Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 73 (1986)

Heft: 7/8: Studio Per : eine Architektengemeinschaft in Barcelona = Une communauté d'architectes à Barcelone = A group of architects in Barcelona

Rubrik: Textes en français

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

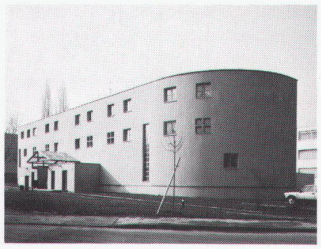
Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Architecte: Jacques Schär, Genève

Immeuble d'habitation à Onex, 1985

Voir page 6



Le programme est on ne peut plus ordinaire. Soit à construire une petite barre de trois niveaux de logements, comme on en rencontre un peu partout en Suisse en de multiples exemplaires.

La nouveauté de la proposition s'affirme sereinement dans l'image du bâtiment. C'est d'abord une barre, un bloc comme les autres (mais moins profond), dont le volume s'infléchit en une large courbe au contact avec la rue: manière de renforcer la différence entre l'espace avant (entrée au nord) et l'espace arrière jardins et loggias au sud). C'est ensuite un immeuble, où l'on accède par un dispositif en même temps emphatique et dérisoire: une mise en scène majeure (un fronton, un jeu d'écrans et d'escaliers), mais réalisée à l'aide des composants «pauvres» (minimalistes) habituels aux «logements sociaux» (locaux de service, boîte aux lettres, emplacement poubelles . . .). C'est enfin un assemblage de «maisons», dont les fenêtres «sentimentales» (il y a même des «croisées» devant les loggias) forment une symétrie complexe, à double lecture (axes majeurs, axes mineurs, terminaisons du bâtiment).

On reconnaît les thématiques de l'après-modernité: accent mis, non sur la production, mais sur la consommation des espaces par des habitants réels: qualités d'ambiguïté et de complexité (compromis entre individuel et collectif, façades à lectures multiples); goût de la différence, de la singularité, du marquage du site; attention portée à la signification des composants constructifs . . . On peut bien abandonner le «label» «postmoderne» (qui paraît-il, n'est plus en grâce): le «sens» de la réflexion des successeurs du «mouvement moderne» paraît ici un acquis irréversible.

Ce projet-manifeste se soutient par ailleurs d'une singulière démonstration. Son contenu est aussi «impur» que le souhaitaient Venturi ou Moore, mais sa mise en forme obéit à une règle puriste aussi exigeante que celle de Mies van der Rohe: «composer à partir du carré».

La démarche rappelle évidemment la passion avouée des tessinois pour «la forme». Le carré n'est pas choisi pour sa valeur mystique ou magique (dans la tradition de certaines théories des proportions)[1], mais parce qu'il est «une forme»: un schématisme comme un autre, un «lieu commun» élu pour sa banalité, son indifférence aux choses (des carrés on en voit partout), et sa capacité de rester pourtant toujours reconnaissable; une sorte de «degré zéro» de la figure.

Ce choix aussi absolu qu'arbitraire remplit d'abord une fonction heuristique, interne au travail de projet: le carré est mis au service d'un mode de dimensionnement continu (il a n'importe quelle taille, s'applique à n'importe quelle forme), limitant simplement la gamme des proportions possibles (un côté étant fixé, l'autre suit)[2]. L'amour du carré n'a pas ici la valeur contraignante d'une norme dimensionnelle ou des trames de J. N. Durand: il tient du jeu, du défi, gageure à la fois souple et difficile à tenir, où s'engendre le projet.

C'est aussi une option esthétique. Comme pour Malevitch (carré blanc sur fond blanc) ou les peintres minimalistes, l'adoption du carré est une tactique, un moyen de régler son compte à la géométrie du monde, pour l'ouvrir au reste, qui n'est pas géométrique. L'espace n'est réduit à une figure désincarnée que pour mieux s'incarner, ensuite, dans le concret; les choses ne sont provisoirement vidées de leur sens, que pour mieux s'offrir à l'attribution de sens. L'effet produit relève de ce qui a été désigné comme «répétition différente»[3]: une jubilation à marquer du même schématisme narquois des objets d'échelles très différentes (fenêtre, hall, chambre, panneau de porte . . .), unis du coup par un «air de famille» aussi arbitraire qu'obstiné. Loin d'être «mis en boîte», l'espace se trouve poinçonné comme par un logotype, auquel les fonctions s'accomodent avec aisance, selon un art que F. L. Wright ou B. Goff[4] avaient poussé jusqu'à la virtuosité.

Richard Quincerot

Notes

1 Pour une critique récente, voir notamment A. Dupire, B.Hamburger, J.-C. Paul, J.-M. Savignat, A. Thiebaut – Deux essais sur les constructions – Bruxelles, Mardaga, 1981; chapitre V – La porte-du-miracle-des-nombres.

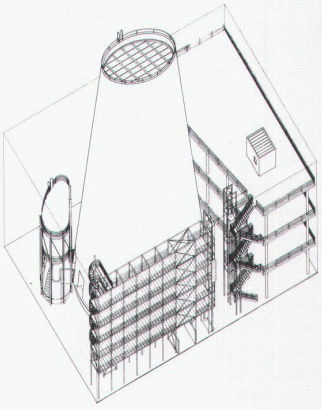
2 Nous renvoyons encore à l'excellent livre de B. Hamburger et de son équipe, qui appellent «dimensionnement» «l'opération qui donne des dimensions aux objets» (op. cit. p. 85). «Nous distinguons deux types de composition: celui qui correspond à un dimensionnement discontinu, n'admettant qu'un nombre déterminé de dimensions fixées avant le projet; et celui qui correspond à un dimensionnement continu dans lequel toutes les dimensions sont admissibles» (op. cit. p. 119).

