



HAL
open science

Le concept d'ironie rapporté à l'architecture

Timothée Serra-Wittling

► **To cite this version:**

Timothée Serra-Wittling. Le concept d'ironie rapporté à l'architecture. Architecture, aménagement de l'espace. 2015. dumas-01315753

HAL Id: dumas-01315753

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01315753>

Submitted on 13 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

LE CONCEPT D'IRONIE RAPPORTÉ À L'ARCHITECTURE

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Timothée Serra-Wittling

Marie Paule Halgand - année 2014-2015

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Sommaire

Introduction	5
L'ironie au cours du temps : évolution du concept et des pratiques	6
Histoire de l'ironie en architecture	20
L'ironie en architecture : étude de cas à Nantes	48
Conclusion	66
Bibliographie	72
Table des matières	75

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Introduction

Qu'est-ce que l'ironie ?

J'adopte d'abord la définition générale de l'*ironie*, c'est à dire le décalage introduit entre le signifiant et le signifié.

Dans mon mémoire, je commence par décrire l'évolution de l'attitude ironique au cours du temps – selon la démarche de Pierre Schoentjes dans son ouvrage *Poétique de l'ironie* et qui est remarquable en ce qu'elle ouvre à une lecture de l'ironie élargie à différents champs de la création.

Faisant le constat que l'architecture est aussi constituée de signifiants et de signifiés, je propose dans mon mémoire une définition de l'ironie en architecture, afin de déterminer ce que l'étude de l'*ironie* peut apporter à l'étude de l'architecture. Pour ce faire, je caractérise la relation entretenue entre l'*ironie* et l'imaginaire.

Par ailleurs, le concept d'*ironie* rapporté à l'architecture me permet aussi de décrire un des aspects de la relation entre l'histoire de la pensée et l'histoire de l'architecture.

Enfin je réalise une étude de l'ironie présente dans la ville de Nantes, afin de vérifier ou de corriger les hypothèses émises dans mon travail théorique.

Le cinéma et l'ironie

Pour définir l'ironie et décrire son évolution au cours du temps, de nombreuses formes artistiques auraient pu servir d'illustration à mon propos ; en littérature, en peinture (méliérisme, réalisme magique). Dans la première partie j'ai fait le choix de convoquer des exemples empruntés au cinéma. Ce choix s'explique en partie par un intérêt personnel pour cet art, mais aussi parce que le cinéma déploie un récit dans l'espace et dans le temps. L'analogie temps-espace est le fondement du propos de Ricoeur sur le parallèle qu'il fait entre architecture et narrativité et que je reprend dans ma définition de l'*ironie* en architecture.

L'ironie en architecture

En architecture, l'ironie représente plus une issue à un problème qu'un projet systématique, comme l'explique Robert Venturi quand Vladimir Belogolovsky lui fait remarquer que l'ironie joue un grand rôle dans son travail.

« *I don't think you start out by saying, "I want to be ironical." But if you are designing valid architecture in our complex and contradictory era, then I think it turns out as Mannerist architecture. So irony can become an element of such architecture.* »¹

¹ Belogolovsky, Vladimir. *Conversations with Architects*. Dom publishers, 2015. p. 518

L'ironie au cours du temps : évolution du concept et des pratiques

La duplicité de Socrate

A l'origine de l'ironie, il y a un personnage des comédies de la Grèce antique, l'éiron (*εἰρων*). C'est le type de l'homme double, rusé, qui joue un double-jeu. Ce qualificatif comporte une forte connotation péjorative. Il y a aussi un homme : Socrate. En effet, ce dernier, en feignant la bêtise pour confondre l'ignorance, devient l'éiron auprès de ses contemporains. Est-il l'homme le plus humble ou le plus fourbe ? L'attitude ironique est donc, à l'origine, caractérisée par la *duplicité*.

En 1956, le réalisateur Jacques Tati entreprend de tirer la satire de la modernité naissante¹. Pour ce faire, il imagine une famille « avant-gardiste », la famille Arpel, dans laquelle les parents se complaisent au milieu des artefacts de la modernité (voiture, domotique, mobilier design), tandis que le fils qui dépérit d'ennui trouve en son oncle, Monsieur Hulot, un modèle et un complice. Ce dernier est légèrement marginal, mais aussi bon et généreux. Dans le film, il est incarné par Jacques Tati lui-même. S'il est méprisé ou traité de manière condescendante par le couple Arpel, sa naïveté et ses maladroites confondent

finalement la vanité de leurs mode de vie.

Dans *Mon Oncle*, le dilemme Socratique se pose en ces termes : Monsieur Hulot est le type de Socrate humble, tandis que Jacques Tati, en utilisant la simplicité de son personnage pour rire des Arpel adopte la fourberie de Socrate.

La péripétie d'Aristote

Toujours dans l'antiquité, l'ironie devient aussi *péripétie*. Ou encore, selon Aristote, cité par Pierre Schoentjes, « la soumission de l'aléatoire à la logique »². La péripétie c'est l'association de deux états contradictoires. Il en existe deux types différents, l'une est picturale : la contradiction intervient dans une image. Par exemple une rue très urbaine débouche sur un no man's land champêtre. L'autre est narrative, la contradiction intervient dans la survenue d'un événement inattendu et contre-toute-attente. On les appelle l'*ironie du sort* et *ironie de situation*.

Il est intéressant de noter que c'est l'idée de *péripétie* qui, la première, opère une division dans le champs d'exercice de l'ironie, suivant la dualité espace et temps.

¹ Tati, Jacques. *Mon Oncle*. Studio Canal, 1958.

² Schoentjes, Pierre. *Poétique de L'ironie*. Paris: Éd. du Seuil, 2001. p. 54

Les réalisateurs Gustave Kervern et Bertrand Delépine ont souvent recours à ce procédé dans l'écriture de leurs scénarios. Dans le film *Aaltra*³, deux ennemis, en voulant se battre, sont écrasés ensemble sous une remorque agricole. A la suite de quoi, ils se retrouvent paralysés dans la même chambre d'hôpital.

Dans *Le grand soir*⁴, deux frères vivent des vies que tout oppose : le premier est fier d'être le plus ancien punk à chien d'Europe tandis que le second lutte pour garder son emploi de vendeur dans un magasin de literie.

L'ambiguïté de langage

Dès l'antiquité, Quintilien discerne une ironie plus subtile, plus diffuse, lorsqu'il écrit, toujours rapporté par Pierre Schoentjes : « le déguisement était plus apparent qu'avoué »⁵. C'est ce que l'on appelle l'*ironie verbale*. Toute la tension de cette dernière repose sur l'ambiguïté qu'elle entretient avec soin.

Selon Henry Bergson, « l'ironie consiste à dire ce

3 Delépine, Benoît et Kervern, Gustave. *Aaltra*, 2004.

4 Delépine, Benoît et Kervern, Gustave. *Le grand soir*, 2012.

5 Schoentjes, Pierre. op. cit. p. 82



Gustave Kervern et Bertrand Delépine, *Le grand soir*, 2012

Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1953

Gustave Kervern et Bertrand Delépine, *Aaltra*, 2004





4. Alex Van Warmedan, *Les habitants*, Séquence du film de 23' à 23'55, 1992

qui devrait être en feignant de croire que cela est, tandis que l'humour consiste à dire ce qui est en feignant de croire que cela est ce qui devrait être »⁶.

L'humour et l'ironie supposent tous les deux un jeu d'acteur, mais l'ironie possède de plus que l'humour l'imagination de *ce qui devrait être*.

Le psychanalyste Théodore Reik insiste sur l'aspect déceptif de l'ironie, comme étant la réminiscence, la nostalgie déguisée d'un idéal perdu, devenu désuet⁷.

Dans *Les habitants*⁸, Alex van Warmedan dépeint le quotidien d'un lotissement inachevé au cœur de la campagne flamande. À l'origine, dans les années 50, ce projet devait former le commencement d'une ville idéale. Moins de 20 ans plus tard, la rue initiale n'est toujours pas achevée et les « habitants » forment une communauté étrange et décalée, perdue dans les champs, en bordure d'un petit bois mystérieux. Abandonnés par les promoteurs et les publicitaires, ils affectent de vivre très normalement une vie citadine. Mais le paysage désert qui entoure la rue trahit la fausseté de leur attitude qui devient de plus en plus alarmante à mesure que se révèle l'aliénation des personnages observés. Le réalisateur décrit ce monde au travers du regard d'un enfant, dont l'imaginaire reste libre et qui ne sombre pas dans la bêtise collective. L'ambiguïté du film réside dans le statut que le réalisateur accorde à l'idéal moderniste. Clairement désenchanté, il choisit de décrire une micro-société qui n'en a pas fait le deuil. Du fait de son isolement qui le protège, l'idéal moderniste y fonctionne à merveille ce qui, paradoxalement,

6 *ibid.* p. 86

7 *ibid.* p. 88

8 Van Warmerdam, Alex. *Les Habitants*, 1992.



Parmigianino, *La vierge au long cou*, vers 1534-1540

Parmigianino, *La vierge au long cou* (détail), vers 1534-1540



le rend irrémédiablement effrayant.

