

Français

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **88 (2001)**

Heft 12: **Kontrolle als Raumpolitik = Le contrôle: une politique de l'espace
= Control as politics of space**

PDF erstellt am: **03.05.2024**

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.

Français

André Bideau (pages 10–19)
Traduction française: Jacques Debains

Le paysage urbain en tant qu'esthétique

Un projet de Herzog & de Meuron au centre urbain de Munich

Comme toutes les importations venues des USA, le Shopping Mall est à la fois accepté et rejeté. Son urbanité contrôlée est comprise comme opposée aux symboles et aux valeurs prétendues authentiques de la ville qui refusent moralement l'absence de tout élément hétérogène dans de tels mondes synthétiques fermés. Dans leur ensemble de passages, Herzog & de Meuron voient la réponse européenne à un type américain de monde fermé qui s'impose toujours plus dans l'événement urbain en Europe. Avec ses intérieurs miroitants, «Fünf Höfe» reflète littéralement les conditions difficiles qui accompagnent de telles interventions au centre des villes. En même temps, cet ensemble ennobli par un centre d'art est un édifice très munichois correspondant bien au caractère artificiel et paysager dont témoigne la ville.

La banalité habituelle des passages et des malls provient du fait que, même ceux de grandes dimensions, recourent à des artifices d'architecture et de verdure et miniaturisent les rues, les places et les espaces naturels pour dissimuler leur propre caractère artificiel. Comment au centre soigné de Munich, des architectes tels que Herzog & de Meuron traitent-ils précisément le cliché du mall? Dans le projet «Fünf Höfe» (Cinq Cours), un déroulement planificateur compliqué par des changements chez les maîtres d'ouvrage et dans les besoins des investisseurs, ainsi que des conflits quant à la protection des monuments, ont fait que des critères tels que ville et maison, vrai et faux, ancien et nouveau, dispendieux et raisonnable n'ont certes pas été éliminés mais relativisés. Il en est résulté un spectre de problèmes et de besoins typique des ensembles commerciaux au centre des villes et particulièrement omniprésent en Allemagne.

A une seule exception près sur la rue Theatiner, Herzog & de Meuron ont renoncé à équiper leur intervention urbaine de façades. Ils ont réagi à une délicate situation de bâtiments évidés avec des cours intérieures de formes différentes, ainsi qu'avec des passages de sections variables et diversement éclairés. Ils ont neutralisé des catégories comme parcelles et blocs, perception spatiale intérieur-extérieur, par un conglomérat architectural dont la vie intérieure se suffit à elle-même sans principe de structure supérieur installé didactiquement.

Cosmétique et contrôle

L'ensemble Fünf Höfe se présente comme un réseau dans lequel diverses stimulations spatiales sont dispersées incidemment pour certaines et comme des impuretés pour d'autres. Ainsi, le passage Pranner s'accroche – tel un parasite à une façade néobaroque. Sur les parois en enduit gris du passage, une mosaïque de verre éclipse le fait que la percée étroite et sombre traverse, comme un décor de film expressionniste, l'ensemble jusqu'à la rue Kardinal-Faulhuber. Le passage Salvator marque la direction longitudinale de l'ensemble. A moitié achevé en été 2001, il constitue le cœur transparent de tout le complexe: long de 90 mètres, haut de 14 mètres, ce passage sert d'axe à tout un jeu de circulations qui irriguent le bloc bâti. En même temps, il dégager l'espace libre sur lequel s'organise une partie des surfaces locatives des étages supérieurs. Son rôle est donc plus complexe que celui d'un mall limité à l'étalage et à la vente. Par sa forme volontaire, le passage Salvator évoque plutôt la «Galleria» à l'italienne, espace intérieur à la géométrie surprenante souvent caché dans une morphologie urbaine chaotique.

Le «jardin suspendu» qui, dans deux ans, s'étendra sur la totalité du passage Salvator est une attraction essentielle du projet Fünf Höfe. Partant d'une grille de plafond formant baldaquin, des plantes grimpantes se combinent aux éléments de luminaire. Ce remplissage électronique végétal, une création de Tita Giese, fait du passage la scène d'un spectacle naturel caché dans le corps urbain. Une mise en scène similaire eut lieu jadis à proximité immédiate (sur le toit du palais royal, la Residenz)¹, le jardin d'hiver privé de Louis II.: Agrémentée d'un lac, de cygnes, de palmiers et de kiosques mauresques, cette biosphère techniquement dispendieuse était un lieu de refuge permettant au monarque craignant les hommes et la ville, de mieux supporter les séjours dans sa capitale. Tout comme dans les fantasmes du roi Louis, compensation et simulation appartiennent aussi à la nature du mall. Des événements spatiaux y sont représentés à la fois narrativement et pour distraire. Herzog & de Meuron abordent aussi le phénomène de l'espace public synthétique du mall de la manière sensible que nous leur connaissons. L'accès au centre d'art au travers des étages est une promenade architecturale présentée comme un manuel didactique qui s'étend sur presque toute la profondeur du complexe. Depuis le foyer, avant d'entrer dans le «White Cube» conventionnel de la galerie, le flâneur peut jeter un regard sur le passage Salvator qui, tel une vitrine maintenant remplie de passants et de plantes, apparaît comme un univers construit.

