

Maximal Arch : Roche & Dinkeloo

Autor(en): **Corboz, André**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art**

Band (Jahr): **64 (1977)**

Heft 9: **Bilanz 77**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-49456>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

André Corboz

Maximal Arch: Roche & Dinkeloo

Les architectes qui se proclamaient eux-mêmes modernes aux environs de 1930 se sont efforcés de redéfinir leur objet dans sa totalité et ont, à cette fin, adopté certains principes. Mus par une sainte haine du monumentalisme académique et de l'École des Beaux-Arts tout entière, ils ont subordonné étroitement «forme» à «fonction». Notions tout que faciles à cerner, aussi bien en elles-mêmes que

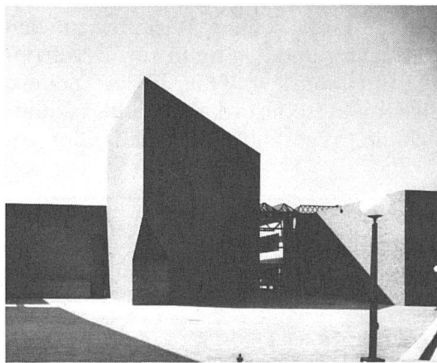
dans leurs rapports réciproques. Autant de versions que d'auteurs, mais peu importait, car l'illustre formule suivant laquelle la forme suit la fonction, empruntée à Sullivan qui la tenait peut-être de Labrousse, jouait le rôle d'une sorte de Symbole des Apôtres, c'est-à-dire d'un thème commun dont l'interprétation était confiée aux capacités et à la bonne foi des architectes qui le professaient.

Le concept d'*Existenzminimum* leur fournissait un outil intellectuel privilégié. Pour eux, la production massive de surfaces habitables réduites, mais compensées à l'extérieur par des espaces et équipements communs, devait supprimer la crise du logement ouvrier. Nul ne songeait à justifier ce minimum, alors qu'une enquête sur son origine paternaliste aurait permis de l'écartier comme la perpétuation d'un état de servilité incompatible avec le socialisme dont ses propagateurs déclaraient s'inspirer.

Le premier de ces principes entraînant l'analyse des fonctions et leur emballage individuel dans des volumes différenciés. Le projet de Gropius pour le Backbay Center, à Boston, postérieur à la guerre, proposait une espèce de nature morte parfaitement «composée» où la pastille de la salle des congrès contrastait avec le prisme des bureaux, tandis que d'autres solides signifiaient l'hôtel et le centre d'achat.

Cette architecture avait jeté par-dessus bord un répertoire formel arrivé au dernier terme de la liquéfaction pour en adopter un autre, emprunté de poids aux courants artistiques issus du cubisme, tout en continuant à se référer à un idéal illusoire où la «forme» n'était pas seulement conditionnée par la «fonction», mais directement engendrée par elle. A

cause peut-être de cette référence au cubisme, les modernes ne saisirent d'abord le temps que figurativement: il se réduisait pour eux au déplacement de l'observateur dans et autour de l'objet. Beaucoup plus tard, il leur fallut se rendre à l'évidence: le véritable problème du temps dans l'architecture est celui de sa prise en charge comme vieillissement différentiel de la «forme» et de la «fonction». Si la forme est topique, c'est-à-dire enveloppe étroitement la fonction, c'est elle qui devient conditionnante – et bientôt la fonction étouffe, ou rompt la forme. Les hangars de Mies à Chicago



63 Roche & Dinkeloo, Rochester Institute of Technology/Bâtiment de l'association des étudiants et équipements sportifs/Haus der Studentenvereinigung und Sportanlagen; 1962. Cour sur l'entrée/Eingangshof

proposèrent la première solution bâtie, où le jeu entre les deux composantes redevient énorme. Par un renversement hardi du principe cardinal, Mies proclamait le divorce entre forme et fonction, qui se retrouvaient variables indépendantes. Les générations les plus jeunes, pour avoir constaté que les nécessités de l'une et de l'autre n'ont ni la même origine, ni le même cheminement, ont posé qu'en outre elles ne se vérifient pas mutuellement, ou du moins ne se servent pas mutuellement de limite. On risque ainsi de revenir au point de départ, quoique sous d'autres oripeaux: d'un côté les ingénieurs, qui assurent la solidité, de l'autre les architectes, qui décident de la couleur des tentures.