3 Gilles Deleuze – Différence et répétition – Paris, PUF, 1968.

4 Voir par exemple la très remarquable Maison de Joe Price, où Bruce Goff a multiplié les usages du triangle et du tétraèdre.

Une réaction chimique qui ne se produit pas

Voir page 9



Discussion à propos de l'exposition «Le projet d'architecture et son enseignement» de la Faculté d'architecture de l'Ecole Polytechnique de Lausanne.

La Faculté d'architecture de l'Ecole Polytechnique de Lausanne a organisé une exposition sur le thème «Le projet d'architecture et son enseignement». Exposition importante et lourde tâche dont s'est chargée Edith Bianchi, en collaboration avec Diego Peverelli, et qui se proposait d'illustrer et de commenter la structure de l'enseignement de l'architecture dans cette école, ainsi que ses résultats. Désormais close, il reste de cette exposition un riche catalogue[1] qui illustre, regroupés par thème, les travaux des étudiants des différentes années d'école. La dernière partie du catalogue présente, quant à elle, l'activité professionnelle de chacun des professeurs et cherche ainsi à proposer une confrontation entre la pratique professionnelle de l'enseignant, d'une part, ses méthodes d'enseignement et les résultats auxquels il est parvenu, d'autre part. Ce genre d'exposition est importante pour une école parce que, d'un côté, elle permet de dresser un bilan et que, de l'autre, elle en propose une sorte de radiographie, une analyse impitoyable aussi des méthodes, des processus et des résultats. C'est dans le but de discuter de tout cela que nous avons rencontré les responsables de cette exposition et quelques-uns des professeurs de l'école.[2]

Il faut tout de suite préciser qu'une exposition comme celle-ci fait plus ressortir les différences qu'elle ne met l'accent sur l'unité. Or ceci constitue, d'emblée, un élément d'instabilité, de crise. En effet ces différences n'appartiennent pas intrinsèquement à la nature même de l'architecture, mais sont propres à une école qui n'est pas «monothéiste», c'est-à-dire qui est menée par des professeurs aux personnalités fort différentes. «Si je peux me permettre une image – précise Füeg – je dirais que l'Ecole d'architecture est comme une plage au grand nombre de grains de sable. Moi ou mes assistants sommes quelques-uns de ces grains de sable de cette plage et l'exposition en est la collection. Mais, malheureusement, elle ne parvient pas à faire ressortir clairement les différences qui nous séparent, et que, nous, nous connaissons très bien.»

L'école repose sur la pluralité: pluralité des professeurs qui se traduit par la pluralité des méthodes, des didactiques, des tendances. «Le fait même de reposer sur la pluralité – note Foretay – constitue un élément caractéristique de cette école. De

1 Ecole Polytechnique de Lausanne
Département d'architecture
«Le projet d'architecture et son enseignement», réalisé par Edith Bianchi et Diego Peverelli
Avec une introduction de Jacques Gubler

2 Ont participé à la discussion les professeurs Mario Bevilacqua, Alin Décoppet, Pierre Foretay, Franz Füeg, Luigi Snozzi, Alain G. Tschumi, ainsi que les responsables de l'exposition Edith Bianchi et Diego Peverelli.

cette exposition ressort, de manière positive, une forme d'identité qui n'est pas une doctrine.» Le bilan que l'exposition propose est, pour Décoppet «....important car, compte tenu de ce pluralisme, il montre comment chaque professeur se retrouve devant le même problème: rendre explicite le processus de projet. Et c'est là que réside l'élément d'unité.»

Mais, à notre avis, cette prétendue unité à l'intérieur de la pluralité n'est pas aussi évidente que cela. On peut même dire que l'exposition tendrait à prouver le contraire. «Le problème qui caractérise cette exposition – et c'est là l'opinion d'Edith Bianchi – réside dans le fait que le processus pédagogique d'enseignement à l'intérieur de l'école n'est pas suffisamment explicite. Ceci est dû à l'absence de discussion sur les objectifs que cette exposition devait se fixer. C'est grave parce que cela se traduit, pour les étudiants, par un manque de clarté dans le processus même d'enseignement.» Nous nous permettons d'ajouter que, dans ce sens, l'exposition se révèle doublement décevante. Premièrement, parce qu'elle ne reflète pas une option claire de la part des enseignants. Deuxièmement, parce que l'appendice consacré à chacun des professeurs, n'explicitant pas clairement le parallèle avec les méthodes d'enseignement, apparaît alors peu justifié. A la voix de Décoppet qui porte un jugement positif sur l'exposition «qui m'a permis de présenter le travail de ma pratique professionnelle d'une manière complètement nouvelle, c'est-à-dire de proposer un lien entre ce que je construis et ce que j'enseigne» répond la voix critique de Snozzi pour lequel «il n'existe aucun lien entre les aspects didactiques de l'enseignement et les travaux présentés par les enseignants, justement parce que cette exposition étant organisée par thème et non par atelier, ne permet pas la moindre lecture horizontale».