Herzog & de Meuron proposent à Munich certains des «effets cosmétiques» que Jeff Kipnis a décrits comme la caractéristique centrale d'une manière de travailler «archaïque». Kipnis voit la réalité architecturale aérienne des techniques mises en œuvre par Herzog & de Meuron comme une attaque de la matérialité architecturale avec les moyens mêmes de celle-ci; comme

Journal

Thema

Spektrum Schweiz

58

Service

«une chose menaçante: un contrôle paranoïde, un contrôle devenu incontrôlable, un schizo-contrôle»². De tels processus employés comme images de marque sur des objets architecturaux conviennent pourtant aussi à l'échelle urbanistique de cet édifice invisible. Ainsi, les surfaces diversement réfléchissantes sont vécues comme un épiderme tendu parfois corporel, parfois immatériel. Dans la mesure où cours et passages se présentent soit comme des vides, soit comme des espaces insérés, la perception spatiale intérieur-extérieur devient plus incertaine. Différents endroits du passage Salvator visualisent pourtant la chirurgie interne du bloc: Construction, rives de planchers et statique apparaissent derrière les vitrages suspendus comme des vues radiographiques d'entrailles urbaines chaotiques. Mais le traitement de ces cicatrices implique parfois des mesures étranges quant à la protection des monuments: Ainsi, le beau hall des guichets de l'Hypobank de 1955 est malencontreusement éventré côté passage Salvador. Les architectes responsables Hilmer & Sattler ont dû étayer artificiellement la fresque historique du plafond. Ce qui jadis marquait l'espace le plus prestigieux du maître de l'ouvrage, décore maintenant le vide d'une grande librairie.

Une Downtown à l'allemande

On peut percevoir le système spatial de Fünf Höfe à la lumière de relations ambiantales, intrinsèques à l'œuvre et propres à l'histoire de l'architecture. Il serait pourtant partial de discuter l'intervention sans tenir compte des développements économiques et politiques des dix dernières années. Seules ces conditions permettent d'analyser les thèmes du projet quant à leur adéquation urbanistique. Finalement, il s'agit ici d'une tactique essentielle en matière de politique spatiale.³

Herzog & de Meuron désignent eux-mêmes Fünf Höfe comme un «projet de centre urbain pour Munich» et ce faisant, de même que les investisseurs et les politiciens, ils veulent s'engager en faveur de ce centre urbain. L'espace public projeté poursuit un développement que l'architecte munichois Adolf Abel avait prévu dans son plan de reconstruction du centre-ville en 1947: un réseau de passages, de cours et de places devant interconnecter les nouveaux blocs bâtis dans l'esprit de la morphologie de l'avant-guerre. Bien que moins radical que les plans de reconstruction de bien d'autres villes allemandes, la planification d'Abel ne fut réalisée que fragmentairement lors des années cinquante et notamment dans le bloc de l'Hypobank dont Abel conçut lui-même le nouveau bâtiment. Cette conception de passages dont la chef du département des constructions de la Ville Christiane Thalgott n'a jamais cessé de souligner l'exemplarité, témoigne cependant d'une certaine redondance, car depuis les années soixante-dix, le noyau urbain s'est transformé pratiquement sans césure en zone piétonne. Ce faisant, les espaces de rue déjà artificiels, notamment la rue Theatiner marquée par le traditionalisme retenu de l'après-guerre, se sont vus relativisés.³

Dans leur premier «projet de rentabilité» réalisé, Herzog & de Meuron réagirent aux conditions partout dictées par les grands investisseurs dans le développement des villes. Non seulement à Berlin après la chute du mur, on a vu comment les banques, les assurances et les sociétés immobilières ont investi des sommes faramineuses pour rentabiliser les adresses privilégiées des centres-ville. D'une part, il fallait exploiter des terrains en friche et d'autre part, rénover des ensembles de l'après-guerre ne répondant plus aux besoins des modes actuels de consommation et de travail. Cette contrainte (particulièrement marquée dans le parc immobilier allemand rénové après 1945), fut aussi à Munich le moteur de la rénovation des immeubles de l'Hypovereinsbank.

Après leur longue émigration à la périphérie, l'intérêt retrouvé des grandes entreprises pour les centres-ville résultait aussi de l'avènement d'un nouveau climat. Dans la dernière décennie, une nouvelle génération de responsables planificateurs et politiques parvint à éliminer des obstacles bureaucratiques et légaux qui s'opposaient jusque là aux interventions importantes et complexes.⁴ Lorsque jadis un développement urbain dominé par de grands promoteurs anonymes engendrait des réflexes de résistance, de nouveaux acteurs sont entrés en scène. Par ailleurs, le phénomène public du marketing urbain a fait que les grandes opérations privées ne sont plus aperçues synonymes de spéculation et de destruction des villes, mais impliquent plutôt la création d'emplois, l'amélioration des sites et de la qualité de vie.

Le débat architectural a lui aussi suivi ce changement de paradigme. Après des années d'attirance pour les sites périphériques, des lieux et contextes fragiles, on se réoriente vers de nouvelles formes d'urbanité. On réapprécie les centres pour leur haute densité d'infrastructures, de programmes, d'ambiances et d'images de marques. Le débat s'identifie toujours plus aux paysages urbains du pouvoir et du contrôle. La dynamique propre de thèmes initialement «critiques» comme la privatisation de l'espace public ou le branding, a entre-temps engendré des perceptions considérant l'architecture comme une nouvelle catégorie de produit.