L'ironie prend place au sein du langage en instaurant une ambiguïté entre la forme et le fond. Pour cela elle exploite la capacité du langage à évoquer des images, mais aussi ses limites, comme le *non-dit* par exemple.

Distanciation et maniérisme

En établissant un parallèle entre le maniérisme et l'*ironie verbale*, je souhaite montrer comment cette dernière requalifie profondément la relation entre la technique et le contenu du propos.

J'ai retrouvé dans le maniérisme beaucoup des aspects de l'*ironie verbale*. Comme l'*ironie*, il est d'une définition malaisée, tant pour la disgrâce dont il a longtemps fait l'objet que pour la multiplicité de ses manifestations.

« *Le maniérisme pose donc encore, et de façon*

aiguë, la question de sa définition. Dans un court texte publié en 1964, L'art et l'attention au technique, Robert Klein a, pour sa part, proposé de concevoir le maniérisme comme un art de l'art. Tout art étant une manière (partiellement ou totalement autonomisée) de faire quelque chose, « le changement d'attitude définalisateur et esthétique qui a transformé la manière pratique en art peut se prolonger ainsi {...} pour engendrer un hyper-art, ou plutôt un art de l'art, le maniérisme ». Cette définition théorique est en elle-même très éclairante. Non seulement elle rend compte de l'effet de distanciation qu'exercent les œuvres maniéristes, mais elle laisse entendre qu'au cœur de la pratique di maniera, c'est la relation de l'art à sa propre technique qui devient l'objet d'une attention artistique particulière. Elle rend aussi compte des paradoxes apparents où l'architecture par exemple met ses propres outils et sa syntaxe en jeu pour

faire affleurer l'arbitraire et l'illusoire universalité à laquelle prétend l'architecture (classique) de l'humanisme .»⁹

Daniel Arasse, à la suite de Robert Klein, identifie dans le maniérisme des enjeux qui le rapprochent de l'*ironie verbale*. Tout d'abord, à l'instar de cette dernière, le maniérisme procède d'une *distanciation*. Il s'agit de mettre l'art à distance de ses référents pour lui accorder une autonomie nouvelle. En portant une attention particulière à la forme « définialisée », le maniérisme inaugure un rapport nouveau à la technique artistique. La peinture étant davantage perçue dans sa dimension artificielle, elle devient un référent pour elle-même, ce qui induit une relation plus libre à sa technicité.

Enfin, le maniérisme est aussi décevant en ce qu'il tourne le dos à l'idéal humaniste de la renaissance.

L'*ironie verbale* détache le langage de ses référents extérieurs en instaurant des jeux savants qui produisent un effet d'ambiguïté, voire de confusion.

C'est dans cette perspective nouvelle – autonomisée – du langage que le point de vue de Théodore Reik est éclairant. Le détachement d'avec ses référents traditionnels peut être la conséquence d'une désillusion à leur égard. Ou encore, en reformulant la célèbre phrase de Socrate : « comme je sais que je ne sais rien – « plus rien » dirait Théodore Reik – je joue avec ce que je détiens, c'est à dire mes *mécanismes* » : « cette pratique de la variation, de la citation et de

la déformation »¹⁰.

Le concept d'ironie d'après la pensée de Bergson

Partant du constat que l'ironie entretient une ambiguïté, mais aussi qu'elle peut être une réponse à une situation de désenchantement. Je souhaite montrer qu'elle peut instaurer une *neutralisation* des rapports de force.

Pour commencer, j'adopte la définition de Bergson : « l'ironie consiste à dire *ce qui devrait être en feignant de croire que cela est* »¹¹. Le mouvement de l'ironie consiste en une substitution de la réalité au profit de son état idéal. Cette substitution n'est pas fortuite, mais intentionnelle. Elle s'accompagne d'un effort de dissimulation. On verra que cet effort de dissimulation n'est lui-même pas toujours dissimulé. La réalité éludée devient un souvenir. Dans l'énoncé ironique, elle apparaît en négatif ; ce qui déclenche un effort particulier de remémoration. On peut dire que dans l'expression ironique, la réalité brille par son absence.

Je vais commencer par expliquer comment l'introduction du décalage opéré par l'ironie peut constituer une ouverture des significations. Cette ouverture est doublement permissive, car elle exige de l'énonciateur, l'invention de *ce qui devrait être* et elle invite le destinataire à recomposer en négatif – remémorer – *ce qui est* réellement. En effet, dire avec ironie qu'un tableau est très beau ne signifiera jamais qu'il est laid¹². Mais cela oblige l'énonciateur à inventer le faux compliment et au destinataire d'en tirer une conclusion personnelle.

L'ironie n'est donc pas l'approfondissement

9 Arasse, Daniel, Téonnesmann Andreas, Schinkiewicz Claudia. *La Renaissance Maniériste. L'univers Des Formes*. [Paris]: Gallimard, 1997. p 12-13

10 *ibid.* p 13

11 Schoentjes, Pierre. *op. cit.* p. 86

12 *ibid.*

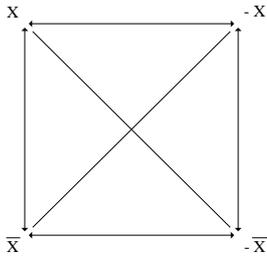


Diagramme structuraliste proposé par Rosalind Krauss

d'un sens, mais plutôt son redoublement. L'univers instauré par la pratique de l'ironie n'est donc pas linéaire, mais dual – voire fragmenté dans son acception la plus contemporaine.

Dans son travail de déconstruction du propos moderniste, Rosalind Krauss propose l'usage du diagramme structuraliste bâti sur le modèle d'un groupe de Klein¹³.

« Je commence par un carré. [...] l'univers que je suis en train de tracer n'est pas une simple opposition binaire, ni un axe ; c'est un champ quaternaire, un carré. Et sa logique veut que l'opposition génératrice puisse être maintenue sur toute la surface du diagramme en étant répercutée sur les deux autres angles du carré. Pour ce faire, il me suffit d'appliquer la logique du double négatif. La symétrie du carré sera alors maintenue par le résultat d'une inversion spéculaire quadripartite. »¹⁴

« Pour [...] la majorité des structuralistes, l'intérêt du groupe de Klein résidait précisément dans cette qualité de réécriture. Pour les structuralistes, la réécriture mettait en lumière que chaque absolu social [...] transporte dans son ombre un corrélat

13 Krauss, Rosalind. *L'Inconscient Optique*. Paris: Au même titre, 2002. p. 33

14 ibid. p. 18-19

plus souple : une sorte de « c'est possible », le possible du non-non-axe [...] Les structuralistes appellent l'axe supérieur du oui/non « axe complexe » et utilisent les termes « axe neutre » pour désigner les « possibles ». »¹⁵

Ce diagramme permet à Rosalind Krauss de faire émerger un « inconscient optique », c'est à dire un champ parallèle, dans l'univers de la perception visuelle, à celui de l'opposition *figure-fond*.

Dans le cas de l'ironie, je propose un premier diagramme. L'« axe complexe » est celui des éléments nécessaires : *ce qui est* et *ce qui n'est pas*.

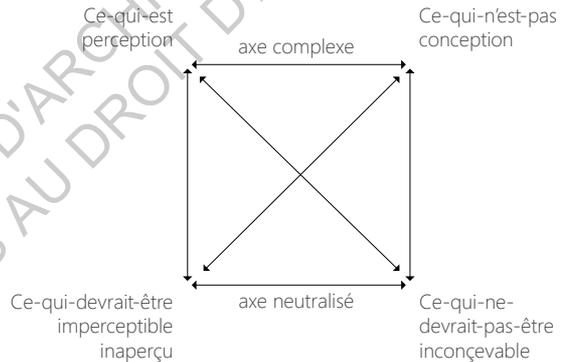


Diagramme de l'univers de la narration d'après H. Bergson

Cet axe est « neutralisé » – complété – par l'axe des contingents : *ce qui devrait être* et *ce qui ne devrait pas être*.

L'ironie vient opérer un déplacement du propos. Son enjeu n'est plus la relation entre *ce qui est* et *ce qui n'est pas*, mais se situe dans son corrélat : la relation hypothétique entre l'*imperceptible* et l'*inconçu* – ou inconcevable –. L'attention se porte en premier sur ce que l'on ne perçoit pas, puis, en négatif, sur l'objet perçu. C'est ainsi que l'ironie

15 ibid. p. 20

peut donc opérer une détente dans le propos. En délocalisant l'objet du propos, elle traduit une réserve quant à ce dernier. Elle vient en effet invoquer « l'imperceptible inaperçu » en lieu et place de la réalité. Cette capacité de dissimulation, de détente et de réserve constitue une libération pour l'énonciateur selon le philosophe Søren Kierkegaard.

