

PHILIPPE POTIÉ

Le voyage de l'architecte

PARENTHÈSES

Remerciements

Le propos de ce livre a vu le jour dans le cadre du séminaire de doctorat du Laboratoire de l'école d'architecture de Versailles et doit beaucoup à l'émulation des débats portés par ses participants ; qu'ils en soient tous remerciés.

Ma reconnaissance va également à la revue *Le visiteur* et à son rédacteur en chef en particulier qui en ont permis une première publication au cours des dernières années.

Le corpus iconographique de l'ouvrage a été constitué grâce au soutien du LéaV de l'école nationale supérieure d'architecture de Versailles.

À Sophie...

Ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre.

Copyright © 2018, Éditions Parenthèses, Marseille.

www.editionsparentheses.com

ISBN 978-2-86364-331-0



Paul Rubens, *Portrait d'un homme, architecte ou géographe*, 1597.

Le voyage en théorie

L'oracle de Delphes



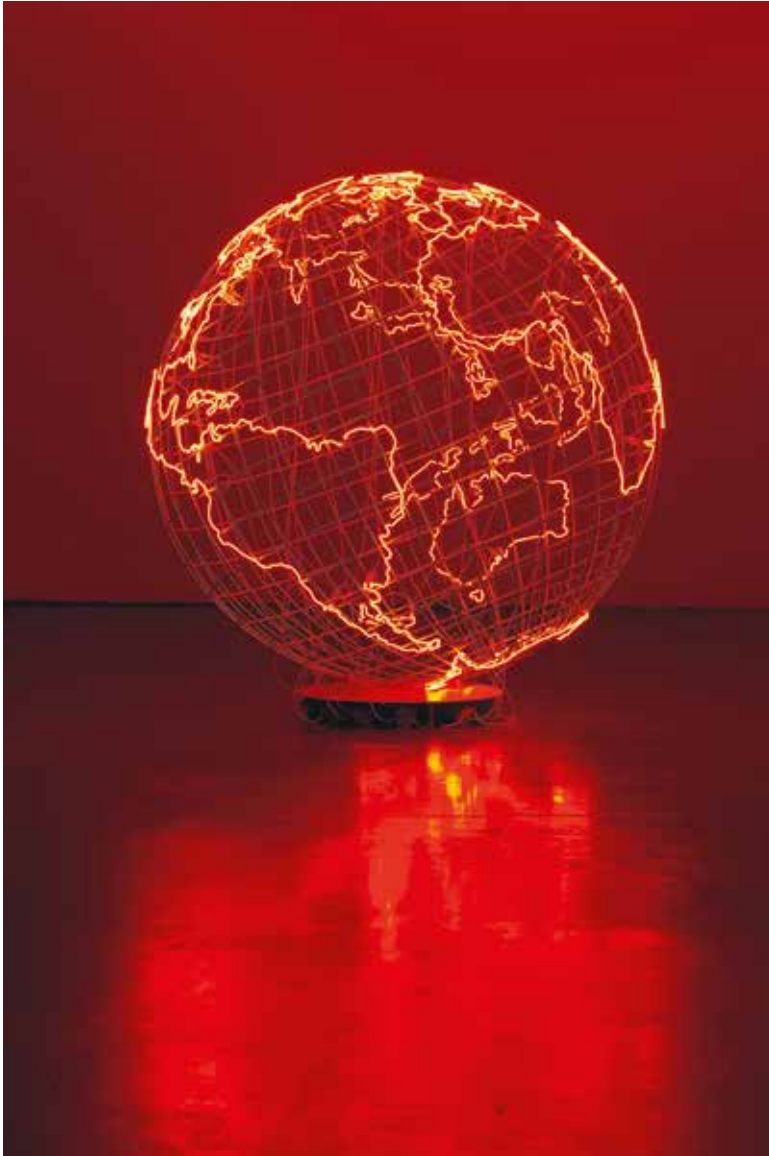
Michel-Ange, *Sibylle de Delphes*, chapelle Sixtine, 1510.

Lors de décisions importantes engageant son devenir, la cité grecque déléguait à Delphes des représentants chargés d'aller quérir la parole de l'oracle. Ce petit groupe d'ambassadeurs avait pour nom *theôria*, théorie. Cette acception du terme pour désigner un groupe de personnes, bien qu'elle soit encore utilisée par Gérard de Nerval, est aujourd'hui tombée en désuétude, mais on voudrait ici en retenir le sens pour qualifier une démarche conduisant des personnes choisies à quitter la cité, à prendre de la distance, afin de mieux pouvoir y revenir avec un message propre à dessiner un devenir.

Theôria dérive du verbe *theorein*, contempler, qui décrit l'activité de l'oracle lui-même lorsqu'il accède aux visions divines et dont l'étymologie va retenir notre attention. *Oraô*, en grec, c'est voir, et *theo* en redouble la signification puisqu'il renvoie tout à la fois au verbe regarder, *theaenai*, et au nom dieu. L'oracle qui « théorise » est celui qui « voit la vision » dans un jeu de miroir énigmatique. On note dès l'abord que la racine grecque ne désigne pas une démarche conceptuelle, mais une vision imaginaire, un travail d'iconicité. *Theorein* c'est accéder aux images. Dans sa transe oraculaire, la psyché devient le théâtre où se construisent des représentations. L'oracle est une *camera obscura* dans laquelle viennent s'imprimer, nimbées d'une part de mystère, des icônes. C'est cette vision que la Pythie décrit et que la petite troupe de pèlerins, les *theôros*, ramènera à la cité. Les cérémonies du retour qui fêtaient l'arrivée de la parole divinatoire duraient plusieurs jours pendant lesquels devaient être interprétées les visions de l'oracle. Il faut noter que la parole que délivre l'oracle reste énigmatique et laisse une large part à l'interprétation de ceux

Filippo Brunelleschi

Le voyage à Rome



Le terme *Rinascita* apparaît en 1550 sous la plume de Giorgio Vasari pour désigner une nouvelle manière de percevoir le monde alors que se fait jour à Florence un contrat social où humanisme et capitalisme vont se conjuguer pour former le premier chapitre de l'Occident moderne. Le sujet y occupera une place centrale dont les artistes, nouveaux venus, vont s'emparer.