Ce bref rappel historique, pour mieux saisir la situation de Roche & Dinkeloo. La présentation du récent et considérable album qui leur a été consacré¹ tend à placer l'œuvre de ces architectes dans le lit de la légalité moderne. Or, la première caractéristique qui saute au visage, ne serait-ce qu'à feuilleter ce livre, c'est la propension de Roche & Dinkeloo pour les formes insolites. Il est évident que l'*apparence* a repris une importance capitale et il était fatal qu'il en fût ainsi dans une civilisation où l'emballage conditionne le produit. Répertoire morphologique d'une étonnante franchise, maxi-

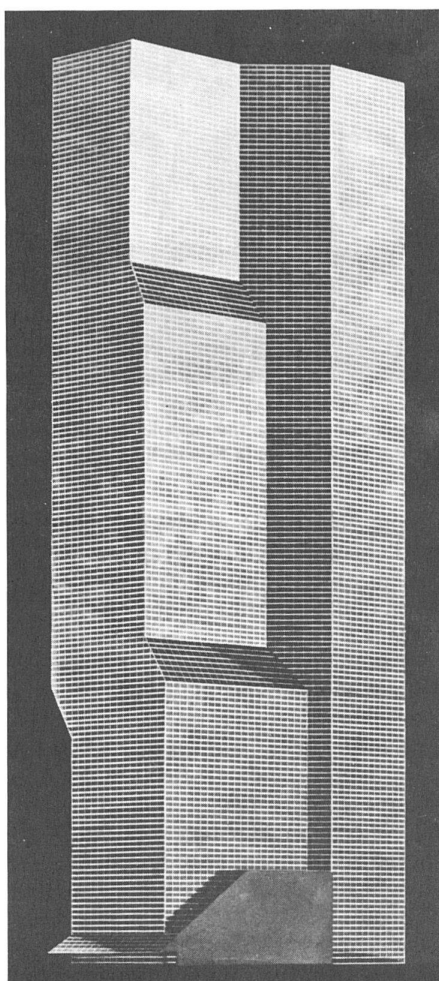
num de variété d'un projet à l'autre, rapport surprenant avec le site (induisant parfois des effets d'objet trouvé surréaliste qui serait, par surcroît, fortement surdimensionné), tels sont les traits qui se manifestent d'abord.

Bien qu'ils s'en défendent, tout se passe en effet comme s'ils avaient choisi d'étonner par des volumétries fortes. Cette recherche d'un *écart* significatif pourrait se définir à la fois comme le goût de la complexité des enveloppes et la volonté de simplifier les surfaces qui les définissent; l'emploi fréquent du verre réfléchissant concourt en outre à assurer la «dureté» des blocs. Mais – et c'est là que Roche & Dinkeloo abandonnent la tradition moderne – l'articulation des masses ne dévoile rien de leur organisation interne ni de leur structure. Nous sommes dans l'ère des «omnibuildings», qui sous prétexte de mélanger les fonctions, en d'autres termes d'introduire «la vie» dans l'architecture, permettent de remplir une surface donnée au maximum de sa capacité.

L'effet de surprise que crée ce rapport équivoque entre peau et organisme se poursuit à l'intérieur des prismes. Car l'enveloppe recèle un contenu inattendu; à propos de la Fondation Ford, de 1967, un célèbre critique écrivait: «on entre, et voici le génial coup de théâtre: on a l'impression de sortir». Roche & Dinkeloo récupèrent la cour, spécialité du XIXe siècle, mais ce n'est pas celle, sordide, des immeubles de rapport, condamnée avec la rue-corridor qui lui sert d'équivalent urbaniste, c'est plutôt la cour-jardin, espace de détente. Bannie comme insalubre, elle revient donc comme lieu calme, noyau vide, foyer d'un ensemble introverti.