Un bâtiment presque invisible

Après la césure du 11 septembre 2001, deux aspects des milieux artificiels urbains ont acquis une toute autre signification: sécurité et contrôle. Pourtant même à l'époque de la haute conjoncture économique, les grands projets urbains de l'économie privée étaient tout aussi sensibles, car toujours menacés de leur propre reprogrammation. Ces incertitudes fonctionnelles réduisent plus sûrement l'architecture au «cosmétique» que ne le décrit Jeff Kipnis à propos de la manière dont travaillent Herzog & de Meuron. On pense par exemple à l'ensemble Debris sur la Potsdamer Platz et à ses difficultés de réalisation: Le «faux produit au faux endroit»⁵ risquait de périr en cours de planification, car les besoins en bureaux calculés pour Berlin après la chute du mur

s'avèrent erronés. Au projet urbain approuvé de Hilmer & Sattler, parti d'une utilisation en bureaux, fut intégré un mall «invisible»⁶.

Dans le Munich conservateur, l'histoire se déroula un peu différemment. Le concours organisé en 1994 s'appuyait encore sur des besoins programmatiques concrets de l'Hypobank. Dans leur concept général initial, Herzog & de Meuron prévoyaient encore la participation de trois autres agences: Hilmer & Sattler, Kollhoff & Timmermann et OMA. Les blocs bâtis étaient juxtaposés comme de «lourdes pierres» et constituaient un système de ruelles et de cours que Herzog & de Meuron associaient d'une part à la vieille ville de Munich et d'autre part, à la volumétrie poreuse du palais de la Residenz. En 1996, la Maffei Hof d'Ivano Gianola chargé de réaliser un immeuble de bureau pour la Vereinsbank, vint s'inscrire dans ce système de référence. Installées par hasard dans le même bâtiment, la Vereinsbank et l'Hypobank fusionnèrent en 1997. C'est ainsi que pour Herzog & de Meuron et ses partenaires, la partie à planifier pour la nouvelle HypoVereinsbank se réduisait à une «boutique financière». En corrélation, la part de surface locative pour commerces et bureaux s'accroissait fortement. Dès lors, l'HypoVereinsbank devenait avant tout promotrice et maître d'ouvrage du centre d'art de sa propre fondation culturelle.

Mais le projet Fünf Höfe ne fut pas refondu seulement en raison de la fusion bancaire. Entre-temps l'opinion publique munichoise s'était mobilisée contre une démolition complète du bloc existant. Ce qui fut réalisé par la suite, resp. sera encore réalisé jusqu'en 2003, représente un compromis. Kollhoff & Timmermann et OMA ne sont plus de la partie. Herzog & de Meuron se sont stratégiquement retirés de la silhouette urbaine et ont instrumentalisé les contraintes. Ils ont ouvert leur projet à des thèmes d'expression topologiques qu'ils avaient commencé d'étudier au milieu des années quatre-vingt-dix. L'espace miroitant amorphe est moins un bâtiment qu'une infrastructure urbaine: Architecture d'investisseurs formant «masse de remplissage» avec volumes vides insérés aspirant les passants vers l'intérieur du grand cube évidé. Dans ce contexte, on peut regretter que le maître d'ouvrage ait imposé à Herzog & de Meuron une façade au droit de l'alignement principal côté rue Theatiner. La réponse des architectes fut une citation personnelle laconique: la façade d'entrée au centre d'art et au passage Perusa, avec ses volets abattants est un déjà-vu ennoblé. Au nord et au sud vers les rues, Fünf Höfe se cache derrière des architectures banales mais soignées: au nord (rue Salvator encore en construction), le projet de Hilmer & Sattler et au sud (rue Maffei), la Maffei Hof de Gianola qui, en raison de ses matériaux et de son échelle, joue mal son rôle de charnière avec le monde cristallin intérieur.

Art, non-art, artifice

Le programme de Fünf Höfe est pris dans l'orbite du centre d'art, un champ spatial blanc hermétiquement clos au niveau supérieur. Les passants

sont «captés» à divers emplacements: Le foyer, la boutique et deux cafés placés aux endroits stratégiques où cheminent les flâneurs forment contrepoints. Les surfaces conduisant de la zone du mall vers l'art supérieur, sont dimensionnées généreusement pour ne pas dire somptuairement. Elles complètent l'espace public des passages commerciaux et prennent en compte les besoins de représentation de la fondation culturelle de la HypoVereinsbank. Dans ce sens, Fünf Höfe constitue la réplique prosaïque de la Tate Modern, un autre intérieur urbain de Herzog & de Meuron ayant également trait à la consommation contemporaine de l'art.

Fünf Höfe ne propose pas seulement l'art comme une attraction; son aura est aussi fonctionnalisée pour un objectif pragmatique: perfectionner un environnement esthétique ambitieux. Avec Rémy Zaugg et Thomas Ruff, Herzog & de Meuron font appel aux services d'artistes avec lesquels ils collaborent depuis longtemps. Aux emplacements stratégiques des dessertes verticales (foyer du centre d'art, cages d'escaliers des étages de bureaux, etc.), Zaugg a placé des accents opérant avec la couleur et le texte. On connaît déjà ces textes-images transmettant aux passants des «irritations positives» telles que ET – JE VOUDRAIS – SI J'OUVRE – LES YEUX – DEVENIR VISIBLE ou MOI – L'IMAGE – J'ENTENDS – VERS TOI ou simplement MAINTENANT TOI ICI. L'omniprésence de «L'écriture Zaugg» bien connue, que Herzog et de Meuron se sont appropriée depuis longtemps comme identité graphique de leurs plans, engendre une certaine surcharge pédagogique de l'architecture: Pour l'orientation, toutes les entrées côté rue ainsi que les passages et les cours sont signalés par des traits lumineux dans la typographie développée par Rémy Zaugg et Michèle Zaugg-Röthlisberger, ce qui refole clairement les enseignes commerciales au second plan.