Un siècle et demi avant, en 1404, Filippo Brunelleschi s'était rendu à Rome avec son ami Donatello pour en découvrir les ruines ; il avait vingt-sept ans. Le spectacle devait être impressionnant comme le laissent encore entrevoir les gravures de Piranèse deux siècles plus tard. Le voyageur entrait alors dans les ruines d'une cité de trente mille habitants qui en avait compté plus d'un million. Neuf-dixième des bâtiments étaient abandonnés depuis plusieurs siècles. Au cœur de cette vision post-apocalyptique, nos deux voyageurs veulent pourtant redécouvrir les sources de la civilisation perdue dont ils désirent mettre à jour les arcanes. Au milieu des décombres, où se sont quelquefois réinstallées les populations les plus pauvres, le Panthéon encore debout fait figure d'exception et formera le cœur symbolique du pèlerinage dont Brunelleschi va instaurer le rituel. Nous aimerions saisir les raisons profondes qui poussèrent le jeune Florentin à s'immerger pendant quatre années dans un univers de ruines et décrire les changements qui se produisirent dans sa manière de voir le monde et d'y découvrir le nouvel art de l'architecture.

Mona Hatoum, *Hot Spot*, 2013.

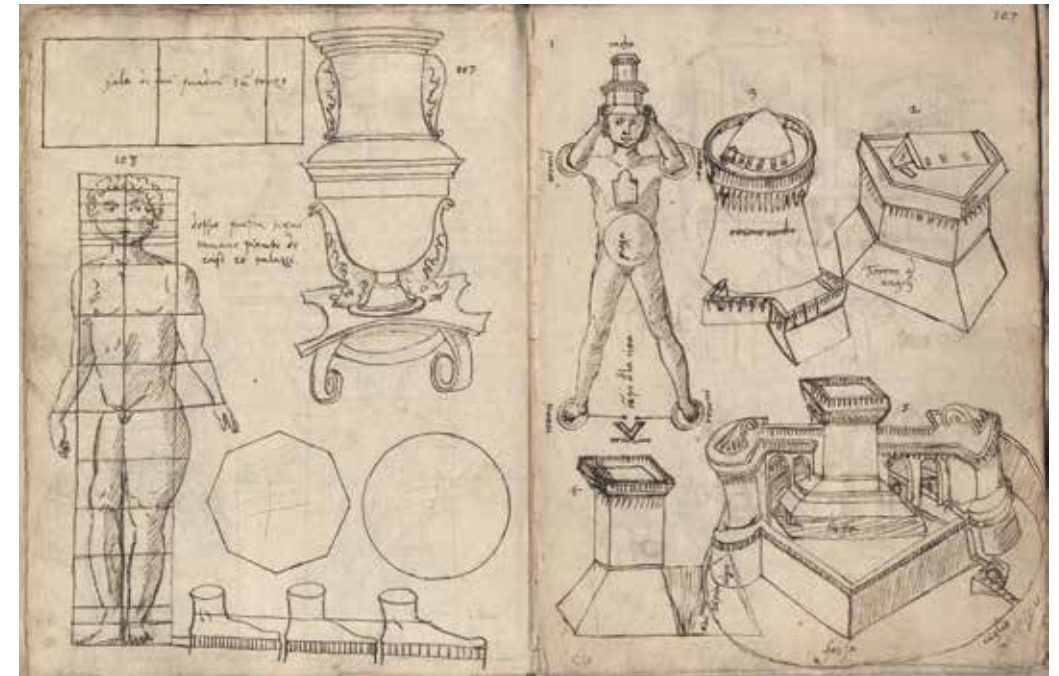
Acier inoxydable, tube au néon, 234 × 223 × 223 cm.

Vers 1415, il a alors trente-huit ans, Brunelleschi se livre à l'expérience fameuse qui fonde la perspective comme mode de représentation de l'espace. Placé sous le porche de Santa Maria del Fiori, l'observateur pouvait alternativement percevoir le baptistère en réalité ou de manière illusionniste en plaçant devant lui un panneau de bois peint vu dans un miroir, le premier « tableau » en perspective de la Renaissance. La complexité du dispositif qui faisait découvrir l'image au travers d'un trou percé au dos du tableau donne la mesure de cette conquête difficile de la représentation de l'espace. Ici encore, on est en présence d'une machinerie proche de celles des théâtres produisant des effets surprenants ou merveilleux.