L'identité de l'école est donc celle que retient Foretay, celle qui se base sur la pluralité. Ceci, cependant, n'implique pas obligatoirement une connotation négative. Cette pluralité peut se traduire dans un fait positif si, au lieu d'être subie, elle est au contraire organisée, si en fait elle est capable de se traduire par la stimulanion, le débat, dans une confrontation d'idées constante et animée. Les tendances centrifuges internes à l'école peuvent se conjuguer avec celles, tout aussi multiples, du monde extérieur pour donner lieu à une confrontation stimulante et productive. Or c'est justement d'une telle réaction chimique que naît cette culture architectonique dont toute école devrait être porteuse. «Le pluralisme est efficace – répond Snozzi – si, dans l'école, existe une confrontation entre les différentes manières de concevoir l'architecture. Mais, je ne pense que ce type de débat ait lieu dans cette école, et ceci pour des raisons structurelles qui tiennent à elle. D'un côté, l'horizontalité des cours de projetation oblige l'étudiant à changer de professeur chaque année, de l'autre, les nombreux architectes invités (ce qui, en soi, constitue un fait positif) obligent les étudiants à changer d'enseignant plusieurs fois au cours de la même année: l'étudiant se trouve alors désorienté, perdu devant tant de sollicitations, sans sécurité. L'exposition aurait-elle pu ouvrir ce débat? Peut-être, mais jusqu'à présent cela n'a pas été le cas parce qu'on a tendance, dans cette école, à éviter la confrontation par peur que, en proie à un débat très violent, elle n'éclate. D'un côté, on recherche la pluralité, de l'autre, on cherche à faire comme si l'harmonie régnait, même dans les idées. La collégialité ne doit cependant pas servir d'écran aux critiques qui portent sur les problèmes et sur les thèses de chaque enseignant en particulier.»

La position de Snozzi se base essentiellement sur le fait que l'enseignant est porteur de sa propre théorie en matière de projet, qu'il est le porte-voix d'une manière subjective, d'une tendance dirons-nous, de concevoir l'architecture. Il s'agit là d'une position qui, par contre, n'est pas partagée par ceux qui, comme Bevilacqua, voit l'enseignement comme la transmission non pas de modes individuels de projetation, mais, au contraire, comme processus de projet subjectif. Pour Bevilacqua, en fait «....l'école ne produit pas des ‹produits finis›, c'est-à-dire des œuvres architectoniques complètes, tout comme elle n'a pas à produire des tendances, mais son rôle est celui de produire des processus de projetation dont la finalité n'est pas le produit qui en résulte mais la personnalité de l'étudiant qui doit être formée. Ainsi, ce qui compte ce n'est le pluralisme des tendances, mais le pluralisme des manières de faire et des manières d'enseigner. Et, puisque ce qui compte dans l'enseignement, ce sont ces processus d'élaboration et non les résultats qu'on obtient, il est fatal qu'une exposition comme celle-ci, où forcément sont exposés et illustrés les projets, c'est-à-dire les résultats, soit décevante.» Et Décoppet ajoute: «On confond pluralisme formel et pluralisme existentiel. Ce qui m'intéresse, en tant qu'enseignant, c'est le pluralisme existentiel car c'est seulement à partir de celui-ci qu'il sera possible de former des architectes possédant leur propre personnalité.»

Mais est-il possible de séparer les processus de projet – c'est-à-dire les systématiques d'analyse, les manières de mener le projet – de ce qui est autour, que ce soient la culture architectonique qui est en amont et les résultats, aussi formels, qui sont en aval? Est-il possible de séparer les mécanismes de projet des systèmes de valeurs qui conditionnent la manière de concevoir le projet? «C'est fondamental – insiste Snozzi – que l'étudiant comprenne qu'il existe un rapport extrêmement logique entre le système de valeurs proposé, le processus de projet qui en résulte et le résultat final qui en découle; et qu'il comprenne aussi que, derrière cette forme finale (puisque, en tant qu'architecte, c'est en terme de forme qu'il faut parler), se cache une vérité «autre», non plus architectonique, mais de type culturel, social, humaniste. Mais ce résultat est possible, selon moi, si l'enseignement est extrêmement explicite et extrêmement subjectif. Plus l'enseignement est subjectif, plus il est efficace parce que, pour l'étudiant, il sera possible de comprendre, et de percevoir, les relations entre la forme finale à laquelle on a abouti et le processus de projet ainsi que la démarche culturelle qui l'a produite.»

Cette idée de culture architectonique, voire d'universalité des composantes tant culturelles que pragmatiques de toute activité humaine, qui devrait être le propre de toute école d'architecture, ouvre le discours sur l'autre finalité, controversée celle-ci, à laquelle une école d'architecture est confrontée: celle plus strictement professionnelle. «L'école – précise Bevilacqua – est constamment soumise à des pressions extérieures, et en particulier à celles du monde professionnel. Ce dernier s'attend, en fait, que, de celle-ci, sortent des «produits finis», c'est-à-dire des personnes qui puissent entrer tout de suite dans un bureau d'architecture et qui soient immédiatement en mesure de produire à l'intérieur du système professionnel. Ce qui, bien évidemment, est impossible parce que l'école poursuit d'autres objectifs où ce qui compte ce n'est pas le résultat mais le processus d'élaboration du projet à travers une approche globale et non sectorielle.»

Ce qui importe, ce n'est pas tant la connaissance spécifique des mécanismes productifs de l'architecture, le professionnalisme donc, mais plutôt la connaissance des éléments qui peuvent conduire au projet architectonique et à sa réalisation. Ceci veut dire que le fait technique lié à la construction est indissociable de celui lié au projet. Ainsi tout programme d'enseignement conçu seulement en fonction de ce seul aspect serait mauvais. Mais alors, comment enseigner le côté technique de l'architecture, celui intimement lié au métier? «A Lausanne – répond Tschumi – le projet architectonique se trouve au centre de l'enseignement, et tout s'y rapporte. Le processus d'élaboration du projet comprend, bien entendu, la conception formelle, mais comprend aussi la phase de matérialisation, c'est-à-dire le développement du projet dans ses composantes constructives et de détails. Il est clair que c'est au professeur de privilégier ou d'insister dans une direction plutôt que dans une autre. Mais, le choix des matériaux de construction, la manière de les utiliser, les techniques de construction qui conviennent, sont, de toute façon, des moments qui appartiennent au processus d'élaboration qui conduit au projet.»