La question de l'art en tant que médium se pose aussi dans les travaux photographiques de Thomas Ruff intégrés au revêtement de sol. On se souvient des extensions de conscience obtenues voilà quelques années par la collaboration entre Herzog & de Meuron et Ruff sur le bâtiment de la bibliothèque d'Eberswalde. Les sérigraphies de villes et de paysages gravées sur certaines dalles du sol en béton de Fünf Höfe ont un effet plutôt épisodique et décoratif (certaines d'entre-elles se réfèrent aussi à plusieurs textes-images de Zaugg). Ainsi, ce ne sont pas les marques qui, dans Fünf Höfe, se chargent des fonctions du branding, mais plutôt l'art – en tant que programme et superficie – qui assure une forme de contrôle esthétique.

Densité nostalgique, styling cool

Herzog & de Meuron parlent d'une «réponse européenne aux Shopping Malls américains», d'un «mélange d'art et de non-art». Dans Fünf Höfe, le branding urbain à travers l'art fonctionne plus subtilement que ne le font les parades du groupe Guggenheim. La fondation culturelle de la HypoVereinsbank n'agit d'ailleurs pas comme

colonisateur à l'instar de la Guggenheim Fondation, mais en tant que solide institution de la vie munichoise.

Souvent, Munich a eu l'ambition d'être plus important sur les plans économique, culturel et politique qu'il ne l'était effectivement. Architecture et paysage y ont toujours joué des rôles compensatoires.⁷ On connaît le roi Louis II qui, avec une architecture de parc de loisirs néohistorique, a anticipé les actions d'un Jeff Koons. Avec sa politique architecturale privée, Louis voulait s'imposer à une époque où l'Allemagne du Nord s'employait à ramener le royaume de Bavière à un niveau économique et politique secondaire. Au milieu d'un environnement de caractère agricole, Munich conserva longtemps le statut d'une ville d'administration et de résidence sans implantation industrielle ni prolétariat. Jusqu'à l'ère de Franz Josef Strauss, cette capitale locale resta caractérisée par une «sous-programmation» teintée de provincialisme.

S'ouvrir sur le monde par le biais des symboles et de l'urbanisme n'est pas le fait du seul passé de Munich. Le caractère synthétique du noyau historique s'est plutôt renforcé à cause de la Seconde Guerre mondiale, qui provoqua sa reconstruction puriste et son image largement muséalisée. Fünf Höfe se place ainsi entre une densification nostalgique et l'esthétique d'un paysage urbain contemporain. Dans leurs jeux de simulations élégants et contrôlés, Herzog & de Meuron mettent un peu de cet aspect à la fois artificiel et chargé d'art propre à Munich.

Dans une ville dont l'ambiance est aujourd'hui «bon chic, bon genre» plutôt que résolument chic, les associations intérieur et extérieur, exclusivité et anonymat, consommation culturelle et shopping noble, valent comme distractions déjà en soi. Mais en même temps, le projet Fünf Höfe fait partie d'une recherche phénoménologique des principes d'enchaînement entre ville et paysage que Herzog & de Meuron ont déjà menée dans les années quatre-vingt à part leur production d'objets exclusifs⁸. Cette expérience leur permet de réagir thématiquement à une tâche architecturale relativisant non seulement l'écriture de son auteur, mais posant aussi la question fondamentale du rôle de l'architecture et de la définition de ses produits.

- 1 Le jardin d'hiver fut aménagé dès le début du règne de Louis II (1864–1886), sur le toit de l'aile côté Hofgarten, érigée par Leo von Klenze.
- 2 «The Cunning of Cosmetics» dans *El Croquis* 84, 1997, ainsi que *wbw* 11/1998.
- 3 Conséquence des travaux pour les voies de banlieue et du métro urbain entrepris à l'occasion des jeux olympiques de 1972. Depuis, le trafic public à l'intérieur de la ville a défini une hiérarchie de dessertes totalement nouvelle, ainsi que modifié les rapports entre le centre et la région.
- 4 Avec des instruments nouvellement créés comme la planification de développement coopérative ou des constructions importées comme le Public-Private Partnership, les autorités responsables s'efforcent d'alléger la conduite des grands projets et d'assouplir les processus de permis de construire trop lents.
- 5 Dieter Hoffmann-Axthelm: «Die Veranstaltung von Stadt», *wbw* 12/1998.
- 6 Grâce à la capacité d'adaptation de Renzo Piano, une certaine image rétro de la ville a subsisté à la Potsdamer Platz malgré la politique de surremplissage.

7 A Munich, de telles ambitions n'étaient pas seulement typiques au 19^{ème} siècle, mais aussi au 20^{ème}: cours résidentielles communales des années vingt, apologie de la cité néo-classique pour la «Ville du Mouvement» du troisième Reich, Parc Olympia de 1972, ainsi qu'aéroport intercontinental et enceinte des foires des années quatre-vingt-dix.

8 Le projet Schwarzpark pour Bâle, l'ensemble résidentiel Aspern, à Vienne, l'étude pour l'Avenida Diagonal à Barcelone (en collaboration avec Meili & Peter), l'idée urbanistique pour le Tiergarten à Berlin et l'étude «Basel – eine Stadt im Werden» (en collaboration avec Rémy Zaugg).