Suite à cette expérience inaugurale, il en reproduisit place de la Seigneurie le dispositif qui pareillement devait jouer de la magie de l'illusion spatiale dont la peinture, et son ami Masaccio en premier lieu, va s'emparer. Si ces panneaux ont été perdus, on en possède en revanche trois autres de même type, mais représentant cette fois des villes idéales. Ces panneaux sont directement inspirés de l'expérience de Brunelleschi et l'un d'eux possède même en son centre un trou par lequel on devait placer l'œil et donc voir l'image dans un miroir. Longtemps attribués à Piero della Francesca, deux le sont aujourd'hui à Francesco di Giorgio Martini¹⁹, ingénieur, peintre et architecte, héritier à travers Taccola²⁰ de cette nouvelle école de pensée. On retrouve dans les traités de ce dernier le même engouement pour les machineries qui forment la culture partagée par toute l'époque. Ces *Cités idéales* réalisées autour des années 1480 font donc partie du cursus instauré par Brunelleschi et peuvent être regardées comme les reprises des machines optiques florentines de Brunelleschi de 1415. La création d'une profondeur spatiale est la première sensation qui frappe le spectateur, accentuée encore ici par la dimension panoramique que la génération de Martini a donnée à

¹⁹ Francesco di Giorgio Martini (1439-1502) hérita des carnets de Taccola.

²⁰ Mariano di Jacopo, dit il Taccola (1382-vers 1453), est un artiste et ingénieur siennois. Il rencontre Brunelleschi en 1427, et ils discutent de protection du droit d'inventeur. Il fit de 1463 à 1464 le voyage à Rome et eut Vinci pour élève.



Francesco di Giorgio Martini, extrait du carnet d'ingénieur, ca 1480.

Francesco di Giorgio Martini, *La Cité idéale*, panneau de Berlin, ca 1490-1500.

John Ruskin Les Pierres de Venise



Giuseppe Caccavale, *Viale dei canti*, Institut culturel italien, Paris, 2016 (détail).

Mur de 50 mètres, 5000 mots gravés dans la pierre d'après un poème de Giacomo Leopardi.

Parmi les voyages fondateurs, celui de John Ruskin¹ occupe une place centrale. *Les Pierres de Venise*, publié en 1853, fera de la cité vénète le lieu de l'inspiration des valeurs qui fonderont l'Arts and Crafts et plus loin la Modernité. La richesse des écrits comme des analyses critiques ne laisse aucune ombre sur le périple de l'esthète dont on connaît chacune des émotions qui, de l'aversion au sublime, rendent compte des états d'âme complexes et versatiles d'un esprit profondément inquiet. Il est donc aisé de dresser le parcours de celui qui, après la révélation de Venise, rédigea *Les Sept Lampes de l'Architecture*², bréviaire de plusieurs générations d'architectes, et *Les Peintres modernes*³ où s'affirme la vision du défenseur de Turner ainsi que des Préraphaélites.

Pour pénétrer le parcours ruskinien, il faut se replacer dans le contexte de l'Angleterre victorienne de la révolution industrielle naissante qui plonge le jeune aristocrate dans un doute profond sur les valeurs portées par la civilisation mercantiliste et machiniste. Sa posture est dès l'origine violemment critique et l'engagera dans un combat politique où ses idées le placeront du côté des travailleurs contre la brutalité d'un capitalisme qui, selon ses vues, ne pouvait conduire qu'à la décadence. Il exposa ses théories, opposées au libéralisme d'un Adam Smith ou d'un Ricardo, assez tardivement⁴ lors de conférences où il affirmera : « Le principe du "Laissez-faire" est un "principe de mort"⁵. » Ses écrits en firent ainsi un précurseur des idées socialistes et son *Unto This Last*⁶ (qu'une traduction française intitule en reprenant l'une de ses formules : *Il n'y a de richesse que la vie*) fut le livre de chevet de Gandhi⁷ ; on note que ce texte reste encore aujourd'hui une référence de la culture de la décroissance⁸.



John Ruskin, *Ca d'Oro, Venise*, 1845.

la Venise du XIX^e siècle. Le récit de l'apogée et de la décadence se veut être, sous forme de parabole, une leçon donnée à l'Angleterre que la paresse morale de la mécanique industrielle risque de conduire à l'abaissement des valeurs humaines voire à une nouvelle barbarie. Renouer avec la hauteur morale de ce gothique héroïque formera le socle de sa vision théorique et l'ancrage de son imaginaire¹⁷.

Au cœur de sa vision, il y a l'artisan médiéval, le tailleur de pierre libre de ses choix et de son expressivité stylistique. *Les Pierres de Venise* et *Les Sept Lampes de l'Architecture*, sa somme théorique, exaltent le geste du tailleur de pierre. Le tracé arbitraire, voire capricieux, de la courbure, parce qu'il évoque celui qui l'a décidé, est intrinsèquement beau. L'éthique de la liberté ouvre ici sur une esthétique. Pour Ruskin, les pierres de Venise sont le théâtre de l'expression de cette liberté du travail de l'artiste-artisan gothique. Il lit à la surface même des matériaux les manifestations de cette liberté et de cette puissance¹⁸. Son texte, dont les longues descriptions d'ornements sont difficilement accessibles aujourd'hui, doit se comprendre dans le plaisir de la découverte d'un livre de pierre où se manifeste l'expression riche et multiforme d'une gestualité maîtresse de son art et libre de son style.

Inversement, sa critique de la finition est sans appel, car « la perfection ne peut s'obtenir d'un ouvrier que par le sacrifice complet de sa vie entière, de sa pensée, de son énergie¹⁹ » et il déplore qu'avec l'avènement de la Renaissance « les plus humbles ouvriers soignèrent

¹⁷ Dans *La Couronne d'olivier sauvage*, Ruskin précise : « "Les Pierres de Venise" n'avaient du commencement à la fin d'autre but que de montrer que l'architecture gothique de Venise était sortie de l'existence d'une foi nationale pure et de vertu domestique et qu'on en retrouvait la preuve dans tous ses caractères ; — que son architecture Renaissance était née — et que tous ses traits l'indiquaient — d'une condition d'impiété nationale cachée et de corruption domestique. » trad. G. Elwall, Paris, Société d'édition artistique, 1900, p. 39.