Le diagramme met en évidence, dans l'univers de la narration, l'élément inconcevable, *ce qui ne devrait pas être*. Cet élément vient compléter l'univers ; sans lui, les relations entre les éléments resteraient cycliques. *Ce qui ne devrait pas être* est le négatif d'un élément négatif – le complémentaire de la négation –. Il doit donc présenter une relation d'équivalence « douce » avec *ce qui est*. Finalement, le basculement ironique peut légitimement demander : l'inconcevable n'est-ce pas justement *ce qui est* ?

L'inconcevable n'est-ce pas ce qui est ?

On s'approche des limites de l'ironie, mais je suis frappé d'observer que certains artistes et architectes mènent leurs travaux précisément dans cette direction.

En 2002, Didier Faustino créé, avec Pascal Mazoyer, le *bureau des mésarchitectures*. L'appellation de son atelier est déjà ironique. A-t-il le projet de former un bureau qui produirait des mauvaises architectures ? Ou s'agit-il d'une moquerie à l'encontre de l'appellation « bureau », dont aucun architecte ne se réclame, étant donné qu'ils sont perçus comme des lieux aliénant la créativité ? Le nom de son agence peut aussi révéler le lien entre l'état du monde du travail « en bureau » et l'inconcevable du projet : les « mésarchitectures ». Didier Faustino installe donc

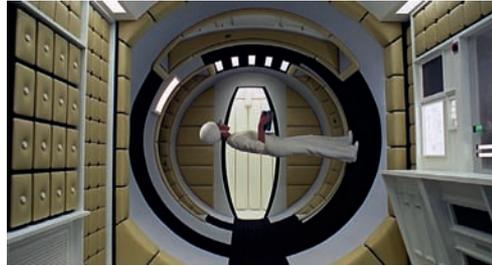
sa pratique dans l'hypothèse d'une équivalence entre *ce qui est* et *ce qui ne devrait pas être*.

A l'occasion d'une rétrospective de son travail au FRAC Centre, Nadine Labedade analyse l'oeuvre produite. « *La pratique architecturale et artistique de Didier Fiuza Faustino se définit avant tout par la pluralité des approches, polymorphes mais indissociables qui, toutes, expérimentent les rapports complexes d'interaction liant le corps à l'espace. Projets d'habitats, vidéos, performances, installations, design, scénographies, écriture, conférences constituent autant de moyens d'agir et de faire réagir au travers de productions qui éradiquent toute solution conformiste pour, au contraire, engager des réponses plus radicales et troublantes, favorisant chacune une « instabilité visuelle et physique » de l'usager dans sa perception de l'espace. Intégrant le « dysfonctionnement comme vecteur de production de l'espace », Faustino ne définit pas l'architecture par ses composantes géométriques mais sensibles, hypersensibles : l'architecture, dont le corps humain est le révélateur, naît de l'expérience risquée que l'on peut en faire.* »¹⁶

1SQMH

Ce projet conçu comme un habitacle et un totem urbain s'élève sur 17 m et occupe 1 m² de surface au sol. Cette colonne regroupe toute les *fonctionnalités* nécessaires à la vie au sein d'un espace vertical desservi par une échelle. Dans la ville, elle ressemble à une étrange fusée rivée au sol, mais c'est aussi un symbole de la solitude, voire de l'enfermement. Ce projet, dans le cadre de la science-fiction évoquerait une utopie négative, mais plus qu'une anticipation

¹⁶ Labedade, Nadine, *Didier Fiuza Faustino/Bureau des Mésarchitectures*, du 30 janvier au 30 avril 2004, Service des publics ,FRAC Centre, Guide de l'exposition



TSQMH, totem urbain de 17 m, Porte d'Ivry, Paris, 2003

Stanley Kubrick, 2001 : l'Odysée de l'espace, 1968, couloir d'un vaisseau spatial

Cellule de la nouvelle prison de Nantes.

pessimiste, il me paraît constituer une remise en question de *ce qui est déjà* autour de nous, en établissant un parallèle troublant entre plusieurs modes d'habiter : les grands ensembles, la cellule de prison, la station orbitale.

Dans ses projets, la figure de la dystopie sont invoquées pour interroger les pratiques actuelles en matière d'architecture et de société. Il conçoit des objets cauchemardesques qui se révèlent finalement, par certains aspects, désagréablement familiers.

Body in Transit 2.0

Ce projet est un caisson roulant qui forme un habitacle, un espace minimal pour le transport d'êtres humains recroquevillés.

Ce projet est ironique en ce qu'il établit une équivalence grinçante entre l'inconcevable – cercueils pour des êtres vivants en position fœtale – et des pratiques contemporaines telles que

les expulsions administratives, les conditions de transport et plus largement, l'appauvrissement et l'indigence spatiale des environnements conçus dans une logique d'optimisation.

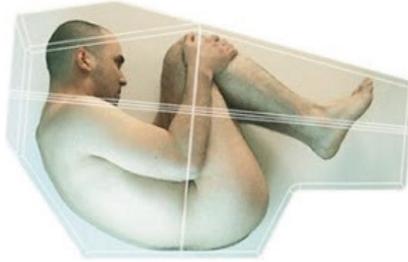
Au sein de l'agence R&Sie(n), l'architecte François Roche élabore le parti de ses projets à partir de la présence *ce qui ne devrait pas être*. Ses projets sont conçus comme des réponses à des événements dommageables, mais qu'il perçoit comme irrésistibles.

Dustyrelief / B_mu ¹⁷

Faisant le constat de la pollution de Bangkok par des particules fines, il élabore un bâtiment constitué de filaments électromagnétiques agréant la poussière¹⁸ jusqu'à évoquer la forme

¹⁷ François Roche, Dustyrelief / B_mu, 2002, Bangkok, Thaïlande

¹⁸ En référence à l'élevage de Poussière de Marcel Duchamp et de Man Ray : Dust Breeding, 1920 (23.9 x 30.4 cm)



Body in transit
2.0, Support de communication ou élément de fiction ?
2003

Body in transit 2.0,
Photographie du projet mise en scène sous un train d'atterrissage d'avion, 2003

d'un oursin et la texture d'un ourson en peluche.

l'mlostinParis

Ce projet est celui d'une maison autarcique "perdue" au coeur de Paris, comme au coeur d'une forêt. L'inconcevable du projet est ici la végétation dégénéréscente – comme en témoignent les volumes de verre qui forment d'étranges fruits devant les fenêtres.

En 2012, l'architecte Édouard François construit 114 logements sociaux dans un quartier de grands ensembles à Champigny-sur-Marne. Alors que la plupart des architectes choisissent lors de ce type d'opération d'introduire une qualité particulière, nouvelle, encourageante, il choisit de simplement superposer « les éléments trouvés sur place »¹⁹. De ce collage mené à rebours de toute volonté

¹⁹ "Edouard François : Collage Urbain." Accessed April 18, 2015. <http://www.edouardfrancois.com/projets/tous-les-projets/article/collage-urbain/#.VTJf9pPLkvU>.

d'innovation, il revendique des qualités urbaines. Édouard François élabore la réalité de ce projet à partir de l'inconcevable et exploite l'équivalence provocatrice entre *ce qui est* et *ce qui ne devrait pas être*.

La crise romantique

On l'a vu, pour que l'ironie ait lieu, il faut qu'une ambiguïté soit entretenue. Le XIX^{ème} siècle découvre un nouveau champ d'exercice de cette ambiguïté. Désormais elle ne réside plus dans l'illusion, mais dans sa rupture au coeur même de la fiction. Par exemple, on écrit des intrigues peu crédibles ou inachevés. Dans lesquelles on voit l'auteur intervenir pour réclamer au lecteur, la liberté de faire ce qui lui plaît dans son oeuvre.

Comme l'analyse très justement Pierre Schoentjes, cette forme particulière d'*ironie* apparaît dans la suite de la conscience nouvelle

François Roche, *Dustyreliet / B_mu*, 2002, Bangkok, Thaïlande, (non-réalisé)
maquette du projet

François Roche, *Dustyreliet / B_mu*, 2002 (non-réalisé)
maquette conceptuelle du projet

François Roche, *l'mlostinParis*, 2009, Paris, France
Vue des grappes de verre à travers une fenêtre

François Roche, *l'mlostinParis*, 2009, Paris, France
Détail du mur "double-peau"



« de la liberté absolue de l'auteur par rapport à sa création »²⁰. Cet affirmation de l'arbitraire et du contingent se traduit par une déconstruction de l'illusion romanesque en de multiples *niveaux* qui élargissent le champs des réalités concernées par la narration. L'instauration d'une nouvelle dimension critique se fait notamment en référence à l'œuvre de Shakespeare, qui place ses personnages entre « la puissance créatrice et l'indifférence froide, posés par le créateur avec autant de force qu'ils seront jugés »²¹.