Si cette poétique de l'enveloppement occulte souvent la lisibilité des fonctions, elle vise donc à créer des microclimats. A ce titre, elle participe de l'utopie américaine du contrôle total de l'environnement. Au début des années soixante, Fuller avait proposé de couvrir d'un dôme le centre de Manhattan, mais climatiser les espaces hauts s'avère extraordinairement coûteux et la mode n'est plus au gaspillage. La solution de Roche & Dinkeloo, quoique bien plus modeste, refuse cependant de considérer qu'il est nécessaire de s'exposer aux désagréments de la pluie, du vent et de la neige.

Enveloppe de verre et jardin clos, la rencontre avec James Stirling devait se produire, qui renouant avec la tradition des jardiniers britanniques aime à traiter tous les programmes comme s'il s'agissait



64 Roche & Dinkeloo, United Nations Development Corporation, New York, 1969. Perspective

de serres ou de bâtiments industriels transparents. Les architectes sont encore traumatisés par la performance de Paxton, où beaucoup voient toujours la seule réponse possible à la double allégeance «classique» et médiévale des premiers modernes.

Mais Roche & Dinkeloo ne se contentent pas de bâtiments organisés autour d'un espace enveloppé de verre: leurs projets les plus récents montrent diverses bâtisses comprises sous une verrière. Extrapolation possible du dortoir des étudiantes de l'Université de Pennsylvanie, que construisit leur maître Saarinen en 1957–60, mais aussi résurgence d'un autre thème cher au XIXe siècle, la galerie marchande. Non pas littéralement, cela va de soi, mais en version libérée, voir expansée, organisée obliquement dans des prismes réguliers. Ce thème implique d'ailleurs son traitement langagier de façon cohérente – aussi voit-on réapparaître les intérieurs accommodés comme des extérieurs.

A ce point, on serait même tenté de dépasser encore cette collision typologique en évoquant le thème de la volière, du moins quant à l'impression produite. Ainsi, le pavillon Lehmann, au Metropolitan Museum, présente de minuscules surfaces d'exposition à la base d'une grande pyramide qui réserve au-dessus des têtes un espace aussi somptuaire que celui d'une mosquée ottomane. L'agrandissement du complexe des Nations Unies à New York et le projet du siège de la Fiat dans le parc de Stupinigi participent de la même poétique. Dans ce dernier projet (300 000 m³), la galerie si typiquement italienne se retrouve sous ses espèces d'outre-Atlantique, soit comme une gigantesque cage à humains, auxquels le jeu de la transparence donne sans doute la sensation de l'espace, mais où le caractère global du contrôle du travailleur se lit tout aussi clairement, même si les architectes n'avaient pas l'intention d'y prêter la main.

Cour, serre, galerie, volière: dans cette contamination de typologies presque toutes postérieures à la révolution industrielle s'incarne donc l'aspiration de Roche & Dinkeloo pour les espaces enfermés et ambigus («l'édifice», écrit déjà Viollet-le-Duc à l'article Proportion, est «une nécessité enveloppée»). On se défend mal de l'impression que la configuration interne du bâtiment, comme son apparence extérieure, a également valeur en soi.