¹⁸ Dans une série de lettres publiées dans *Fors Clavigera, Letters to the workmen and labourers of Great Britain* (1877), Ruskin précise que « *Les Pierres de Venise* enseignent les lois de l'art de construire et montrent comment la beauté de tout travail humain, de tout édifice, dépend du degré de bonheur de la vie de l'ouvrier ».

¹⁹ *Les Pierres de Venise*, op. cit., p. 146.



Le Corbusier, *Istanbul, Sainte-Sophie et le Sérail, vus depuis le Bosphore*, 1911.

Crayon gras sur papier, 12 x 18 cm.

Le Corbusier, photographie de la mosquée Selimiye Camii, à Andrinople (Edirne), juin 1911.

de dispositifs de relevé : dessins bien sûr ainsi que des appareils photographiques sophistiqués⁸ qui lui permettront de produire pas moins de quatre cents photographies qui viendront compléter ses trois cents dessins et six carnets de croquis.

Ensuite, pour construire mentalement son périple, il s'entoure de conseillers et de guides qui vont le suivre quotidiennement et auxquels il confessa chacune de ses sensations, émotions, souffrances et révélations.

Tout d'abord, il part avec un ami historien d'art, August-Maria Klipstein, qui sera son guide en matière picturale. Ses échanges épistolaires ensuite avec sa famille comme avec ses amis (l'écrivain William Ritter, son maître L'Eplattenier) sont rédigés pour être conservés, voire publiés. Ainsi il enverra au journal local, *La Feuille d'avis de La Chaux-de-Fonds*, le feuilleton de ses pérégrinations qu'il rassemblera à son retour pour former le *Voyage d'Orient*⁹. Mais surtout, il prend pour guide spirituel toute une littérature qui, du simple Baedeker à la *Prière sur l'Acropole* de Renan en passant par les récits de Farrère et Loti, va lui servir d'inspiration. Il s'efforcera d'en reproduire méthodiquement les émotions. Finalement il se fixe un but ultime, l'Acropole : « Pour clore ma vie d'étude, je prépare un voyage très grand. La terre slovaque [...] les minarets de Sainte-Sophie. Ensuite ce pourra être la parfaite extase ; si je ne suis point un imbécile et si mon âme est de celles qui peuvent devant les marbres immortels tressaillir ineffablement¹⁰. » Et effectivement lors de sa découverte de l'Acropole, il reproduira presque littéralement les effusions lyriques de Renan. Jeanneret conçoit ainsi ce voyage comme un parcours initiatique qui doit permettre de ressentir physiquement l'Orient rêvé par la littérature. Il en attend

⁸ Il fait l'acquisition d'un Cupido 80 qui permet des clichés de qualité mais qui est relativement lourd. Voir Tim Benton, *Le Corbusier, Secret Photographer*, Zurich, Lars Müller, 2013.

⁹ *Le Voyage d'Orient*, ne trouva pas d'éditeur à cette époque.

¹⁰ Lettre à William Ritter, île de San Giorgio septembre 1911, citée par Giuliano Gresleri, « Les leçons du Voyage d'Orient » in *Le Corbusier et la Méditerranée*, Marseille, Parenthèses, 1987, p. 32.

de l'après-guerre. « Espace servant » et « espace servi », « ordre de la brique » vont marquer l'enseignement de l'époque. Pour Kahn, ces concepts émanent de sa lecture des architectures du passé découvertes lors de ses voyages. Ils sont le fruit d'une maturation lente, d'une sédimentation plus que d'une cristallisation. Kahn a cinquante et un ans lors de son second voyage, alors qu'il commence véritablement son œuvre. Il a fallu ce temps long pour qu'une vision ordonnée émerge ; en témoignent ses dessins des ruines de la Rome d'Hadrien et de Caracalla, des pyramides d'Égypte ou des fortifications de Carcassonne.