Tschumi affirme que le projet d'architecture est au centre de l'enseignement et que tout tourne autour de lui. A partir de là, il est alors clair que le choix du thème du projet soumis à l'étudiant devient une option fondamentale pour déterminer et conditionner l'orientation de l'enseignement. Si le thème, il est vrai, n'est qu'un prétexte, il engendre cependant des conséquences particulièrement complexes. «Le choix des thèmes de projet caractérise l'histoire de l'enseignement de l'architecture – affirme Snozzi – parce que ceux-ci reflètent les problématiques et les débats qui ont lieu dans la réalité. Si, hier, c'étaient les grands thèmes sociaux et ceux inhérents aux centres historiques, aujourd'hui, ils se sont déplacés sur le reste de la ville, dans les parties les moins protégées, là où, selon moi, les plus grands dommages ont été causés: la périphérie. C'est le thème des transformations de la ville. Mais, qu'il me soit permis de faire une ultime remarque à ce sujet. Les choix des thèmes de diplômes qui, ici

à Lausanne, sont proposés par les étudiants, sont significatifs. En effet, ce sont des thèmes qui se situent souvent en dehors de toute problématique sociale ou urbaine et qui ne portent que sur l'aspect strictement architectonique, c'est-à-dire sur l'objet en lui-même ou sur l'aspect technologique. Mais les véritables thèmes inhérents à la réalité urbaine sont évités. Pourquoi? A mon avis, c'est moins par peur d'affronter un thème difficile que par manque de préparation «théorique» de base sur les thèmes architectoniques. Dans cette école, ce qui manque aux problématiques architectoniques c'est un soutien théorique.

L'importance du thème du projet, ou mieux sa capacité didactique, dépend avant tout des problèmes que celui-ci sait poser. «Ce qui compte, ce ne sont pas tant les thèmes que les problèmes architectoniques soulevés par chaque enseignant – précise Foretay – c'est-à-dire tout ce qu'on peut mettre sous le terme de «problématique architectonique». Or, cette exposition qui porte sur les travaux de l'école, en mettant l'accent sur les thèmes, ignore précisément ces problématiques.» C'est un concept que, sous un autre angle, reprend Tschumi. Pour lui, en fait, «...l'important est de soumettre aux étudiants non pas tant des thèmes que des objets à résoudre à l'intérieur de la ville. Et par ville, j'entends précisément Lausanne, de manière à relier l'école à la réalité de la ville dans laquelle elle se trouve, et inversement. Pour moi, de toutes manières, l'objet est une chose, et le thème de projet en est une autre. Le thème est ce qui appartient intimement au projet, à chaque projet, et correspond aux thèmes universels de l'architecture, comme le plein et le vide, la lumière et l'ombre, et ainsi de suite.» Alors Foretay d'ajouter: «Maintenant, je comprends mieux pourquoi, souvent, les étudiants se sentent dépaysés quand ils passent d'un professeur à un autre! Parce que j'entends par thème tout autre chose: ce que Tschumi appelle thèmes, moi, je l'appelle problématiques architectoniques. Le thème est, selon moi, un cas particulier à résoudre dans lequel viennent se cacher des problèmes architectoniques.»

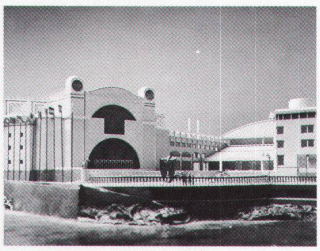
L'exposition de Lausanne sur la Faculté d'architecture est née pour, vers l'extérieur, présenter l'école et pour, vers l'intérieur, en clarifier l'enseignement. Elle en a montré, fatalement, les aspects contradictoires sans en clarifier les différences. Personne ne semble satisfait. Ni Peverelli qui y a collaboré («Je ne comprends pas la peur devant cette exposition, devant ce miroir que représente le bilan d'une école») ni Edith Bianchi qui en était chargée («Si la discussion que nous avons eue aujourd'hui nous l'avions faite il y a deux ans, l'exposition aurait été fort différente»).

Pourtant... pourtant les grains de sable, comme les a définis Füeg, ont été alignés côte à côte sur la table d'analyse: ainsi, a-t-on pu découvrir que chacun d'entre eux était différent. *Paolo Fumagalli*