L'ironie est-elle une entropie ?

Elargissant la conception de l'*ironie*, l'écrivain allemand Auguste Schlegel réclame pour elle le statut d'esthétique. « *La philosophie est la véritable patrie de l'ironie, que l'on aimerait définir comme étant la beauté logique : car partout où l'on*

20 Schoentjes, Pierre. op. cit.p. 101

21 ibid. p. 101

philosophe, où l'on écrit, [...] il faut faire et exiger de l'ironie. »²² L'ironie, en intégrant la contradiction, traduit une conscience du chaos. Ainsi, dans « toute tragédie, il y a une bouffonnerie de haut vol »²³.

Ce qui me paraît intéressant dans le point de vue de Schlegel, c'est l'idée de l'ironie comme conscience grandissante de la fragmentation du sujet²⁴. Or ce point de vue permet à l'ironie de fonctionner comme un indicateur, un révélateur d'un état de fragmentation, de désordre. C'est ce que j'appelle la dimension *entropique*²⁵ de l'ironie.

« Selon le deuxième principe de la thermodynamique, l'entropie d'un système isolé ne peut pas diminuer. Elle augmente lors d'une transformation irréversible ou elle reste constante si la transformation est réversible. »²⁶

En thermodynamique, on considère qu'une transformation réversible est un cas idéal qui correspondrait à une transformation infiniment lente. Aucune transformation n'est complètement réversible. De même en philosophie, la pensée est plutôt perçue comme irréversible à court terme – dans une petite échelle de temps. L'isolation d'un système traduit ses limites physiques – spatiales. Or on peut toujours trouver un système assez important pour le considérer comme isolé. Si je réécris le second principe de la thermodynamique appliqué à l'ironie cela donne :

22 *ibid.*, p. 102

23 *ibid.*, p. 105

24 *ibid.*, p. 111

25 D'après Wikipédia : « L'entropie [...] peut être interprétée comme la mesure du degré de désordre d'un système au niveau microscopique. Plus l'entropie du système est élevée, moins ses éléments sont ordonnés, liés entre eux »

http://fr.wikipedia.org/wiki/Entropie_%28thermodynamique%29

26 http://fr.wikipedia.org/wiki/Entropie_%28thermodynamique%29

L'ironie d'un système ne peut pas diminuer. Elle augmente si la pensée grandit, elle reste constante si la pensée ne grandit pas.

Cette proposition de l'ironie comme *entropie* correspond à une crise réelle dans sa perception. Au XIX^{ème} siècle, des voix s'élèvent en réaction à un usage perçu comme abusif de cette dernière. C'est le cas de Lewis Campbell qui réclame que « le terme ironie soit dépouillé de certaines des associations qui s'y rattachent ordinairement : ainsi, le sourire de la supériorité consciente, le rire dissimulé, la moquerie devant l'infortune – bref tout ce qui affaiblit la plénitude de la sympathie émotionnelle. »²⁷

En 1841, Søren Kierkegaard soutient sa thèse intitulée *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*. Pour lui, l'ironie est libératrice, mais elle ne doit pas avoir la prétention de l'ironie romantique mais au contraire la simplicité désarmante de l'attitude de Socrate – le type de l'homme humble selon lui²⁸.

Dans *Le temps qu'il reste* le réalisateur E. Suleiman incarne son propre personnage dans un film difficilement définissable. Le prétexte au film et de faire la biographie de son père, jeune combattant palestinien en 1948 et qui passe sa vie dans une indifférence étrange et un renoncement ironique aux idéaux bellicistes de ses anciens camarades, mais qui n'en demeure pas moins acide face aux idéaux de l'État hébreux. Petit à petit le film fait des bonds dans le présent (*flashforward*) où l'on assiste à la déconfiture placide et perplexe du fils devenu réalisateur

27 Schoentjes, Pierre. op. cit. p. 65

28 Mercier-Leca, Florence. *L'ironie*. Paris: Hachette supérieur, 2003. p. 16



Elia Suleiman, *Le temps qu'il reste*, 2009
Le réalisateur-enfant avec ses parents.

Elia Suleiman, *Le temps qu'il reste*, 2009
Le professeur gronde : *Qui t'a dit que les Etats-Unis sont «impérialistes» ?*



américain et qui se perd entre une réalité pathétique et ses fantasmes qui prennent corps sous forme de fictions dans le film. Si bien qu'à la fin, on ne sait pas vraiment si le film est un projet biographique, une autobiographie ratée ou une fiction sans scénario.

Dans *Le dernier des immobiles*, le réalisateur Nicola Sornaga tâche de dresser le portrait de son ami – et poète – Matthieu Messagier. Le projet semble simple, mais c'est sans compter sur la poésie du poète et la complicité de l'équipe de tournage qui entre progressivement dans le champ de la caméra.

Matthieu Messagier apparaît dans le film d'abord comme une personne qui devient progressivement un personnage, il vit retiré dans le Doubs, où, il regarde des matchs de foot en fumant des cigares. Petit à petit, le film se délite et se recompose sous les yeux du spectateur. L'équipe de tournage, le poète et ses amis essaient de

mettre en place des effets spéciaux qui sont sans cesse déjoués par des « maladresses » de cadrage. Cette rupture de l'illusion ouvre sur une nouvelle histoire, plus poétique qui retrace l'amitié entre le jeune réalisateur, son équipe et les anciens poètes.

L'absurdité postmoderne

Le XX^{ème} voit naître l'*ironie* dite « post-moderne »²⁹. Désormais, l'*ironie* ne dépend plus seulement du créateur, mais aussi du public. Le contrôle de l'œuvre échappe à son créateur, le dépasse. Charge est confiée à ses destinataires d'en décoder – imaginer – le sens. Cette liberté donnée au destinataires use notamment des mécanismes de l'*absurde*.

D'après Florence Mercier-Leca, l'ironie post-moderne instaure une nouvelle distance critique, celle du public³⁰. C'est à dire que le destinataire d'une œuvre utilise cette dernière

29 *ibid.* p.16

30 *ibid.* p.16



Portrait de poète Matthieu Messagier avec son chien « Boulou »

pour se distancier lui-même d'avec la création et le monde.

Dans *Sacré Graal*, la compagnie d'acteurs des Monty Python parodie le genre de la quête épique par une aventure burlesque, dans laquelle l'absurdité des décalages ouvre sur de nouvelles possibilités narratives.

Multiplicité ironique

L'*ironie* est donc une idée complexe qui a revêtu de nombreuses formes depuis son origine. On a vu qu'elle intervient en réaction – en référence – à un objet problématique, mais néanmoins absent de l'énoncé. C'est ce que j'appelle la *résolution ironique*. Par ailleurs, je fais le constat que l'ironie est en constante évolution. J'avance l'hypothèse que les transformations subies par l'*ironie* correspondent à des changements intellectuels, voire à une évolution de l'objet problématique.

Ainsi, après avoir étudié plusieurs films à la lumière de l'*ironie*, on peut distinguer un schéma type de la résolution ironique : le regard qu'un enfant pose sur le monde problématise

	L'ENFANT	LE MARGINAL	LE PROBLEME
<i>Le grand soir</i>	Jean-Pierre (le frère cadet)	'Not' (le grand frère)	Une zone commerciale périurbaine
<i>Mon Oncle</i>	Gérard (le fils Arpel)	Monsieur Hulot (l'oncle)	L'ennui de l'enfant produit par le modernisme
<i>Les habitants</i>	Thomas (l'enfant)	Plagge (le facteur)	L'isolement et l'échec des idéaux modernistes
<i>Le temps qu'il reste</i>	Elia Suleiman (enfant)	Elia et Fouad Suleiman adultes (père et fils)	La situation politique en Israël/Palestine
<i>Le dernier des immobiles</i>	Nicola Sornaga (le réalisateur)	Matthieu Messagier (le poète)	Nicola Sornaga veut réaliser un grand film « poétique »

le film. Un personnage marginal répond à cette problématique. Par son existence décalée, il traduit la capacité de l'ironie à neutraliser une situation.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Histoire de l'ironie en architecture

Dans cette partie je souhaite montrer comment l'analogie opérée par Paul Ricoeur entre le récit et l'architecture peut donner lieu à une définition de l'*ironie* en architecture qui justifie le parallèle entre l'histoire de l'*ironie* et l'histoire de l'architecture ; l'*ironie* n'étant plus seulement comprise comme évoluant au cours du temps, mais comme détentrice d'une histoire, c'est-à-dire d'un mouvement irréversible, d'une orientation de sa temporalité. Cette *orientation* de l'*ironie* renvoie à sa dimension entropique, abordée dans la partie précédente.