PHILADELPHIE : L'HÉRITAGE DES BEAUX-ARTS

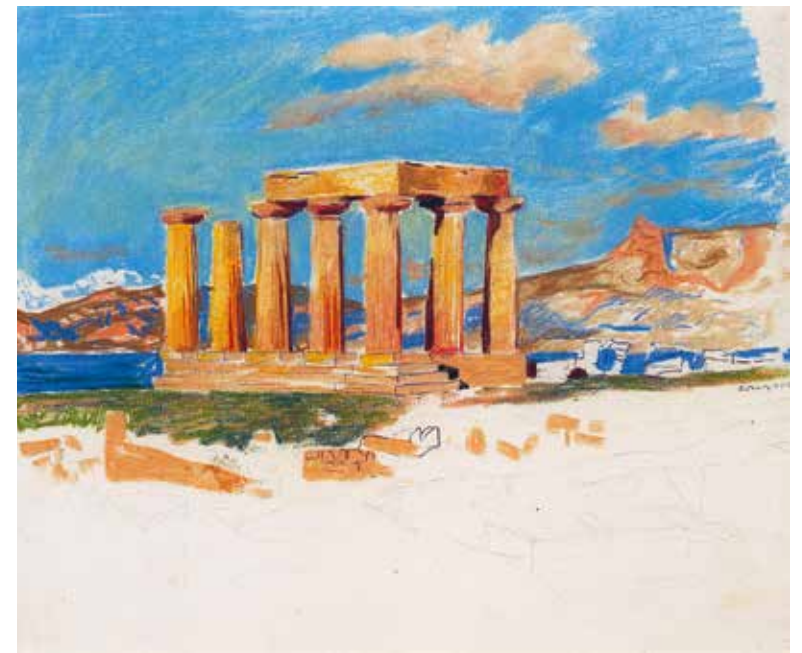
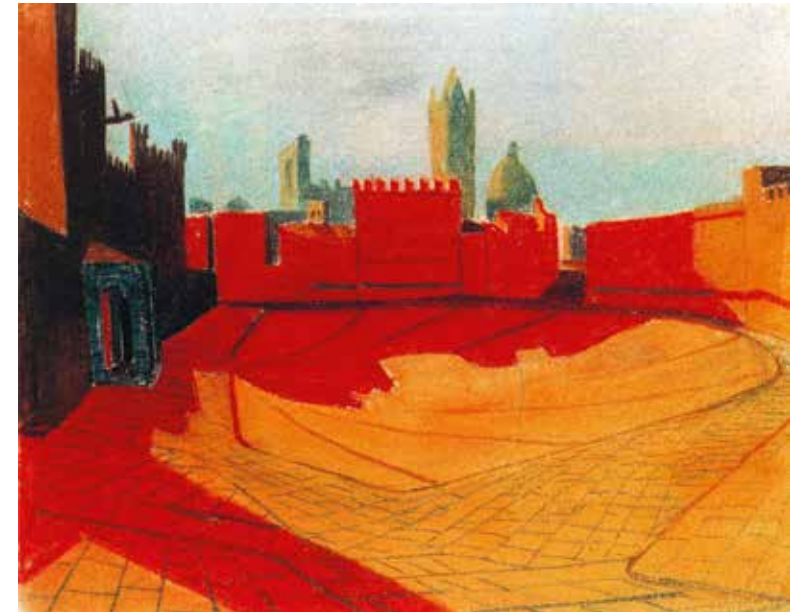
Tout commence par l'enseignement qu'il reçoit à l'école d'architecture de Philadelphie où Paul Cret⁴, ancien élève des Beaux-Arts, lui transmet une formation classique qui sera la base de sa démarche. Il y découvre cette monumentalité à laquelle il restera attaché et dont il fera le thème de l'un de ses premiers articles dès 1944, tentant déjà d'en cerner la complexité : « La monumentalité est une énigme. On ne peut la créer intentionnellement. Il n'est besoin ni du meilleur

¹ « Peter Eisenman, Le dernier des grands touristes : voyages avec Colin Rowe », *Criticat*, n° 18, 2016, p. 103-115 (« The Last Grand Tourist : travels with Peter Eisenman », *Perspecta, The Yale Architectural Journal*, n° 41, « Grand Tour », 2008 ; trad. Françoise Fromonot).

² On doit remarquer par avance la similitude des parcours initiaux de Kahn, Venturi et Eisenman. Venturi aura pour professeur à Princeton Jean Labatut dont il revendiquera l'enseignement Beaux-Arts et séjournera de 1954 à 1956 à l'Académie américaine de Rome qui le conduira à la publication de *A View from the Campidoglio* en 1984 (*Vu depuis le Capitole et autres textes*, Marseille, Parenthèses, 2014), dans lequel il fait précisément l'éloge de la leçon des Beaux-Arts. Pareillement, Eisenman visitera l'Italie sous la férule de Colin Rowe qui « détestait les modernes » et lui enseigne une décomposition très classique de la façade. La convergence de leurs points de vue se réalise avec l'exposition que consacre le Museum of modern Art de New York en 1975 : « The architecture of the École des Beaux-Arts ».

³ Louis I. Khan (1901-1974) a un quart de siècle de différence avec Venturi né en 1925 (qui travaillera dans son agence) et encore davantage avec Eisenman, né en 1932.

⁴ Paul Philippe Cret entre à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts au sein de l'atelier de Jean-Louis Pascal. Il émigre aux États-Unis en 1903 à la fin de ses études.



Louis I. Kahn, Sienne, *Piazza del Campo*, 1950-1951.

Pastel sur papier, 29×38 cm.

Louis I. Kahn, Corinthe, *Le Temple d'Apollon*, 1951.

Pastel et fusain sur papier.

condamnation est le verdict unanimement partagé dont la modernité est la victime collatérale. Pourtant, derrière la détestation, une certaine fascination est manifeste que révèle paradoxalement l'insistance des images de Peter Blake. Venturi a d'ailleurs pointé cet antagonisme passionnel dès *Complexity and contradiction* : « Dans "God's Own Junkyard", les illustrations représentant Times Square et la Grand'Route sont comparées à des illustrations de village de la Nouvelle-Angleterre et de Paysage d'Arcadie. Mais les images de ce livre qui sont censées être laides sont souvent agréables². » La pop-culture aidant, le vulgaire devient signe d'une appropriation vivante des territoires ; l'une de ces architectures sans architectes dans lesquelles on cherchait à refonder une sensibilité. L'émotion est première, devant tout jugement ; il s'agit d'une rencontre au bout du chemin de pèlerinage, il s'en souvient : « Mais, sur le Strip, ma première réaction fut un frisson d'artiste. Toutes ces enseignes brillantes et clinquantes qui jouaient des coudes sous le soleil éclatant — est-ce que je les détestais ou les aimais ? Les deux à la fois. La puissance de l'émotion était évidente, mais sa nature exacte déconcertante³. » Pour se saisir de cette émotion et de ses visions, Venturi souligne la posture exempte de tout préjugé, de toute doctrine, presque d'humilité du pèlerin et s'étonne qu'on lui attribue des préjugés : « Je n'arrive toujours pas à croire que certaines personnes ne peuvent comprendre que nous voulions juste regarder Las Vegas en restant neutres, ce qui est pourtant une approche poétique connue de longue date⁴. »



Robert Venturi et Denise Scott Brown à Las Vegas, ca 1970.

² Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture* [1966], Paris, Dunod, 1999, p. 102.

³ Denise Scott Brown, « Learning from Brinck », in Chris Wilson, Paul Groth (ed.), *Everyday America : Cultural Landscape Studies after J. B. Jackson*, Berkeley, University of California Press, 2003 ; cité par Valéry Didelon, *La controverse « Learning from Las Vegas »*, Liège, Mardaga, 2011, p. 37.

⁴ Valéry Didelon, *op. cit.*, p. 51, lettre de Venturi à Vincent Scully, 16 janvier 1969, archives de l'université de Pennsylvanie.

Aldo Rossi Des Sacri Monti au Mont Analogue



Ettore Sottsass, *Metafore, Disegno di una scala per entrare in una casa molto ricca*, 1974, Balaguer (Espagne).

Photographie, tirage argentique noir et blanc, 30×24 cm.

Aldo Rossi ouvre son *Autobiographie scientifique* en se remémorant cet étrange pèlerinage qui le conduisit au cœur d'une immense statue de Saint-Charles-Borromée sur le lac Majeur : « Comme dans l'histoire du cheval de Troie, le pèlerin pénètre à l'intérieur de la statue colossale comme dans une tour... Enfin, le pèlerin parvient à cet intérieur / extérieur que constitue la tête de la statue : depuis les yeux du saint, le paysage du lac se dessine, illimité, comme vu d'un observatoire céleste¹. » Comme il s'en explique tout au long de l'ouvrage, cette expérience inaugurale a construit son regard sur sa propre culture, ses objets et ses architectures. La statue forme une sorte de protection et de parure, un peu à la manière du costume que revêt l'acteur et qui l'aide à habiter son rôle. Depuis l'œil de la statue, la modernité si prégnante, et pour lui si décevante, est mise à distance, laissant réapparaître une histoire oubliée ravivant des émotions multiples et fragmentées qui vont nourrir son projet.

SACRI MONTI

La statue se trouve au sommet d'une colline qui accueille l'un des *Sacri Monti* que Rossi donne à la suite de la statue comme mode d'initiation de son regard. Les neuf *Sacri Monti* du Piémont et de Lombardie sont d'étranges créations développées entre le xv^e et xviii^e siècle. À l'origine, il s'agissait de substituer au pèlerinage à Jérusalem devenu trop périlleux un parcours symbolique. Le projet primitif de reconstruire des Jérusalem sur le plan de l'original² fut modifié en un parcours allégorique pour répondre aux attentes de la Contre-Réforme. On créa alors un cheminement sur des



Aldo Rossi, *Il caffè del mattino*, 1990.

retour d'accéder à une sphère émotionnelle totale où la réalité est oubliée au profit d'un temps amplifié, sublimé.

Ce personnage bien évidemment participe au graphisme de la célèbre affiche pour la Biennale de Venise, *La Città analogica*¹⁰ de 1976, où il désigne la position théorique de l'auteur. Il fait contrepoint à l'ange, à sa droite, qui, lui, introduit le spectateur dans la mise en scène théâtrale selon une rhétorique toute baroque. L'architecture ainsi encadrée par ses narrateurs y apparaît, selon la vision rossinienne, comme le collage de réminiscences anachroniques qui prennent valeur, dans le temps suspendu de la représentation théâtrale, d'archétypes momentanés, superbes et éphémères. *La Città analogica* est une tragédie de théâtre heureuse et ironique, un poème élégiaque sarcastique, une Arcadie servant de décor à la *Comedia del arte* : « Je savais depuis toujours que l'architecture était déterminée par le moment et par l'événement et c'était ce moment que je cherchais en vain, car il se confondait avec la nostalgie, la campagne, l'été : c'était un moment de "suspension", ces mythiques *cinco de la tarde* de Séville¹¹. »

LE TEATRINO SCIENTIFICO

La célèbre composition *La Città analogica* pour la Biennale de Venise de 1976, qui condense la vision théorique de Rossi et devient l'étendard de *La Tendenza*¹², peut être considérée comme une sorte d'arrêt sur image de la *camera obscura* que constitue le *teatrino scientifico*.

Rossi avait mis au point au sein de son atelier une machine expérimentale qui lui permettait de visualiser des hypothèses de projet. Il décrit minutieusement cette étrange machine pour laquelle il avait

¹⁰ *La Città analogica*, Aldo Rossi, Fabio Reinhart, Bruno Reichlin, Eraldo Consolascio, présentée à la Biennale de Venise, 1976, collages de papiers, feutre, encre de Chine, gouache et film synthétique sur papier, 230 × 240 cm.

¹¹ Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, op. cit., p. 134. Sur la suspension du temps on consultera Can Onaner, *Aldo Rossi architecte du suspens, En quête du temps propre de l'architecture*, Genève, Métis Presses, 2016.

¹² *La Tendenza* regroupa de jeunes architectes opposés au développement du style de l'architecture internationale entre les années 1965-1985. Voir Cristiana Mazzoni, *La Tendenza, une avant-garde architecturale italienne*, Marseille, Parenthèses, 2013.



Madelon Vriesendorp, *La Légende de la piscine*, 1975.

Dessin pour Rem Koolhaas, *New York délire*.