Josep Muntañola Thornberg

Quatre architectes pour une architecture

Voir page 24



Pour comprendre l'architecture du Studio Per de Barcelone, ainsi que sa portée culturelle, il est nécessaire de se reporter à l'histoire de la Catalogne et, plus généralement, à celle de l'Espagne pour en voir les implications chez ces intellectuels qui se veulent libres, libres de penser. Si l'on remonte à des moments importants de l'histoire de l'architecture moderne tel que le Modernisme catalan (qui ne se réduit pas à Gaudi), ou, bien avant, l'éclectisme romantique des années 1830–1840, on perçoit clairement qu'ils ont été freinés, voire étouffés, par l'extrême individualisme qui sévissait à une époque où comptait avant tout la structure hiérarchique du prestige professionnel et politique des architectes. L'histoire récente est encore plus significative. Lorsque, en 1964, ces architectes, qui par la suite constitueront le Studio Per, finissent leurs études à l'école d'Architecture de Barcelone, l'Espagne franquiste, après un spectaculaire redressement économique et industriel, ouvre ses frontières pour la première fois. Ces architectes font partie de la première génération d'étudiants qui voit la mise en vigueur du «Nouveau Plan d'Etudes» de l'école. A l'époque, leur rebellion fit sensation non pas tant par le fait d'avoir participé à une manifestation antifranquiste, chose alors fort courante, mais parce qu'ils se battirent afin que soit adopté le nouveau programme d'enseignement pour les cours de l'école. Tusquets, Clotet, Bonet et Cirici exigèrent que l'architecture moderne figure dans les cours de théorie de l'architecture. Seul le fait d'être alors les meilleurs éléments de cette école leur permit de ne pas en être renvoyés. En 1962, en pleine dictature, le climat de tension provoqué par de tels incidents était assez exceptionnel. On peut aller jusqu'à dire qu'ils préfiguraient, à Barcelone, les mots d'ordre des étudiants de 1968 à Paris.

Cet épisode exprime en quelque sorte ce style qui marque le Studio Per: exigeant et intelligent, nouveau et ancien, idéaliste et concret. Un style qui, en Espagne, n'est pas la norme mais l'exception. Cet esprit critique leur a permis de profiter du meilleur que l'école pouvait leur offrir et, en même temps, d'entrer en contact avec des architectes comme Federico Correa et, surtout, Juan Antonio Coderc de Sentmenat. Ce n'est qu'en se référant à cette capacité critique et en la replaçant dans le contexte culturel et politique de l'Espagne des années 65 qu'on comprend l'ouverture intellectuelle du Studio Per vers les nouvelles tendances architectoniques qui, à l'époque, se dessinaient dans l'architecture moderne et, en particulier, chez l'Américain Robert Venturi et chez l'Italien Aldo Rossi.

Il suffit d'analyser les deux bâtiments réalisés à cette même époque par le Studio Per pour saisir la transformation intervenue dans leurs idées au niveau des projets. Dans le premier, la *Maison Penina,* réalisée en 1968 par Clotet et Tusquets, le dessin du plan semble comme bloqué par des contraintes géométriques rigoureuses où chaque élément architectonique, et même chaque élément d'ameublement, est soumis à une trame unique, trapézoïdale. Encore fidèle au réalisme de l'Ecole de Barcelone, c'est une manière de projeter qui se trouve à mi-chemin entre l'assimilation, mal comprise, de la leçon sur l'architecture organique d'Alvar Aalto (qui vint à Barcelone en 1959) et l'influence de *International Style.* Certes, si la rigidité, à la fois organique et rationnelle, du plan de la *Maison Penina* permet – et c'est ici évident de s'opposer fortement au contexte urbain environnant, agressif et délabré, il semble cependant que le prix que l'architecture ait à payer en soit trop élevé.

Dans le second bâtiment, le *Belvedere Giorgina,* réalisé par Clotet et Tusquets deux ans plus tard, on note un changement fondamental; un changement qui ne tient pas uniquement au style mais qui affecte toute la manière de penser. L'architecture n'est plus un jeu géométriquement abstrait dans lequel se combinent hypothèses formelles, fonctionnelles et constructives mais, à l'inverse, c'est avant tout un symbole où l'image assume une valeur poétique, se charge de mémoire historique et recourt à des moyens rhétoriques. L'architecture devient aussi fiction théâtrale, devient trompe-l'œil. En à peine deux ans, l'expérience menée en matière de projet a permis de créer une architecture complètement nouvelle où ce qui compte c'est l'expérience faite avec l'imaginaire et où ce qui est modernité tient à la complexité des rapports entre abstraction et symbole.

Ces deux exemples résument le bond en avant fait par le Studio Per et l'originalité architectonique à laquelle il est parvenu, véritable référence dans le contexte actuel de la Catalogne. C'est une affirmation qui semble fondée surtout lorsque l'on pense à la transformation politique qu'a connue la société dans laquelle s'insère leur travail, cette société qui est passée du miracle économique ambigu des années soixante à la réalité catalane d'aujourd'hui.[1]

Le Studio Per est toutefois confronté actuellement à une nouvelle difficulté. Si, à l'époque, il était bien difficile de surmonter les transformations politiques sans perdre sa propre identité culturelle et esthétique, aujourd'hui, cette dernière parait soumise à nouvelle menace: le Studio Per déborde de travail.

Le texte: l'analyse des premières réalisations

Il s'avère impossible, dans l'espace imparti, de se livrer à une analyse critique exhaustive des travaux réalisés dans les premières années du Studio Per[2]: il faudrait se rendre compte des composantes tant esthétiques qu'éthiques ou politiques ainsi que de la logique suivie dans ces

projets. De toute manière, c'est l'analyse esthétique qui semble le mieux caractériser ces œuvres. Celle-ci s'appuie sur deux composantes fondamentales: la poétique et la rhétorique[3]. Par poétique, on entend, selon Aristote, la capacité d'une œuvre d'art à structurer un argument culturel à l'intérieur de la forme matérielle spécifique à chacun de ces arts. Ceci est possible grâce à une mise en œuvre correcte soit de «catastrophes poétiques» soit d'éléments chargés d'un maximum de portée esthétique. C'est Robert Venturi qui, le mieux, a su appliquer à l'architecture ces valeurs poétiques.