Hans Frei (pages 36–43)

Traduction française: Paul Marti

De l'art de l'espace à la politique de l'espace

Nouvelles technologies de l'espace, nouveaux mécanismes du pouvoir

Les architectes – les maîtres en matière de création d'espace – n'en disposent pas de manière autonome. L'espace est toujours politique. Quelle emprise l'architecture a-t-elle aujourd'hui sur l'espace? L'architecture est-elle encore nécessaire ou suffit-il de développer une autre politique de l'espace en architecture? Ces questions se posent dans un contexte marqué par les nouvelles technologies et systèmes de réseaux qui investissent massivement la représentation, l'organisation et la production d'espace. Nous présentons à côté de l'essai de Hans Frei un dispositif «classique» de contrôle de l'espace: des ouvrages fortifiés construits par l'armée suisse et établis en-dehors mais aussi à l'intérieur de zones bâties sont le thème d'un essai photographique. Il présente des artefacts dont la conception a été guidée par un souci de camouflage, de leurre et d'imagination.

1. «Il est inutile d'ériger des murs» est le titre d'un article de la sociologue Saskia Sassen sur la globalisation. En introduction à un manuel de survie dans une société de l'avenir, elle recourt à une métaphore architectonique. Cette métaphore s'applique toutefois aussi à l'architecture elle-même: du fait de la surveillance électronique, le fait d'élever des murs n'empêche pas que les personnes enfermées soient en permanence visibles. La société de l'information met en crise la forme matérielle, et ce faisant aussi son contenu: l'espace tel qu'il est définit par l'architecture. Nous assistons aujourd'hui à la dernière étape d'un Kulturkampf. Il a débuté au XV^{ème} siècle avec l'imprimerie, s'est poursuivi avec la presse et la télévision et est entré dans une phase décisive à l'ère des médias électroniques. Victor Hugo avait prédit l'issue de cette bataille entre médias et architecture: «ceci tuera cela». Ce développement ne semble pas particulièrement attrister les avant-gardes. Tout au plus, la disparition de l'architecture cède la place à un

ISOVER

Dämmen mit glasklarem Verstand

Machen Sie sich die Verarbeitung rundum leichter!

Rundum wirtschaftlicher
Dämmen mit
leichter ISOVER-Glaswolle.



Saint-Gobain Isover AG

1522 Lucens
Tel. 021 906 01 11
Fax 021 906 02 05

8155 Niederhasli
Tel. 01 851 50 40
Fax 01 850 26 28

e-mail: isover@isover.ch
www.isover.ch

Technischer Dienst:

Tel. 0848 890 601
Fax 0848 890 605

SAINT-GOBAIN
ISOVER CH

rapport totalement différent à l'espace que ne cloisonnent désormais plus la masse et la substance.

2. La nature de l'espace constituait jusqu'à présent une question centrale pour les architectes. Elle n'était toutefois jamais une affaire spécifique à l'architecture. De tout temps, elle fut également mise en relation avec des représentations spatiales abstraites qui dépassaient le cadre architectonique. En 1914, Geoffrey Scott écrit ainsi dans «The Architecture of Humanism» que l'architecture est un échantillon humanisé du monde. Cette formule vaut aussi bien pour la conception du monde humaniste classique que pour ses représentations, par exemple celles de Newton ou d'Einstein, issues des sciences naturelles. L'architecture parle au travers de sa spatialité et en second lieu seulement au travers de ses éléments formels. L'espace abstrait en tant que référent de l'espace concret et parcourable n'a toutefois cessé de se complexifier au cours du temps. Il est devenu de plus en plus infini et froid. Nous ne pouvons que difficilement y rattacher quelque chose qui relèverait de l'expérience. Ce n'est pas sans raison qu'Einstein couvrit Giedion de railleries pour sa tentative d'établir des liens méthodologiques entre la théorie de la relativité et les principes de conception en architecture moderne. Même pour les astro-

nautes qui ont une expérience directe du cosmos, «c'est autour de la terre que tout gravite» comme le relève le géologue William Anders qui a tourné autour de la lune à bord d'Apollo 8 en décembre 1968. En définitive, le regard porté depuis l'univers a simplement contribué à poser différemment la question de l'espace, de l'associer à nouveau plus étroitement au destin du lieu sur la terre.

3. Globalisation et miniaturisation. L'expérience quotidienne montre toutefois que nous ne parvenons que difficilement à nous affranchir de l'espace abstrait. Le progrès technique ne permet pas seulement la conquête du cosmos, il donne aussi un accès direct à l'espace abstrait sur terre. La globalisation et la miniaturisation sont des exemples actuels qui montrent comment des espaces concrets peuvent revêtir des formes abstraites dont les dimensions sont soit explosées soit implosées. Explosées par la mise en réseau à l'échelle mondiale des différents emplacements qui sont ainsi dotés de qualités globales. Implosées par la nanotechnologie grâce à laquelle on peut répliquer des mondes entiers en un seul point. Même si la globalisation et la miniaturisation sont absolument opposées pour ce qui est de leur expansion réelle, elles ne sont rien d'autre que deux aspects d'une même et unique façon de s'abstraire de l'espace. La «city of bits» est plus proche des structures cristallines

de notre cerveau que d'une structure étrangère à notre corps comme la ville conventionnelle en pierre. La globalisation et la miniaturisation impliquent une technologie de l'espace qui n'a plus rien à voir avec les moyens architectoniques conventionnels. Nous pouvons parler de politisation de l'espace dans la mesure où nous sommes en présence d'un contrôle et d'une organisation directes de paramètres spatiaux et non plus de la représentation formelle de contenus définis avant d'être transposés en architecture.