L'architecture dans la pensée de Paul Ricoeur

Au départ, je fais le constat que le lieu de prédilection d'exercice de l'*ironie* semble être la narration. Depuis Aristote et l'invention de la *péripétie*, l'espace et le temps sont disjoints dans l'exercice de l'*ironie*. Le travail de Paul Ricoeur me paraît très intéressant, car il prend complètement acte de cette disjonction – combien même elle occasionne une perception incomplète du fait *ironique*. Toutefois, il dépasse cette disjonction en établissant une analogie qui recompose le champ de l'espace et du temps afin d'obtenir

une compréhension globale du récit et de l'architecture.

« *Au point de départ, je voudrais mettre en place une analogie, ou plutôt ce qui paraît, au premier abord, n'être qu'une analogie : un parallélisme étroit entre architecture et narrativité, en ceci que l'architecture serait à l'espace ce que le récit est au temps, à savoir une opération « configurante » ; un parallélisme entre d'une part construire, donc édifier dans l'espace, et d'autre part raconter, mettre en intrigue dans le temps.* »¹

En 1996, Paul Ricoeur est invité à intervenir au Groupe de réflexion des architectes. Pour identifier les ressorts du projet architectural – dans son acception la plus large –, il relie ce dernier à l'opération de mise-en-récit. Son objectif est de retrouver le sens du « lieu de mémoire », c'est-à-dire le « précipité » formé par l'espace et le temps au cœur du bâti, afin de qualifier son rapport à la « nouveauté ». Car l'architecture, selon lui, peut être soit répétitive : « où la lecture plurielle du passé est annihilée »²,

¹ Ricoeur, Paul. *Architecture et narrativité*. 303, novembre-décembre 1998, p. 44-51

² *ibid.*

soit reconstructive, dans laquelle « le nouveau doit être accueilli avec curiosité »³.

Un autre élément structurant de la pensée de Ricoeur est la définition qu'il adopte de la mémoire : « *J'adopte la définition la plus générale de la mémoire – celle que l'on trouve dans un petit texte d'Aristote précisément intitulé De la mémoire et de la réminiscence, et qui reprend d'ailleurs des notations, en particulier de Platon dans le Théétète, concernant l'eikôn, l'image: "rendre présent de l'absence", "rendre présent de l'absent"; ainsi que la notation qui distingue deux absents : l'absent comme simple irréel, qui serait donc l'imaginaire, et l'absent-qui-a-été, l'auparavant, l'antérieur, le proteron. Ce dernier est, pour Aristote, la marque distinctive de la mémoire quant à l'absence : il s'agit donc de rendre présente l'absence-qui-a-été. [...] Et il me semble que c'est la gloire de l'architecture de rendre présent non pas ce qui n'est plus, mais ce qui a été à travers ce qui n'est plus.* »⁴

L'univers de Ricoeur est donc partagé entre l'absence et la présence, la mémoire étant le

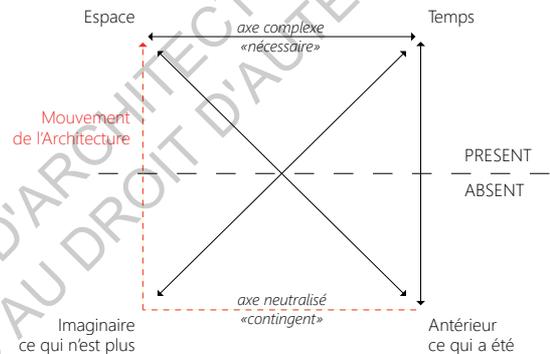


Diagramme structuraliste conçu d'après P. Ricoeur

mouvement de l'un vers l'autre. Ce mouvement est double, car il peut avoir pour origine le souvenir ou l'imaginaire – sachant que les deux sont très proches.

Je propose une représentation structuraliste de l'univers de Ricoeur.

J'adopte dans mon raisonnement, cet aspect de la pensée de Ricoeur : la conception est entendue comme un processus complexe qui débute dans la familiarité entre ce-qui-a-été et ce-qui-n'est-plus ; c'est à dire dans toutes les relations établies entre le souvenir et l'imagination, l'architecture étant perçue comme une mise-en-relation. Or, parmi

3 ibid.

4 ibid.

toutes les relations possibles (ou contingentes) l'architecte en détermine une avec précision afin de la rendre présente, c'est à dire spatiale.

Le mouvement de l'architecture étant assimilé à celui de la mise en récit, Ricoeur décompose ce dernier en trois opérations successives : *préfiguration, configuration et refiguration*.

La *préfiguration* est la forme première, prosaïque et familière du récit. En architecture, elle consiste en l'esquisse des espaces originels ou *a priori*.

La *configuration* est sa structuration en un ensemble « *affranchi du contexte de la vie quotidienne* »⁵ – conversation ou récit hâtif –. Le récit est prolongé dans les références qu'il entretient avec d'autres récits, ce que Ricoeur nomme l'*intertextualité*.

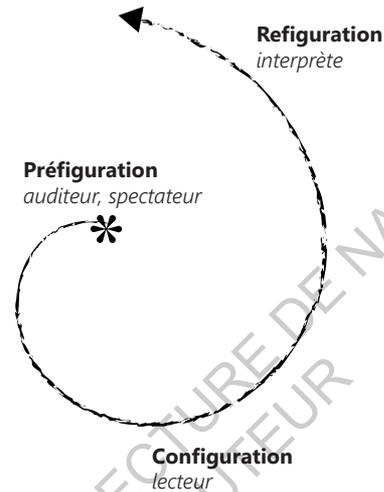
Finalement, le récit rencontre son public qui lui attribue une qualité nouvelle, sorte de reformulation subjective que Ricoeur appelle *refiguration*.

« Prenons d'abord le parti du récit. Il faut dire qu'il n'achève pas son trajet dans l'enceinte du texte, mais dans son vis-à-vis : le lecteur, ce protagoniste oublié du structuralisme. »⁶

Dans son propos Paul Ricoeur se place dans le dépassement de la vision structuraliste du récit. Cette intuition du dépassement implique celle d'une évolution temporelle. Dans mon exposé, je fais l'hypothèse que les étapes du récit qu'il décrit sont apparues progressivement et qu'il semble justifié que d'autres puissent naître à leur suite.

Les temps du récit – *préfiguration, configuration, refiguration* – deviennent des étapes

⁵ ibid.
⁶ ibid.



d'un développement du récit. Plus que des stades disjoints, ces étapes me paraissent former une continuité dans l'approfondissement du récit.

« Je pense que c'est sur cette *intertextualité* que se greffent toutes sortes d'opérations de plus en plus raffinées dans le récit moderne. L'introduction de ce qu'on appelle les tropes -c'est-à-dire les figures de style, l'ironie, la dérision, la provocation, et donc la possibilité non seulement de construire, mais de déconstruire - est, à la limite, un type d'usage purement ludique du langage qui se célèbre lui-même, loin des choses. »⁷

Ricoeur évoque l'*ironie* en architecture comme prise dans une logique de raffinement, de décalage savant pouvant approfondir ou déconstruire le propos. Or, plus qu'un avatar de l'*intertextualité*, il me paraît, que l'*ironie* est aussi un passage – une relation – privilégié de l'imaginaire à l'espace construit. Par l'assomption dans les éléments présents d'une partie absente, évoquée en négatif.

⁷ ibid.

J'émet l'hypothèse que le développement de l'ironie au cours du temps exposé dans la première partie peut être rapproché du déploiement des temps du récit. Notamment par les supports privilégiés qu'ils partagent.

Stade du récit	Support privilégié	Destinataire	Type d'ironie
PREFIGURATION	discussion, dialogue	auditeur	DUPLICITÉ de Socrate
	théâtre, cinéma	spectateur	PÉRIPÉTIE d'Aristote
CONFIGURATION	écrit	lecteur	AMBIGUITÉ
	fiction	lecteur	CRISE Romantique
REFIGURATION	poésie	poète	IRONIE Post-moderne

Les types d'ironies apparaissent, eux aussi, comme les étapes d'une évolution qui s'appuie sur le développement et l'approfondissement de la pensée. Mieux, la péripétie et l'ironie romantique constituent des temps transitoires dans l'approfondissement de l'*ironie* dans le récit.