Par rhétorique, on entend les stratégies de composition et d'organisation employées par l'artiste lorsqu'il invente et crée son œuvre. Si, à partir de stratégies rhétoriques identiques, peuvent naître des poétiques fort différentes, par contre, dans n'importe quelle stratégie rhétorique peuvent se retrouver des «catastrophes poétiques» analogues. Or, bon nombre d'architectes pensent que pour être de bons poètes il suffit de maîtriser les méthodes de la rhétorique c'est-à-dire posséder l'habileté dans la composition et la maîtrise du langage. En fait, ce n'est pas vrai: comme l'affirme Aristote, ce n'est pas la connaissance du langage qui confère valeur à une tragédie ou à une comédie, mais bien plutôt la juste mise en œuvre des différents messages.

Pour le Studio Per, la préoccupation constante est la suivante: posséder et maîtriser la poétique et la rhétorique, c'est-à-dire rechercher dans chaque objet créé, bâtiment ou objet de design, la qualité esthétique.

Cette démarche complexe est flagrante dans la *Maison Agustì* réalisée par Pep Bonet. Les croquis de l'architecte font apparaître la recherche d'une image obstinément poursuivie qui vient se fixer, pour finir, sous la forme d'un bateau à demi immergé dans le terrain. Mais, à ce point, on ne peut pas encore parler d'architecture: il manque encore, dans cette approche, ce moment rhétorique où la référence bateau devient maison. Lorsque Bonet coupe, par une diagonale assymétrique, l'un des cotés de la forme et ferme cette brèche par des fenêtres, alors, l'habileté rhétorique transforme le bateau en maison.

Avec le *Restaurant la Balsa* de Tusquets et Clotet, on retrouve la même démarche. Le thème du projet consistait à placer, à l'intérieur d'un ancien réservoir, un restaurant et le logement de ses propriétaires, la famille Guell. Un thème qu'aurait aimé Venturi et que les architectes ont ici résolu en dramatisant le rapport entre cet énorme et massif mur de brique du réservoir et les parois vitrées, cristallines et transparentes qui ferment le nouveau volume du restaurant. Une fois la structure portante en bois placée au centre de symétrie du réservoir, les architectes créent un cheminement circulaire, véritable promenade architecturale d'où l'on peut admirer et comprendre l'ancien espace dans lequel on se trouve. Il est intéressant de voir comment Tusquets a repoussé toute tentation de recourir à des images organiques (ici affleure l'inconscient du réalisme pseudo-moderne) pour arriver à la simplicité géométrique de la solution finale. La rhétorique se situe dans la genèse de la démarche qui a conduit au projet, dans le fait de fonder ce projet sur le rapport avec le contexte environnant: un pont vers la réalité.
1968 correspond pour le Studio Per à un moment crucial. Ainsi, dans l'optique de cette dialectique entre poétique et rhétorique, il devient particulièrement intéressant de confronter *l'avant 68* à *l'après 68*.

Poétique et rhétorique avant et après 1968

	Avant 1968	Après 1968
Stratégies rhétoriques	Modules géométriques et typologiques avec références à l'architecture régionale	Distorsion actualisée des références historiques et des images régionales
Catégories rhétoriques	Fonctionnalité, relations forme–fonction au moyen de la géométrie	Tout est référence. La ville comme image
Figures rhétoriques	Répétition, gradation organique	Distorsion des figures classiques et modernes
Paradoxes poétiques	Accouplement de plein/vide et de dehors/dedans en tant qu'expression d'une poétique	Double signification et double fonctionnalité (Venturi): l'image comme argument

Le texte aujourd'hui: vers une esthétique en tant qu'expérience avec l'imaginaire

Tout comme les *enfants terribles* d'hier ont vieilli, le contexte politique et social a, lui aussi, rapidement changé ainsi que le marché du travail. Le Studio Per est aujourd'hui fort connu et chacun de ses quatre associés a désormais ses propres clients, ses propres projets, en majorité des grosses commandes publiques. La critique est quelque peu désorientée par le fait que le Studio Per ne se présente plus en tant qu'entité, mais que les tendances personnelles de chacun de ses membres constituent un terrain d'expérience distinct des autres. Ainsi, dans cet ensemble désormais hétérogène, il devient nécessaire de recadrer la personnalité de chacun de ses membres à travers l'analyse d'une de leurs œuvres récentes.

Cristian Cirici est en train de terminer un projet, insolite pour l'Espagne, mais passionnant: *la centrale électrique à Estany Gento*. Il s'agit là d'une architecture avant tout fonctionnaliste, au sens où l'entend Bruno Reichlin dans son essai *Le discours technique* publié dans Daidalos. Chez Cirici, l'interprétation qu'il donne au fonctionnalisme présente deux aspects. Le premier touche à la construction: dans cette centrale électrique, en plein cœur des Pyrénées, il s'agit de cet espace souterrain où se concentrent les éléments mécaniques qui forment le noyau fonctionnel de la centrale elle-même. Le deuxième aspect de ce fonctionnalisme est celui symbolique: les formes architectoniques évoquent le caractère industriel et technologique de l'édifice. Les tours qui surgissent du sol, percées par les «yeux» mécaniques de la ventilation, sont l'emblème, le symbole de cette machine architectonique.

Oscar Tusquets propose, pour sa part, son projet de *Théâtre sur l'île de Las Palmas*. Comme posé à cheval entre deux mers, l'espace scénique s'ouvre sur l'horizon par une grande paroi vitrée, créant ainsi une formidable continuité spatiale entre le parterre, où se trouve le public, et l'horizon. Geste hardi et techniquement fondé grâce à la collaboration de l'Allemand Cremer, spécialiste mondiale pour l'accoustique. Cette invention cadre, par la suite, avec les stratégies rhétoriques du projet qui, indirectement, se réfèrent au baroque: les axes architectoniques mis en relation avec le paysage, une vaste place qui tient lieu d'articulation entre la ville et le bâtiment public, une situation urbanistique rigoureusement classique.