Koolhaas ne se souvient pas s'il a croisé ce texte à cette époque, mais son succès le met sur toutes les lèvres et l'on y trouve le programme même de la méthode koolhaassienne :

« La donnée hallucinatoire (je vois, j'entends) et la donnée délirante (je pense) présupposent un Je sens plus profond, qui donne aux hallucinations leur objet et au délire de la pensée son contenu. Un je sens [...] qui va projeter l'hallucination ou intérioriser le délire. Délire et hallucination sont seconds par rapport à l'émotion vraiment primaire qui n'éprouve d'abord que des intensités, des devenirs, des passages⁷. »

LA LÉGENDE DE LA PISCINE

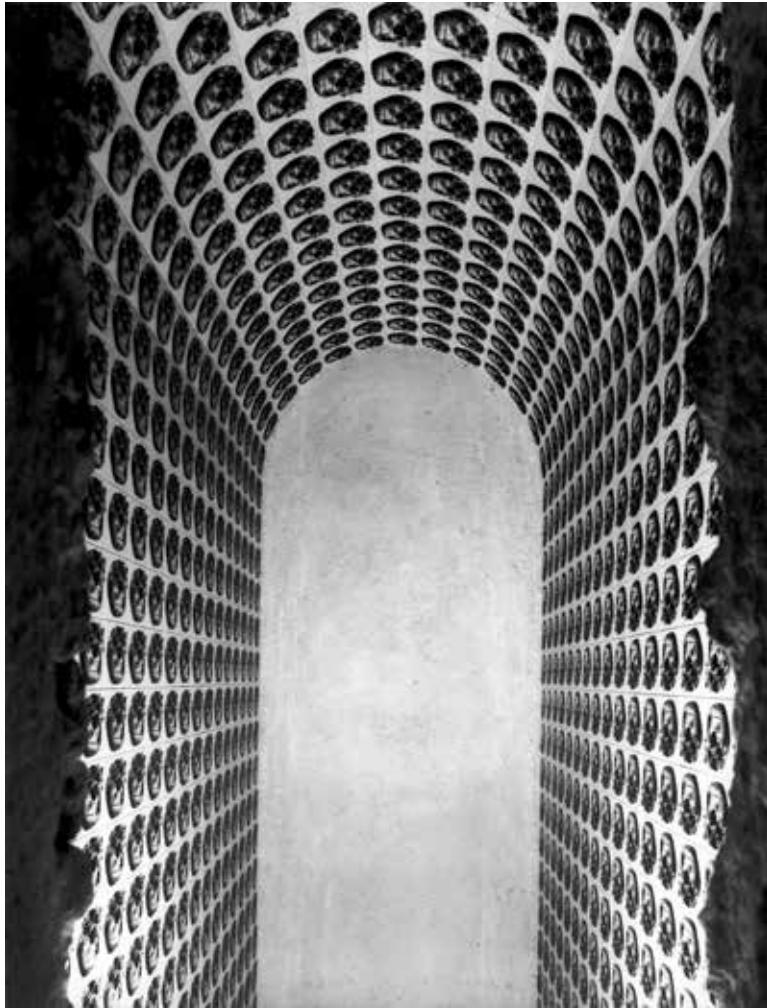
Fort de cette « méthode » émotionnelle, Koolhaas va alors associer à ses pérégrinations de simple pèlerin-fantôme des transes extatiques et hallucinatoires qui feront réapparaître les monstres de Manhattan. Les premières visions prolongent assez simplement les fantômes daliniens. C'est d'abord Madelon Vriesendorp qui les transcrit, racontant les débordements charnels de gratte-ciel soumis à la puissance du désir de régénérescence. Mais, dans un second temps, Koolhaas, comme s'il voulait éviter une trop grande consanguinité manhattanienne, fait appel à des géniteurs étrangers dont il apprécie la puissance expressive. La célèbre odyssée de la piscine constructiviste⁸ raconte ainsi la fuite des architectes constructivistes russes en quête d'une terre promise. Ils s'échappent en mettant à l'eau une piscine qui sera propulsée par le moteur à « réaction » de leurs mouvements de nageurs se dirigeant à contresens de la marche de leur embarcation. Échouant finalement sur les quais de Manhattan, la piscine finira par rouiller pendant que les prophètes russes tenteront vainement de délivrer le message constructiviste que Koolhaas sera le seul à comprendre. Fort de cette vision transmise par les théoriciens russes, il va alors pouvoir procéder à la résurrection du corps de Manhattan. En jeune apprenti sorcier, il fait ainsi surgir du ventre de la cité endormie des blocs d'immeubles surdensifiés

⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸ *La légende de la piscine* de 1977 apparaît également dans *New York Délire* (op. cit., p. 307-310).

Daniel Libeskind

Mémoire d'outre-tombe : de Berlin à New York



Jean Pierre Raynaud, *10 rue Mirosmesnil, Paris,*
œuvre souterraine, 1997-2002.

Dans un espace en sous-sol, entièrement clos, telle une chambre funéraire, Jean Pierre Raynaud a créé un mur en forme d'abside et l'a recouvert de plus de mille carreaux de céramique blanche avec la figure d'un crâne néolithique. Situé dans l'espace privé du galeriste Berdj Achdjian, ce mémorial du génocide arménien reste inaccessible et ne peut être appréhendé dans sa globalité que depuis la seule vitre située au-dessus de l'œuvre.
Photographie Christian Baraja.

Manhattan, trois décennies plus tard. Le sourire ironique et amusé de Koolhaas à Coney Island a fait place aux déchirements du 11 septembre. La tragicomédie des années soixante-dix n'est plus à la mesure des événements. Il faut de nouveau reconstruire New York sur New York, mais cette fois sur les ruines et la terreur. Comment peut-on faire un projet, rêver d'un futur sur le lieu où ont disparu trois mille innocents ? Il y a comme une indécence à simplement imaginer une « belle architecture » sur le lieu d'une telle apocalypse. Quelle architecture serait à la hauteur du traumatisme, de la violence ? La question est aussi centrale et incontournable que l'absence fantomatique des deux tours.