La *préfiguration* est la forme première du récit. Elle revêt les formes qui préparent la construction du récit : discussion orale, prise de note, brouillon. Ricoeur retrouve des formes préfiguratives en architecture dans l'esquisse de *l'espace originel* : « Certains auteurs marqués par la psychanalyse voient dans l'« entourement » l'origine de l'acte architectural et dans l'« englobement » la fonction originelle de l'espace architectural : paradis perdu, la matrice maternelle offre en effet son enveloppe au désir humain, mais précisément comme paradis perdu. »⁸

L'espace originel chez Paul Virilio

Selon Paul Virilio *l'espace originel* est souterrain.

En 1965, achevant son travail d'inventaire des blockhaus du mur de l'Atlantique, Paul Virilio rédige l'article *Architecture cryptique* qui paraît dans le numéro 8 de la revue *Architecture principe*, « manifeste permanent » du groupe éponyme, cofondé avec Claude Parent.

Ce texte constitue une tentative de remontée à l'origine du sentiment d'architecture, au terme de laquelle il décrit un espace premier

– génésique –, la crypte. Cette recherche d'une architecture originelle anime les esprits occidentaux depuis l'avènement de l'archéologie au XVIII^{ème} siècle. Trouvant son répondant dans les mythes de l'Atlantide ou de Babel, elle s'accompagne d'une croyance en la dégradation de cet état primitif. Pour nouvelle que soit sa pensée, Paul Virilio souscrit toutefois à ce point de vue passéiste, mais, à l'unité ou au faste perdu de la tradition, il leur substitue la conscience du *continu*.

En ayant lieu au sein de la matière dégagée des contingences de l'activité humaine – les « corps autonomes » –, l'architecture cryptique peut, par le biais d'espaces médians (avens, tunnels, embrasures, dénivelés, etc.) établir une continuité entre ce qu'elle *contient* et le territoire. Comme lieu du mouvement, le territoire intègre une dimension temporelle qui *continue* la crypte. Formulé autrement, l'espace cryptique existe dans la permanence de l'espace tellurique. Mettant en évidence la *continuité* nécessaire des ouvrages cryptiques, l'auteur expose la chaîne des occupations successives qui lient les tumulus du néolithique aux sites actuels de l'armée.

Selon Paul Virilio, le monde classique grec « en

8 ibid.



Tour Einstein (EinsteinTurm)
Observatoire Astronomique construit par Erich Mendelsohn entre 1917 et 1921
Potsdam, Allemagne

Ouvrage défensif du mur de l'Atlantique
photographié par Paul Virilio en 1966

Porche d'entrée de la grotte Font-de-Gaume,
Dordogne, France



substituant la chose évidente à la chose contenante, a dissocié, pour un temps, l'action de l'invention. »⁹

La « chose contenante » est la réalité première de la matière. L'acception du terme « évident » est en revanche plus ambiguë. On peut rapprocher ce terme du verbe évider, installer un vide. D'autre part, étymologiquement, l'adjectif évident provient du latin *evidens* qui a pour racine *videre*, c'est-à-dire voir. La « chose évidente » est donc vue, soit projetée dans l'œil (*videre*), soit projetée par l'œil (*evidens*).

Dans le mythe de la caverne, Platon décrit le mouvement qui attribue au sujet une nouvelle posture consciente – en progrès ou *entropique* selon Virilio. Lorsqu'il parvient dans le monde des objets, le sujet peut désormais l'investir de sa création¹⁰ accomplie en deux temps : celui de la projection, l'*invention*, et celui de l'*action* ; cette

⁹ Virilio, Paul. "Architecture cryptique", *Architecture Principe* 1966 et 1996. Imprimeur, 1996.

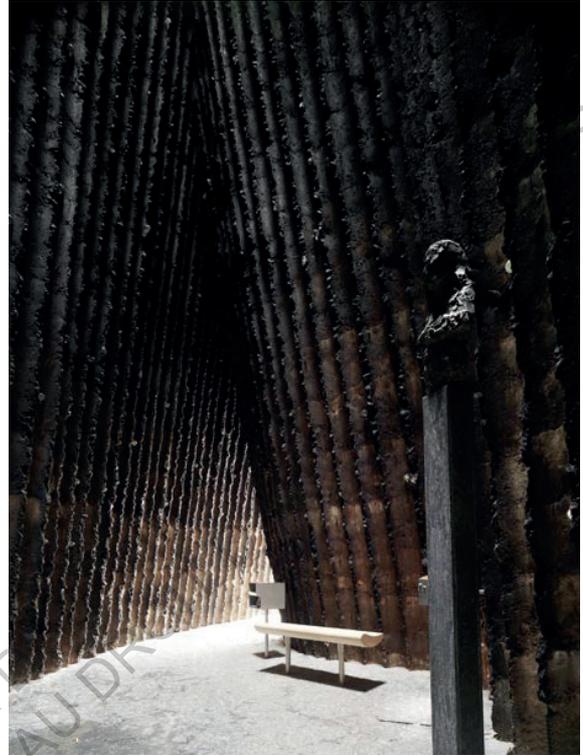
¹⁰ *ibid.* paragraphe (d)

création exprimant une « *ambition sur la réalité pré-existante et sa signification.* »¹¹

Ce mouvement de la pensée finit par avoir raison de l'architecture cryptique. L'homme, en effet, projette désormais *a priori* la forme de son habitat, ôtant tout autonomie au corps qui le contient. L'architecture naissante, éloignée de son environnement et fragilisée, crée du *discontinu*, – l'*objectif* de Platon. L'architecture cryptique est confinée – refoulée – aux seuls espaces de *survie*. L'architecture garde la mémoire de son origine, notamment lorsqu'elle est confrontée à des contraintes extrêmes.

Dans la cité primitive de Catal Hüyük, les habitations hors sol sont agglomérées entre elles et ne possèdent ni porte ni fenêtre. On y accède par une ouverture pratiquée dans le toit, d'où s'échappe la fumée du foyer. Cette disposition, similaire à celle des pueblos amérindiens, résulte d'une logique éminemment défensive.

La dégradation actuelle, insiste Paul Virilio, n'affecte pas l'architecture cryptique, mais seulement la conscience que nous en possédons. En 1958, alors qu'il entame son travail sur le littoral Atlantique, il écrit à propos des bunkers : « *ce qui, dans la forme des monuments anciens évoquaient un signe sacré, une image cosmique, est ici implicite, comme involontaire* »¹². Mieux, la crypte étant, selon lui, « permanente », elle constitue le socle ignoré de tout sentiment d'architecture. En retrouver une pleine conscience autoriserait l'avènement d'une architecture fondée « *non plus sur les proportions physiques de l'homme, mais sur ses facultés psychiques.* »¹³



Zumthor Peter, *Chapelle de frère Klaus*
Mechernich-Wachendorf, Allemagne, 2005-2007

La préfiguration dans l'architecture de Peter Zumthor

Ebéniste de formation, Peter Zumthor développe dans son travail une approche fine des matériaux. Cette attention aux tensions de la matière donne une dimension très sensible à ses projets. Son travail est double, absolument contemporain, il est aussi primitif dans la simplicité des espaces et la constante évocation de l'*architecture cryptique*. A propos de l'œuvre de l'artiste Joseph Beuys il écrit : « *elle paraît s'ancrer dans des savoirs anciens sur l'usage fait par l'homme de la matière, mais en même temps met au jour l'essence même du matériau, qui est libre de toute signification héritée*

11 ibid. paragraphe (e)

12 ibid.

13 ibid.



d'une culture »¹⁴.

Cette recherche de la sensualité propre à la matière l'amène à s'interroger sur les conditions de son émergence. Sur les traces du poète américain William Carlos Williams, il affirme que celle-ci réside au sein même de la matière, loin de toute projection extérieure ; qu'elle soit artistique, religieuse, intellectuelle ou politique. L'enjeu de l'architecture n'est plus la mise en scène d'une idée, mais la révélation de l'intériorité des corps physiques. Pour cela l'architecte doit « *s'en tenir strictement à la chose [...] et être confiant dans l'aptitude de l'ouvrage bâti à développer sa propre*

14 Zumthor, Peter. *Penser L'architecture*. Birkhäuser, 2010.



Peter Zumthor
Bains thermaux à Vals
1986-1996, Vals, Suisse
Fontaine

Peter Zumthor
Maison aux sept jardins
(projet)
Doha, Qatar
Croquis d'intention

Léon Krier
Projet de reconstruction de la
façade de la ville de Brème,
Élévation,
1980

force »¹⁵.

Il y a dans le travail de Zumthor une grande nostalgie qui est aussi extrêmement maîtrisée, au point qu'elle ne constitue pas un passéisme. Dans des projets extrêmement techniques, il cherche à restituer une grande simplicité, presque enfantine, comme en témoignent ses travaux préparatoires. C'est un type socratique en ce qu'il révèle la supercherie des artefacts de l'architecture contemporaine à l'aide de projets d'une technicité supérieure et davantage intériorisée.