Les formes architectoniques proposées pour le théâtre de Las Palmas s'inscrivent dans la ligne des projets les plus récents de Tusquets: la *Maison Carulla,* le projet pour le *Musée de Francfort* et, dernier en date, le *Monument à Cambò* pour la Place de la Cathédrale, en plein centre de Barcelone. Dans tous ces projets, Tusquets propose des stratégies rhétoriques basées avant tout sur l'imaginaire architectonique et sur la puissance évocatrice et symbolique de l'architecture. Le caractère fonctionnel n'en est pas pour autant absent; celui-ci est cependant pris au sens rituel du terme, en tant que cérémonie et célébration des nécessités d'utilisation.

L'architecture de Tusquets est l'architecture de l'excès, or, c'est justement grâce à ce (prétendu) excès qu'il atteint la poésie. L'approche conceptuelle est toujours de type figuratif, par étapes successives, recherche obsessive de l'expression la plus juste pour rendre l'image qu'il a dans la tête. Cette recherche peut aboutir à cette place qui, dans le théâtre de Las Palmas, tient lieu d'articulation, ou dans le collage ambigu d'une architecture palladienne et une architecture des années 50, comme pour la façade de la Maison Carulla, ou dans la colonnade du Monument à Cambò. Tusquets est-il le dernier des modernes ou le premier des post-modernes? Les extrêmes se touchent et la question est superflue: ce qui importe c'est cette recherche sur la figuration architectonique pour trouver les limites et les frontières d'une symbolique qui sache conjuguer le futur avec la connaissance du passé. Plutôt que de suivre l'esthétique abstraite de la machine, il s'agit peut-être là de la voie la plus rapide pour retrouver la modernité.

Le message que *Lluis Clotet* confie à l'architecture dans le projet, mené conjointement avec Ignacio Paricio, pour la *Banca di Girona,* c'est celui de la résistance aux changements de signification et de fonction que la société post-industrielle entraîne. Clotet se trouve en position dialectique par rapport aux propositions de Tusquets chez qui il refuse le rituel architectonique, tout en restant sensible à ses problématiques. Dans le projet de la Banque, Clotet ne définit pas formellement les éléments symboliques ni les éléments fonctionnels mais, par contre, il recherche une architecture qui réagisse au contexte de Girona, en proposant des matériaux, des formes et des typologies qui s'apparentent à la culture romaine. L'obsession de Clotet est de réussir à proposer des bâtiments li-

bres de toute tendance stylistique, porteurs de valeurs absolues et objectives qui ne reflètent en rien la fonction qu'ils abritent, pour faire en sorte qu'ils se posent en tant qu'objets éternels qui, à l'abri des modes et des changements d'affectation, ne vieilliront pas. Le modèle idéal se trouve dans ces structures industrielles moyenâgeuses de Catalogne qui, encore aujourd'hui, sont en service et possèdent une forte charge formelle. Nous nous trouvons, en somme, en présence d'une architecture qui est un mythe, qui interprète la banque comme s'il s'agissait d'un théâtre ou d'un sanctuaire.

Avec Clotet et Tusquets, on se trouve face à deux stratégies fondamentales pour œuvrer en architecture. D'un côté, ce rituel où les espaces architectoniques et ceux qui les vivent se trouvent dans la même dynamique socio-physique; et de l'autre, ce caractère mythique où ces espaces architectoniques et ceux qui les vivent sont vus de manière passive, de l'extérieur. Clotet et Tusquets sont arrivés à deux synthèses parallèles où cependant, le rituel et le mythique acceptent volontiers les recherches sur l'imaginaire symbolique.

Quant à Pep Bonet, les difficultés qu'il doit affronter dans son projet pour la *Foire de Barcelone* sont énormes: un programme fonctionnel extrêmement complexe, des moyens financiers réduits, une situation urbaine de grande importance pour Barcelone et la nécessité de devoir composer avec des pavillons de la foire déjà existants. Il base son projet sur une idée architectonique essentielle: un grand bâtiment en U dont le périmètre vient cacher les façades existantes tout en proposant un vaste espace, lieu public par excellence, une place de forme régulière que bordent de larges arcades. Cet ensemble, à première vue, simple et ordonnée, révèle, en seconde lecture, des articulations imprévisibles et complexes qui jouent sur l'opposition – à la manière de Luytens – entre éléments symétriques et asymétriques, sur des axes architectoniques en partie simulés. On se trouve en présence d'une architecture qui se veut pauvre et se propose en tant que forme «civile» pour définir un lieu public. L'imaginaire architectonique recèle, quelquefois, bien des surprises.