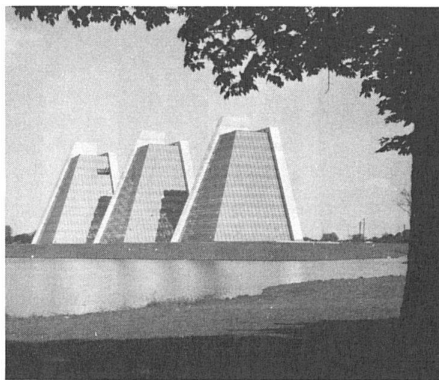
Ce n'est pas comme contenant utilitaire que ces bâtisses se lisent (les organes ne sont pas non plus visibles sous la peau), mais comme image de puissance de la firme ou de l'institution qu'elles abritent: le bâtiment est sa propre enseigne. En d'autres termes, Roche & Dinkeloo n'offrent pas l'idéal des années trente enfin réalisé, fût-ce indépendamment des préalables formels sous-entendus, mais produisent des emblèmes forts et frappants. On est parfois à deux pas de... Boullée. A cet égard, *l'invention* du College Life Insurance Co of America, à Indianapolis, projeté en 1967 et partiellement bâti, offre des volumes pyramidaux qui connotent non plus une architecture des ombres, mais une architecture des reflets d'elle-même absolument despotique.

Nous venons de voir que cette enveloppe n'est pas dictée par la fonction au sens étroit. Elle le serait parfois par la technologie, comme dans la tour des Chevaliers de Colomb, à New Haven (1965), du moins si l'on s'en tient aux explications de Roche lui-même. En

descendant légitime des fonctionnalistes, il déclare en effet «diriger le bâtiment à travers les forces qui le forment»² et affirme en outre ne pas s'intéresser à l'apparence comme telle. Et le préfacier, Henri-Russel Hitchcock, d'emboîter le pas: «Même Gropius était en fait très influencé par la peinture abstraite russe et hollandaise. L'œuvre de Roche & Dinkeloo ne dépend pas ou presque pas d'un autre art pour son inspiration et sa méthode de design»³.

Il n'en reste pas moins que ces volumes nets où des plans obliques s'opposent à des parois pleines et granitiques renvoient directement au Minimal Art et que le briquet sur pattes de 30 m de la Federal Reserve Bank of New York, de 1969, est au moins allusivement pop. A tel point qu'il importe de voir en Roche & Dinkeloo non seulement les représentants les plus qualifiés du Minimal Art en architecture, mais peut-être les seuls. Même s'il n'y avait qu'une simple coïncidence entre ces structures primaires et ce qu'une revue française nommait les colosses de Roche, cette simultanéité signifierait. Il n'y a d'ailleurs pas à le cacher, puisque ce rapport entre architecture et langage plastique contemporain s'établit nécessairement à chaque époque. Dans cet ordre d'idées, il est également intéressant de relever que les mastabas du Creative Arts Center de l'Université Wesleyenne, de 1965, s'élaborent précisément au moment où paraît en anglais l'*Egypte* de Jean-Louis Cenival avec une préface où Marcel Breuer tire des parallèles (à la vérité superficiels) entre certains de ses propres travaux et la massivité pyramidale.

Minimal? C'est plutôt maximal qu'il faudrait dire, car ces bâtiments revêtent souvent des dimensions pharaoniques. D'où cette autre caractéristique de Roche & Dinkeloo, la tentation du monumental, où ils tombent volontiers bien que Roche ait déclaré: «l'architecture monumentale est une chose à laquelle je ne souhaite pas participer». La recherche d'un écart dû à la surprise morphologique se combine chez lui avec un écart dans la taille des édifices. Ici, le discours se complique. Selon Roche, ces bâtiments prennent acte d'une nouvelle dimension; il faudrait les comprendre comme les composantes d'un nouveau paysage, unissant «ville» et «campagne», opposition qui n'a plus de sens dans la nébuleuse urbaine nord-américaine étalée de Boston à Washington, territoire où il opère. La Tour de Colomb, le premier projet de la Worcester



65 Roche & Dinkeloo, College Life Insurance Company of America, Indianapolis, Indiana, 1967. Illustrations tirées de la monographie publiée par l'Office du Livre

County National Bank témoignent en effet d'une architecture en rapport avec la dimension territoriale, du moins par la façon dont ces sortes de donjons se perçoivent à grande distance. Pour qui arrive à New Haven par l'autoroute, la Tour de Colomb institue avec la ville une relation analogue à celle du palais d'Urbino avec la cité, mais portée à la puissance *n*. L'acte de Roche & Dinkeloo juxtapose deux tailles; il institue une sorte de coupure spatiale, puisque l'édifice ne se rapporte plus à son environnement immédiat, mais à des systèmes de signes plus vastes: réseau des voies rapides, paysage. L'effet de cette sentinelle ou de ce totem hors d'échelle induit une réaction émotive intense, dont le *Colosse* de Goya, au Prado, pourrait donner l'idée.