15 *ibid.*



Leon Krier, l'êiron et l'architecte

L'architecte Léon Krier développe à partir de 1967, une oeuvre paradoxale et réactionnaire.

Très critique à l'égard du modernisme en architecture, il conçoit des projets alternatifs à des projets existants. A l'aide des outils classiques de l'architecture (plan, coupe, axonométrie, dessins) il tente de démontrer qu'une autre manière de créer de l'architecture est possible.

Sa manière est empreinte d'une vision passéiste de l'artisanat et vernaculaire de l'architecture.

*« At our house in Luxembourg [...] work was done in a very human atmosphere. My father was always very kind with his employees because that's how craftsmen work. »*¹⁶

En 1980, il est invité à participer à la Biennale de Venise et à construire une des façades de la *Strada Novissima* de l'exposition *La presenza del passato*.

La façade qu'il propose est très remarquée par la presse et le public, comme l'explique Léa-Catherine Szacka : *« Parmi toutes les façades de la Strada, c'était celle qui répondait le plus directement à la commande passée par les organisateurs : « la*

*rue peut être pensée comme une séquence de maisons [...] » C'est donc d'une véritable maison, une villa toscane bâtie vers 1840 et achetée en 1971, dont le jeune architecte s'était inspiré. Il avait proposé non pas un vocabulaire classique ou classicisant [...] ou encore une ironie de ces langages – comme chez Hans Hollein, Robert A.M. Stern ou Stanley Tigerman –, mais bien le retour à une architecture vernaculaire voire primitive. »*¹⁷

L'ironie de Krier ne se situe pas dans le langage architectural, mais plus dans son attitude, voire dans son personnage. A l'occasion de l'exposition, il publie avec l'architecte et historien Maurice Culot un ouvrage qui fait la synthèse de leurs propositions en matière d'architecture et d'urbanisme. Ils y présentent une suite de *contre-projets* qui sont des propositions alternatives à des projets contemporains. Leur travail est en réaction, en contradiction avec la pratique architecturale de leur temps. C'est ce qu'explique Léon Krier dans le texte qui accompagne son projet de « reconstruction de la façade de la ville

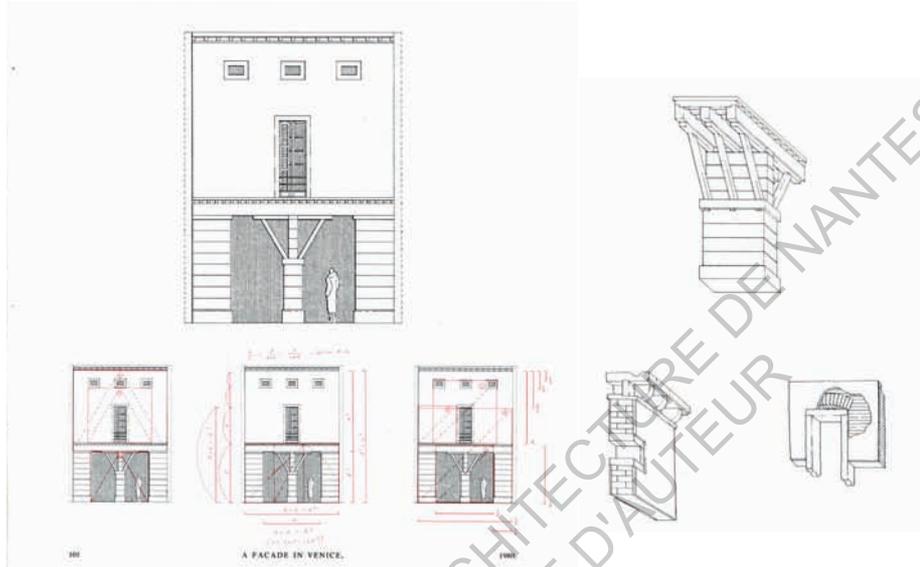
¹⁶ *ibid.* p. XVIII

¹⁷ Szacka, Léa-Catherine, *« La Strada Novissima »*, *Matières*, Laboratoire de théorie et d'histoire (LTH), ed. *Matières*, n° 11, 2014 p. 83

Léon Krier
Axonométries pour la
façade de la *Strada
Novissima*, 1980

Léon Krier
Elévations pour la
façade de la *Strada
Novissima*, 1980

Léon Krier
Maison pour Massimo
Scolari, 1978



de Brême »¹⁸, *La nostalgie, Âme de la révolution.*

« les villes anciennes détruites par l'urbanisme industriel doivent être reconstruites à l'identique. C'est à dire en recopiant les situations architecturales et urbaines idéales pré-industrielles. »¹⁹

Les contre-projets de Léon Krier et de Maurice Culot tentent de réinstaurer un ordre ancien, traditionnel et artisanal dans la pratique de l'architecture et de l'urbanisme. Cette réinstauration trouve son origine dans les souvenirs d'enfance de Krier et dans l'expérience de la *destruction* à laquelle il assimile l'expérience architecturale du modernisme.

A propos de la ville de son enfance Echternach il explique. « *It was a beautiful city that had been destroyed in the war but which was being rebuilt*

¹⁸ Il s'agit d'un projet de remaniement des façades donnant sur le fleuve Weser.

¹⁹ Krier, Léon. *Contreprojets*. Bruxelles: Archives d'architecture moderne, 1980. p. 18

just has it had been. »²⁰

Ses recherches s'attachent à la *préfiguration* en architecture, c'est-à-dire à la redécouverte de l'originel ; à la manière de Socrate, son propos repose plus sur une attitude personnelle, que sur une recherche formelle. En ignorant délibérément la modernité, il devient l'éiron de cette dernière. Le dilemme ironique se pose ainsi à son sujet : est-il le plus humble, le plus simple ou le plus fourbe des architectes ?

Le travail de Krier demeure en grande partie théorique et dessiné. Ses propositions trouvent pourtant un soutien en la personne du prince Charles²¹. Ce dernier exprime sa vision de l'architecture en Grande Bretagne dans l'ouvrage : *A vision of Britain*.

Son propos est particulier en ce qu'il présente un véritable souci esthétique qui le rapproche des préoccupations de l'architecture vernaculaire.

²⁰ *ibid* p. XVIII

²¹ Le prince Charles, prince de Galles, membre de la famille royale britannique



Toutefois le décalage entre ses aspirations et les réalités sociétales, économiques et techniques auxquelles ses sujets sont confrontés donne un tour cariatival, voire simpliste à ses propositions.

« *How to build in our countryside without spoiling it. [...] villages are designed to be a part of the landscape – but they developed in an organic, piecemeal way over hundreds of years. We haven't got that sort of time. But you can plan a village.* »²²

L'exemple du prince Charles et de Léon Krier constitue un événement ironique en soi. L'architecte-doux-rêveur exprime tout haut ce que le roi désire, mais que personne d'autre ne veut véritablement. Ce faisant, il devient le fou du roi.

« *Leon Krier is brilliant at setting down a vision for a town or a city. Obviously the participation of the*

22 Charles, Prince of Wales. *A Vision of Britain: A Personal View of Architecture*. Londres: Doubleday, 1989. p.139

people is needed [...], but vision and boldness are also needed if we are to produce something of real beauty in the English countryside. »²³

En 1993, sur un terrain appartenant au prince Charles, débute la construction d'un nouveau village : Poundbury. Les plans ont été dessinés par Léon Krier quelques années plus tôt.

De la préfiguration à la configuration : la figure de la péripétie en architecture

L'ironie Socratique est une duplicité qui oppose à une posture son contraire. Elle constitue déjà une confrontation, mais l'attitude contradictoire est simplement symétrique. A la sagesse, Socrate oppose l'ignorance, à la modernité, Krier oppose le traditionalisme et le vernaculaire. La *péripétie*, en revanche, complexifie la confrontation.

L'élément perturbateur n'est plus le symétrique – l'équivalent – de l'objet réel et contesté, mais une partie de ce dernier. La *péripétie* c'est l'*événement contradictoire*, c'est à dire qui survient contre-toute-attente dans le temps ou dans l'espace. Plus cet événement est ramassé et aigu, plus la péripétie est réussie. Par exemple, au sein d'un espace réduit au strict nécessaire survient un élément absolument contingent. La péripétie en architecture est donc paradoxale, car elle associe souvent une trame sévère et un événement libre.