En guise de conclusion: les textes dans le contexte

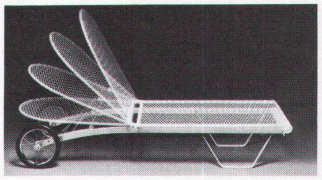
L'évolution qu'a connue le Studio Per a porté, peu à peu, ses quatre associés vers une diversification et une individualisation de leur travail, l'unité de ce bureau d'architecture tenant principalement au profond engagement culturel qui marque leurs réalisations plutôt qu'à leurs résultats architectoniques. Il se peut que, plus tard, leur position respective se radicalise au point d'entraîner l'éclatement de ce bureau. Mais l'inverse peut être tout aussi vraisemblable. C'est Kafka qui parle d'un peintre qui, à partir d'un même visage, exécuta tout une série de portraits, à chaque fois plus différent et plus abstrait que le précédent, s'éloignant toujours plus de la réalité du sujet. «Vous vous trompez – répondait-il à ses critiques – souvent, après bien des tentatives, et à partir d'une abstraction toujours plus grande, les portraits se rapprochent progressivement d'une réalité jamais atteinte auparavant.» Peut-être en est-il de même pour le Studio Per: trouver la réalité dans l'abstrait et l'abstrait dans la réalité. Comme l'affirme Paul Ricœur[4] «rien n'est plus proche de la fiction que l'Histoire». Il a tort celui qui, pour défendre le monopole du pouvoir et de la culture, cherche à opposer l'abstrait au symbolique, refusant en définitive une poétique de la construction de l'imaginaire car c'est justement dans cette dernière que se cache l'avenir de l'architecture. C'est cela l'authentique modernité, la modernité que j'aime. *J. M. T*

1 Pour connaître l'histoire de l'architecture catalane, se reporter: Annals 3 1984, Escola d'Arquitectura de Barcelona.
2 Pour connaître les premières œuvres du Studio Per: J. Muntañola «La arquitectura de los 70», Oikos-Tau, Barcelona; J. Muntañola «Topogenesis», Oikos-Tau, Barcelona.
3 Voir J. Muntañola «Poetica y arquitectura», Anagrama, Barcelona, 1980, et J. Muntañola «Retorica y arquitectura», Blume, Madrid, à paraître.
4 Paul-Ricœur «Temps et récit», Seuil, Paris, 1983.

Paolo Fumagalli

Le design du Studio Per

Voir page 54



Hestanteria Hialina est une longue console composée d'une plaque de verre que porte un profil en aluminium. L'emboitement de cette console avec son support est des plus simples: la tablette est fixée à l'une de ses extrémités dans un joint, tandis qu'en son milieu elle repose directement sur le profil. L'emploi de deux matériaux différents, l'un opaque et coloré pour le profil en aluminium, l'autre transparent et incolore pour la plaque de verre, exprime et souligne chacune des fonctions, celle portante et celle portée. A son tour, le support en aluminium, qui pour des raisons de «statique» doit s'ouvrir en V, est façonné comme une moulure, à l'image de ces corniches en plâtre qui, dans l'architecture classique, viennent terminer un mur ou servent d'encorbellement entre le toit et la façade. Cette moulure du profil en aluminium est particulièrement évidente à la tête de cette console où la coupe terminale fait ressortir la section de ce profil. A cette citation classique vient s'opposer, naturellement, la froide géométrie du verre. Un contraste que peut venir encore accentuer un néon s'encastrant dans le profil en V sur un support prévu à cet effet, et qui irise ainsi toute la plaque de verre, faisant ressortir les objets posés sur cette console.

Cette *Hestanteria Hialina,* apparemment simple, cache en fait une grande complexité et une grande pluralité de valeurs signifiées. Elle synthétise les résultats de trois types d'analyse: l'une, rationnelle liée aux exigences fonctionnelles, l'autre, formelle qui conduit aux choix des matériaux et au mode de réalisation, et enfin l'analyse raffinée et érudite de la citation qui se réfère à l'histoire. C'est un objet qui illustre très clairement le design du Studio Per, et dans ce cas précis celui dû au crayon de Clotet et Tusquets.

Comme dans le design le «trend» final vise à la création d'un objet d'usage courant, l'expérientation fonctinnelle constitue un moment important, voire déterminant, de la démarche conceptuelle. De plus, cet objet sous-entend aussi un savoir technologique sûr, c'est-à-dire perfection dans la réalisation et fonctionnement sans faille. Fonction et technologie sont donc les prémises à tout acte créatif dans le design. Pour le Studio Per ce savoir technologique s'accompagne toujours d'une recherche sur les fonctions et sur les valeurs signifiées, où originalité et ironie se mêlent. La forme finale – comme la moulure classique du profil en aluminium qui sert de support à l'*Hestanteria Hialina* – n'est alors ni un geste gratuit ni un pur formalisme, mais c'est la réponse «forte» apportée à une recherche fonctionnelle menée avec originalité.

La recherche sur la fonction se traduit donc à travers une recherche sur la forme, tandis que le savoir technologique est intégré dans la dimension esthétique. La forme finale de l'objet dégage alors une forte puissance expressive artistique où la personnalité créative de l'auteur apparaît comme déterminante. «Avant hier – affirme Tusquets – l'architecture sans architecte était à la mode; hier, à l'inverse, on ne parlait que d'architectes sans architecture; ce que j'aime, par contre aujourd'hui, c'est l'architecture des architectes.»

Les objets créés par le Studio Per sont très originaux qu'on pense aux boîtes à lettres verticales conçues par souci d'ordre et de gain d'espace, aux meubles de jardin dont les formes naissent à partir de grillage plié, aux hottes aspirantes de cuisine en plexiglas qu'on peut installer près des fourneaux et qui permettent cependant une bonne vision, à la lampe dont le pied est un faux livre et qui peut donc venir s'insérer dans une bibliothèque auprès des vrais livres.

Dernière remarque qui nous semble importante: l'activité du Studio Per ne se limite pas au seul fait de projeter. Ces architectes sont aussi promoteurs de la «b.d. ediciones de diseño» qui s'occupe de la production et de la vente des objets de décoration intérieure. Ils controlent ainsi tout le processus de production: du projet à la vente en passant par l'exécution et la production; du créateur à l'utilisateur. *P.F.*