4. Le front de l'avant-garde architectonique a tiré ses enseignements de l'histoire. Au XVIII^e siècle, les architectes issus des Beaux-Arts avaient laissé aux ingénieurs le soin de construire ponts, routes, canaux et autres institutions reliées aux nouveaux réseaux territoriaux. Ce faisant, les architectes ratèrent l'émergence d'une nouvelle pensée de l'espace. Le fait que les architectes s'étaient eux-mêmes dégradés à un rôle de pâtisseries pompeux ne fut reconnu que bien plus tard. La démarche de l'avant-garde actuelle est diamétralement opposée: elle considère les paramètres spatiaux des nouvelles technologies comme inhérents à l'architecture si tant est qu'on parle encore, dans ce contexte, d'architecture et non de technologies de l'espace. Tout architecte qui se veut à la page ne

pourra que sourire de Bill Gates, l'ancien patron de Microsoft qui a cru bon dissimuler ses propres produits dans sa maison, une construction archaïque en bois de sapin de Douglas.

5. Leibniz a joué un rôle important dans le processus qui a permis de dépasser le clivage entre espace concret et abstrait. Le philosophe et mathématicien baroque conçoit le monde comme un énorme organisme dans lequel la matière et l'espace s'enchevêtrent de manière inextricable. Il envisage l'espace comme une matière fluide que l'on peut subdiviser à souhait et qui s'étend de l'univers jusqu'à la plus petite des monades inévidentes. De ce point de vue, nous ne pouvons plus considérer la conception architectonique comme une pratique produisant des formes et qui consisterait à pétrir une masse pour définir un espace. Les oppositions entre intérieur et extérieur, espace et masse sur lesquelles la pensée architectonique s'est jusqu'à présent appuyée sont remises en jeu. Les constructions semblent être des densifications plus ou moins matérielles de l'espace. Un peu comme si la matière fluide requerrait des architectes de nouveaux outils et modes de penser afin de pouvoir développer les potentiels qu'elle recèle. L'espace ne se mesure plus en termes d'extension mais d'intensité avec laquelle la matière, ou mieux, le vide de la matière est aménagé.

6. «Design from within». À la conférence any-how en 1997, Sanford Kwinter présente en accord avec Jeffrey Kipnis un manifeste qui traite des conséquences de cette pensée sur l'architecture. Pour Kwinter, ce que l'on fait n'a aujourd'hui plus d'importance, le marché détermine toute action quelle que soit sa portée. «Ce qui compte, plus que jamais auparavant, c'est comment on le fait.» Le manifeste s'oppose de manière explicite au culte de l'objet et ce faisant contre une des positions centrales de l'architecture. «L'architecture en tant que discipline est aujourd'hui en voie de disparition, d'un certain point de vue en tout cas. Certains d'entre nous ne la regretteront pas. Nous souhaiterions progressivement appréhender la pratique en termes plus généraux et plus flexibles. Nous considérons ce que nous faisons comme un travail de projet et nous ressentons, comme les générations précédentes, le besoin de nous libérer le plus rapidement possible des limites qui nous enserment. Pour nous, cette nouvelle compréhension du projet constitue un organon en cours de formation; il met en jeu une volonté technique et une éthique de recherche que guide un souci de réalité.» En définitive, le «comment», c'est-à-dire les technologies de l'espace auxquelles l'architecture est ici réduite, consistent en une rationalisation de la logique de composition inhérente à la matière. «La dimension technique réside dans la prise en compte de la logique effective caractéristique de l'environnement humain et non-humain et dans sa transformation en un potentiel praticable et créatif. La dimension technique est en rapport avec une démar-

che de projet qui part de l'intérieur. Dans le cas du technique, la logique préexiste comme une sorte d'immanence ou potentiel inhérent à la matière elle-même. Elle se traduit en matière étant donné que le monde et ses produits ne sont rien d'autre que de la matière.» Kwinter met la technique, «la démarche de projet qui part de l'intérieur», au même niveau que l'évolution biologique. «L'évolution n'est rien d'autre que l'intégration progressive à la matière de plus en plus de liberté. En ce sens, nous autres hommes sommes les gardiens des formes les plus évoluées de l'esprit, purement et simplement les entités les plus libres de l'univers. Toutefois, l'univers se trouve juste à nos talons.»

7. L'avant-garde architecturale est dépassée. Kwinter ne précise toutefois pas dans quelle mesure les architectes comme Ben van Berkel, Greg Lynn, Marcos Novak, Steven Perella, Lars Spuybroek etc. répondent à sa conception «de projet partant de l'intérieur». Jusqu'où ces architectes vont-ils et en quoi les différentes approches du projet se différencient-elles? Mais surtout: jusqu'où arrivent-ils par rapport à ceux qui constituent des systèmes d'exploitation, écrivent des programmes de logiciel et opèrent avec les microstructures de la matière? Ne nous leurrions pas: derrière des programmes CAD de très haut niveau comme Maja, Form-Z, Rhinos et Cathia se trouvent des programmes d'exploitation et des codes sources d'une insondable complexité. Gare à celui qui ne parvient pas à dépasser l'interface utilisateur d'aspect convivial. La constatation de Friedrich Kittler s'applique à cet utilisateur qui, ne s'intéressant pas à ce qui se dissimule derrière l'interface, ne se servira pas de l'ordinateur à des fins désapprouvées par une instance normative supérieure. Les architectes qui vont le plus loin dans l'application des nouvelles technologies ne feraient en ce cas que céder leurs responsabilités aux personnes qui programment les ordinateurs, manipulent des structures de matière, etc...