NEW YORK

En juin 2002 se tient à la Biennale de Venise une première présentation des esquisses de projets que quelques grands noms de l'architecture ont produites. Le récit de cette séance a été restitué par celui qui allait trouver une manière de répondre à l'impossible question. Daniel Libeskind relate dans son autobiographie¹ comment, mal à l'aise par avance face à l'exposition de tels projets, il se fait prier pour y assister. Les présentations lui paraissent malvenues, impudiques, et lorsqu'on lui demande finalement un avis, une colère l'emporte fustigeant l'arrogance et l'absence de compassion de ses confrères. Son attitude a été remarquée et conduit quelque temps plus tard à ce que les édiles new-yorkais lui demandent de venir donner au moins une recommandation, une orientation. Il se rend alors sur les décombres des tours et découvre les deux immenses excavations que laisse leur destruction. Un sentiment de vide absolu

le saisit immédiatement, et il comprend que cette émotion est le projet lui-même. L'impossible vide au centre de la pièce que Rossi cherchait à exprimer est là devant lui. La « chute du temps » et la « froide exaltation » devant l'impensable se trouvent incarnées dans ce trou béant, ce mausolée inversé. Tombeau démesuré, il engloutit l'Histoire dans ses entrailles. Le non-projet de Libeskind est l'expression de la descente aux Enfers que constitue la destruction des tours. Il est aussi de ce fait même la possibilité d'une rédemption, d'un au-delà du trauma, d'une mémoire et d'un tombeau. Une dimension résurrectionnelle, une volonté d'échapper à l'oubli, résonnent avec l'inscription des trois mille noms sur l'enceinte de la fosse. Ces noms sont là, présents comme l'étaient Eurydice et Béatrice, et tout pèlerin qui descend à leur rencontre les fait revivre, ne serait-ce que le temps de la remontée pour enfin « sortir vers les étoiles » selon la formule de Dante.

Ce pèlerinage sur le site même du crime et du traumatisme transfigure le lieu en monument. Espace et temps se referment brutalement sur eux-mêmes accédant immédiatement au statut symbolique de mémorial. La ruine devient le mode d'expression esthétique d'une émotion archaïque qui confronte l'homme à la mort, ce sentiment dont Loos fit le socle de toute architecture².

BERLIN

La radicalité de la posture de Libeskind n'est pas nouvelle et sa présence à la Biennale de Venise est la conséquence de son intervention à Berlin lors du projet pour le Musée juif qui le rendra célèbre en signant l'un des actes majeurs du déconstructivisme. La question posée alors était presque la même. Comment oser proposer un Musée juif là où précisément fut pensé l'holocauste ? Quel architecte peut soutenir une idée personnelle face à un génocide ? La leçon

¹ Daniel Libeskind, *Construire le futur, d'une enfance polonaise à la Freedom Tower*, Paris, Albin Michel, 2005.

² « Si dans un bois, nous rencontrons un tumulus long de six pieds et large de trois dressé à la pelle en forme de pyramide, nous devenons sérieux et quelque chose en nous dit : ici quelqu'un est enterré. C'est l'architecture. » Adolf Loos, *Paroles dans le vide*, « Architecture », Paris, Ivrea, 1994, p. 227.



Daniel Libeskind, *Musée du 11-Septembre*, New York, 2011.

Et in Arcadia ego Le temps retrouvé

« Le cerveau n'est pas seulement un simulateur, c'est un émulateur qui crée le monde comme dans le rêve ; je reste fasciné par la similitude entre le monde rêvé et le monde perçu. À quelques différences près, c'est le même monde, très cohérent, fort bien construit.

Bien sûr, on vole en rêvant, on est affranchi de la gravité, mais presque toutes les autres contraintes sont respectées. Le cerveau a donc complètement internalisé le monde et notre corps dans le monde : il y joue des scénarios. »

Alain Berthoz, *La Décision*¹.



John Hejduk, *Maison du suicidé* et *Maison de la mère du suicidé*, 1980-1982.

Monument à la mémoire de Jan Palach, d'après le poème de David Shapiro. On entre dans le « corps de la mère » (acier rouillé) pour accéder à une petite ouverture depuis laquelle on peut voir le « corps du fils ». La première apparition de ces figures date de 1990. De nombreuses fois reconstruit, l'ensemble a été inauguré en 2016 à Prague.

Les neuf voyages évoqués ont pour point commun d'ouvrir à la pensée de nouveaux espaces de fiction.

Pas à pas, le pèlerinage fait passer de la réalité physique à un univers imaginaire. Au cours du périple, une collection d'objets, de souvenirs, de situations, d'atmosphères apparaissent ou réapparaissent, formant un trésor « d'objets à réaction poétique », d'icônes, qui vont nourrir le langage même de l'architecture à naître et dont l'architecte portera la théorie. La dimension rituelle du parcours, par ses étapes et ses rythmes, fait lentement passer de l'observation à la contemplation, de la raison à l'émotion, de la sensation à la sublimation, toujours du réel à l'imaginaire. L'entendement encore ancré dans la matérialité par le poids du corps en mouvement laisse place à l'imagination qui prend son envol à chaque nouvelle rencontre, à chaque nouvelle station. Le temps et l'espace sont alors comme suspendus et l'horizon élargi. Passé et futur se replacent dans un alignement plus vaste, sur un même plan de projection fictionnelle, qui donnent sens au devenir, au projet, à l'action. Le monde étend sa mesure et l'espace et le temps peuvent être saisis dans une même vision ouverte de la vie, dans une même « théorie ». Il a donc suffi de déplacer le point de vue, de le décentrer, de l'externaliser,