Tant qu'ils restent isolés ou distants les uns des autres, ces objets purs paraissent grandioses. Ainsi furent les premières tours de Manhattan dans la piétaille des bâtisses de deux étages. Mais il est clair que ces géants doivent fonctionner comme autant d'appels d'échelle: généralisés, il en résultera comme deux villes superposées. En dernière analyse, on peut donc voir là le prélude à la conquête de l'espace au-dessus des agglomérations existantes, selon un modèle qui a fait beaucoup moins de bruit que ceux de Friedman et d'Isosaki, mais qui a été imité: un gratte-ciel de la Lexington Avenue récemment érigé commence à trente mètres du sol grâce à la cession de droits aériens et dérive en droite ligne de la Federal Reserve Bank. Les conséquences au sol n'en peuvent être évidemment qu'aggravées.

Cette dimension «paysagiste» est constante chez Roche & Dinkeloo. La solution discrète du musée d'Oakland (leur premier travail indépendant, 1961)

s'y réduisait presque, tandis que les affirmations triomphales de Yale, d'Indianapolis ou de Toronto dominant le milieu. Structures exaltées, si agressivement affirmatives, si éloignées de toute espèce de doute, si pertinentes à l'optimisme chronique des Américains qu'elles sont en définitive inquiétantes, comme si Roche & Dinkeloo choisissaient à chaque coup, dans la panoplie des mythes US, les velléités hiérarchiques et les valences impériales.

Ce monumentalisme implique diverses conséquences: il ne se conçoit qu'avec de très gros investissements. On ne s'étonnera donc pas de constater l'absence, chez nos architectes, d'un autre mythe américain, combien plus sympathique que les précédents, celui qui voudrait faire surgir l'architecture du «peuple», sans intermédiaire. «Ils ont été les meilleurs clients que nous avons jamais eus», dit Roche des Chevaliers de Colomb: «ils n'exigeaient rien» (entendez: qui complique le problème tel que Roche le posait)⁴.

Autre conséquence: la coquetterie technologique, le penchant pour le tour de force (et en effet Dinkeloo est un spécialiste du Cor-ten, l'acier-qui-rouille-mais-ne-se-détruit-pas, et du verre réfléchissant). On pourrait ajouter à ce tableau une composante optimiste: l'idée du développement linéaire des moyens, dans une société bien huilée, qui «va de l'avant». Cela implique le luxe. Dans la volière Lehmann, le rapport entre l'espace utile et l'espace total doit être de l'ordre de un à vingt.

Luxe et monumentalisme caractérisent également l'ouvrage qui célèbre Roche & Dinkeloo. Il peut paraître curieux de se plaindre que la mariée soit trop belle et que la somptuosité du livre pêche par excès. Mais n'a-t-on pas l'impression de feuilletter, avant tout, quelque vaste catalogue de publicité? Il y faut presque un lutrin! Et ce catalogue, par comble d'habileté, serait même payé par le destinataire...

Texte trilingue (anglais, traductions intégrales en allemand et français, avec quelques couacs); photographies constamment superbes.

Notes

¹ Kevin Roche, John Dinkeloo & Associates, 1962-1975, introduction de H.-R. Hitchcock, graphisme et photographies de Y. Futagawa, Office du Livre, Fribourg 1975.

² J. W. Cook, H. Klotz, *Questions aux architectes*, Bruxelles 1974, p. 27.

³ Ibid. p. 18.

⁴ Ibid. p. 127.