À cet égard, nous devons aussi nous demander si les projets de van Berkel, Lynn, Novak, Perella ou Spuybroek donnent une idée pertinente du progrès technologique. Quelle architecture générera l'âge de la réplique électronique? La réponse de William Gibson, l'auteur de *Neuromancer* (1984), devant une assemblée d'architectes est plus que révélatrice. Il déclara: «Si ceux qui opèrent avec la nanotechnologie et la réalité virtuelle devaient s'imposer, ce que nous entendons aujourd'hui par architecture pourrait se développer vers quelque chose, oui, je n'en ai aucune idée... (ce serait le moment idéal pour rester sans voix ou dire quelque chose d'incompréhensible...).» Comment voulez-vous que nous accordions encore du crédit aux images produites par les utilisateurs de logiciel si un futurologue appelé à se prononcer sur l'avenir de l'architecture ne parvient qu'à exprimer son malaise ou à produire un discours insignifiant? Ces images ne sont-elles pas un simple verbiage d'architectes et ne font-elles pas que révéler le retard des architectes?

De plus, les nouvelles technologies de l'espace supposent à leur tour l'existence d'un espace dans lequel opérer; un mécanisme de pouvoir qui requiert des nouveaux moyens technologiques est indispensable afin d'organiser les flux d'hommes, des marchandises et de biens. De ce point de vue, les réseaux territoriaux du XVIII^e siècle constituaient des mandats d'instances politiques et non des inventions d'ingénieurs. La société disciplinaire dépendait du bon vouloir des ingénieurs pour établir son régime spécifique. Nous pourrions pareillement nous interroger sur la société et le régime social dont procède le progrès technologique contemporain. Il est incontestable que l'architecture y joue un rôle complètement différent. Dans la société disciplinaire, les constructions représentaient une partie constitutive du système et étaient basées, comme Michel le Foucault l'a montré, sur différentes variations du panoptique. Deleuze parle maintenant du remplacement de la société disciplinaire par la société de contrôle, ce qui montre clairement que les «moules construits» ont perdu leur sens: au lieu d'aller à l'école, nous sommes notre vie durant en formation continue, au lieu d'être enfermés en prison, nous recevons des chaînes électroniques invisibles... Ces évolutions semblent aller dans le sens de plus de liberté et moins d'architecture. Le nouveau régime contribue néanmoins à la construction de formes de pouvoir dont la finalité n'apparaît que difficilement. C'est toutefois une conclusion erronée que d'affirmer que davantage de technique est synonyme «de plus de liberté dans la matière». La question décisive est ici: la liberté pour qui? pour tous? pour quelques uns? ou pour la matière? Les moyens criminels, terroristes, avec lesquels fut diffusé le message de Théodore Kaczynski – l'unabomber – n'ôte rien à sa pertinence. Le message est le suivant: «La technique est une force sociale bien plus puissante que l'aspiration à la liberté».

8. Politique de l'espace en architecture. La globalisation et la miniaturisation investissent la pensée spatiale des architectes. D'un point de vue politique, elles signifient l'ouverture de la question spatiale, ce qui ne veut pas dire que l'architecture ait une politique de l'espace. Une politique de l'espace consiste en définitive en un rapport tout à fait pragmatique entre architecture et contrôle spatial ou organisation. Nous ne devons donc en aucun cas rejeter le progrès technologique en tant que tel ou nous contenter de l'appliquer aux fondements ontologiques de l'architecture. Un peu comme l'art au sens où l'entend Joep van Lieshout, l'architecture nous offre la possibilité de faire quelque chose dans l'espace qui, sinon, ne serait pas possible. Au XVIII^e siècle, Boullée et Ledoux reformulèrent la politique spatiale de l'architecture dans le sillage d'une nouvelle pensée territoriale. Ils collaborèrent étroitement avec les ingénieurs, mais ne se contentèrent pas de faire progresser le processus de territorialisation avec les seuls moyens de l'architecture. Ils utilisèrent la nouvelle

conception de l'espace pour redéfinir le rôle politique «de l'architecture en rapport à l'art, aux mœurs et à la législation», comme l'indique le titre d'un ouvrage publié en 1804 par Ledoux.

9. «Evening in Llano». Dans la région de Llano (Texas), John Hejduk observa la lumière mate que réfléchissaient les arbres au crépuscule. Le scintillement provenait d'innombrables cocons vides qui recouvraient les troncs tandis qu'un bourdonnement provenant d'insectes éclos était perceptible dans la cime des arbres. Nous pouvons comparer les cocons vides et le bourdonnement invisible avec une époque dans laquelle l'érection de murs ne sert plus à rien et où la surveillance et l'organisation spatiale ne sont plus tributaires de la substance. Il est toutefois significatif de voir à quel point Kwinter et Hejduk divergent dans leur interprétation de ce bourdonnement invisible. Kwinter en donne une interprétation rationaliste, il y voit le prolongement de l'évolution biologique avec des moyens techniques, tandis que Hejduk le met en rapport avec le monde des idées que dynamisent les nouvelles technologies. Hejduk a une réception de la technologie sans mode d'emploi et sans savoir-faire. Ne maîtrisant pas les nouveaux moyens, il doit s'appropriier les choses en tant qu'architecte et chercher des solutions avec les moyens dont il dispose. Pour Kwinter, le bourdonnement invisible dans l'espace est un développement biotechnique des potentiels et des différences – des ΔT s – contenus dans la matière. Pour Hejduk au contraire, l'architecture en tant que telle représente une différence matérialisée – un ΔT – par rapport à un espace sans substance. Ses projets représentent des mondes qui, comme l'a pertinemment relevé Michael Hays, diffèrent complètement du monde dans lequel ils ont été fabriqués. Ils ressemblent à une troupe architecturale qui entretient des rapports tendus avec un contexte objectif caractérisé par la disparition et l'abstraction. Ce qui est ici décisif est le comment et non le quoi. Ces projets paraissent complètement superflus, mais ceci n'indique toutefois pas l'échec de la politique de l'espace qui les fonde. C'est au contraire la conséquence d'une politique de l'espace autonome, propre à l'architecture, au nom de laquelle nous pouvons exiger des choses considérées comme superflues technologiquement: des choses dont nous avons besoin!

English

André Bideau (pages 10–19)
English translation: Michael Robinson

The urban landscape as aesthetics

An inner-city project by Herzog & de Meuron in Munich

We have a kind of love-hate relationship with the shopping mall – as with many other imports from the USA. Any attempt to control urban quality is seen as an attack on the supposedly authentic signs and values of the city, and excluding the heterogeneous from synthetic inner worlds is condemned in moral terms. Herzog & de Meuron see their building conceptually as a European response to the American typology, whose inner realms are increasingly becoming part of the European urban experience. “Fünf Höfe”, with its mirrored innards literally reflects the difficult conditions characterizing inner-city interventions of this kind. At the same time, this development, ennobled by an art gallery, is very much a Munich building, picking up the artificiality and landscape qualities that are inherent in this city.

Arcades and malls are so unsophisticated as a rule because even when they are on a large scale they rely on architectural and vegetable surrogates, on miniaturized streets, squares and areas given over to nature, to act as a distraction from their own artificiality. How does a practice like Herzog & de Meuron deal with the cliché of a mall in the middle of tidy Munich? The “Fünf Höfe” (Five Courtyards) project had a complicated history involving changing clients and developer needs as well as monument preservation conflicts. This meant that criteria like city scale and building scale, genuine and false, old and new, lavish and reasonable were relativized, if not set entirely in abeyance. This led to a typical spectrum of the problems and needs haunting the inner-city shopping worlds that are so omnipresent in Germany in particular.

With a single exception, in Theatinerstrasse, Herzog & de Meuron decided not to provide their inner-city intervention with façades. They have responded to the tricky coring situation with inner courtyards of a variety of kinds, and also arcades with floating three-dimensional cross-sections and lighting. They have neutralized categories like parcel and block and perceptions of interior and exterior space in an atectonic conglomerate whose inner life survives without having higher principles of structure built into it didactically.

Cosmetics and control

The Fünf Höfe development appears as a network into which a whole variety of spatial stimuli are

scattered, some of them casually, some like blemishes. For example, the Prannerpassage has attached itself to a neo-Baroque façade like a parasite. A glass mosaic on the grey rendering of the arcade walls covers up the fact that this narrow, dark cutting forces its way right through the existing buildings to Kardinal-Faulhuberstrasse, in the form of an Expressionist film set. The longitudinal thrust of the complex comes from the Salvatorpassage. It was half completed in summer 2001, and forms the glass heart of the whole complex: the arcade is 90 metres long, 14 metres high, and provides a backbone for the various interlinked routes that run through the block. At the same time it provides necessary outdoor spaces, as some of the rented areas in the upper floors face this way. Thus it provides something more complex than a mall that is restricted to presenting and selling. The strong shape of the Salvatorpassage is much more reminiscent of an Italian “galleria”, which is also often hidden away as an interior space with surprising geometry within otherwise restless urban morphology.

One of the principal attractions of Fünf Höfe is the “hanging garden”, which will run through the whole of the Salvatorpassage in two years time. Creepers combined with lighting features are suspended from the ceiling's baldacchino-like grid structure. This vegetable and electronic filling, designed by the plant artist Tita Giese, makes the arcade into a vessel, into a nature show hidden within the body of the city. Ludwig II's private conservatory used to offer a corresponding show in the immediate vicinity (on the roof of the Munich Residenz)¹: it had a lake, swans, palms and Moorish kiosks, a technically elaborate biosphere intended as a retreat that would make the unsociable, city-hating monarch better able to bear the loathed sojourns in his capital. As in the case of King Ludwig's fantasies, compensation and simulation are also part of the essence of the mall. Spatial experiences are offered as narrative and as entertainment there as well. Herzog & de Meuron also handle the phenomenon of the mall's synthetic public quality with their usual sensuality. The route through the various levels and on to the art gallery floor is a state of the art promenade architecturale, occupying almost the whole depth of the site. Just before going into the art gallery's conventional White Cube, anyone who has strolled up from the foyer is rewarded a view over the Salvatorpassage that now appears like a showcase filled with people and plants, a construct.

Herzog & de Meuron bring off some of the “cosmetic effects” in Munich that Jeff Kipnis has described as the central feature of an “old-fashioned” working method. Kipnis sees the architectural and atmospheric reality of the techniques used by Herzog & de Meuron as an attack on the physical quality of architecture using the resources of architecture, as “something threatening: paranoid control, control that has gone out of control, schizo-control”.² These techniques, developed as trade-mark of archi-