A l'échelle urbaine, les cheminées d'aération²⁴ du tunnel autoroutier sous la Tamise construites par Terry Farrell en 1962 dans une zone industrielle en bordure du fleuve sont l'illustration d'une péripétie à l'échelle urbaine. Au milieu d'un univers gris formé d'usines, il dessine deux

23 *ibid.* p. 138

24 Farrell, Terry. *Place: A Story of Modelmaking, Menageries and Paper Rounds : Terry Farrell, Life and Work, Early Years to 1981*. London: Laurence King editions, 2004. p. 188



Terry Farrell
Cheminées de ventilation
pour le tunnel sous la
Tamise
Londres , 1962

Jacques Herzog et Pierre
de Meuron Extension
d'une villa dans un jardin
boisé
Bâle, 1985

De Carlo Giancarlo
Tour escalier du projet de
rénovation d'une abbaye
bénédictine en faculté de
lettres et de philosophie,
Catane, Italie, 1988

cheminées monumentales et blanches, aux formes sensuelles. Le programme des cheminées est techniquement nécessaire, mais leur forme est contingente. Elles forment le contrepoint des bâtiments voisins et l'attention esthétique dont elles font l'objet détonne au milieu de la morosité du paysage.

En 1985, les architectes suisses Jacques Herzog et Pierre de Meuron construisent l'extension d'une villa située dans un jardin boisé²⁵. Leur projet répond à la problématique suivante : comment agrandir une maison sans empiéter

25 Sperrholzhaus Bottmingen bei Basel, 1985, Mack, Gerhard, Herzog et De Meuron 1978-1988. Birkhauser, 1997. p. 95

sur la nature ? Au lieu d'opter pour la solution optimale techniquement, la densité, ils choisissent de s'étendre librement dans le parc, sans toutefois remettre en question la présence des arbres. Pour cela, ils intègrent un angle concave dans un pan de mur, afin de contourner le tronc d'un arbre voisin et d'établir avec lui une relation de cohabitation, de mutuelle mise en valeur, plutôt que de concurrence ou de promiscuité.

A Bâle, en 1988, ils construisent un immeuble de trois niveaux²⁶. La structure est constituée d'un classique système poteaux-poutres en bois.

26 Wohnhaus entlang einer Scheidemauer, Mack, Gerhard, Herzog et De Meuron 1978-1988. Birkhauser, 1997. p. 109



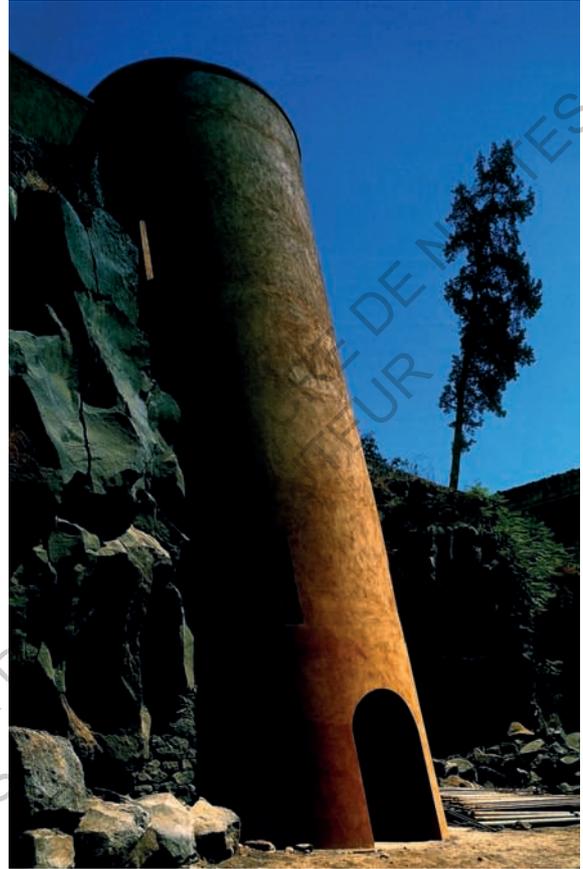
Toutefois, les poteaux ne sont pas des cylindres, mais présentent l'allure de fuseaux, ce qui leur confère une légèreté spatiale. Ils perdent ainsi leur aspect structurel et paraissent contingent, particulièrement dans les espaces intérieurs où ils semblent délicatement placés en équilibre entre le mur et le plafond.

A partir de 1984, l'architecte italien Giancarlo De Carlo entreprend à Catane, en Italie, la transformation d'un ancien couvent bénédictin en faculté de philosophie et de littérature²⁷. Faisant le constat de la complexité du lieu, avec toutes ses strates superposées. « chaque couche était posée sur la précédente qu'elle modifiait à peine, c'était à croire que ce peu de soin relevait de la simple indifférence »²⁸

Giancarlo De Carlo constate que la complexité s'accompagne d'une très grande discrétion, tellement grande qu'elle en paraît involontaire, voire naturelle. En réponse, il choisit d'être à son tour discret dans son intervention, afin de ne pas

²⁷ McKean, John, and traduit de l'anglais par Pierre Camus. *Giancarlo De Carlo*. Ed. du centre Georges Pompidou, 2004. p. 159

²⁸ De Carlo, Giancarlo « Un progetto per Catania », Sagep, Gênes, 1988 cité dans McKean, John, and traduit de l'anglais par Pierre Camus. *Giancarlo De Carlo*. Ed. du centre Georges Pompidou, 2004. p. 159



perdre la finesse du lieu. Son intervention *joue l'indifférence*. Toutefois, il construit une tour-escalier qui détonne fortement dans le contexte. Adossée contre la falaise de lave basaltique, elle est d'une couleur ocre jaune qui contraste fortement avec le noir de la roche avec qui elle fait corps très étroitement.

L'architecture inespérée d'Alvaro Siza

Alvaro Vieira Siza a fait sien le mécanisme de la péripétie dans son processus de conception de ses projets. Plus qu'une anecdote, l'événement-



péripétie constitue pour lui le ressort de sa pensée, particulièrement dans ses premiers projets. Cette démarche n'est possible que par une intime compréhension du lieu. Cette compréhension n'est pas forcément exhaustive, mais elle est extrêmement précise et sensible, comme en témoignent les projets du restaurant Boa Nova et des piscines de Leça de Palmeira, Portugal, (1958-1963 et 1961-1966). Dans ces projets, le rapport du bâtiment au sol est très travaillé. Sur un sol fait des blocs de roche en bordure de l'océan, les bâtiments émergent. Les murs rectilignes contrastent, tranchent avec le désordre des blocs. Mais cette tension n'est pas seulement une opposition ; les bâtiments semblent en effet posés sur le sol, ce qui leur confère une qualité d'équilibre instable ou de légèreté lourde – résultat d'une confrontation mise en scène très finement entre la tectonique du paysage et les formes du bâti.

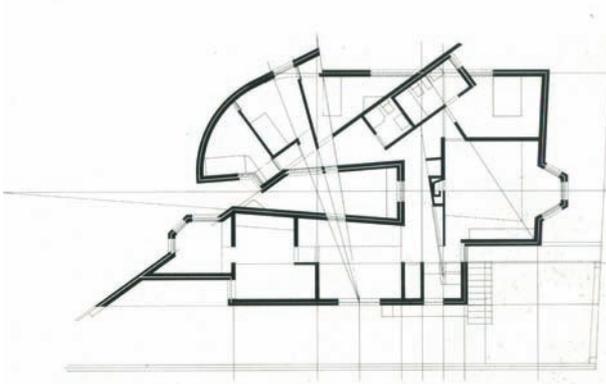
« Je commence un projet en me rendant sur le terrain (avec presque toujours un programme flou et des conditions imprécises). D'autres fois je pars plutôt de l'idée que j'ai du lieu (une description,

une photographie, quelque chose que j'ai lu, une indiscretion). Je ne veux pas dire que je m'attarde sur la première esquisse. Mais tout a un début. Un lieu vaut pour ce qu'il est et pour ce qu'il veut être. Il arrive que les deux soient opposés, jamais sans relation. Beaucoup de ce que j'ai dessiné jusqu'à présent (et de ce que d'autres ont dessiné) est là, dans la première esquisse. Sans ordre au point qu'il ne reste rien du lieu que tout le rappelle. [...] L'ordre est le rapprochement des contraires. »²⁹

La perception du lieu forme une représentation intérieure. La compréhension des tensions qui habitent dans un lieu survient souvent dans l'intuition de la « première esquisse ». Cette dernière n'est pas nécessairement la représentation du lieu, mais elle le rappelle.

Ce rappel du lieu peut intervenir de manière ironique nous dit Siza, c'est-à-dire en négatif, en feignant d'oublier le lieu. Cette absence du lieu dans le projet procède du lieu lui-même et existe dans le lieu, elle devient donc une péripétie, un

29 Siza, Alvaro, Architecture Writings, Milan, Skira, 1977, cité par Moneo, Rafael dans Intranquillité théorique et stratégie du projet dans l'oeuvre de huit architectes contemporains Marseille: Parenthèses, 2013. p. 129 et 130



Alvaro Siza
Restaurant Boa Nova
 Leça de Palmeira, Portugal,
 1958-63

Alvaro Siza
Eglise Sainte-Marie
 Marco de Canavezes, Portugal,
 1990-96

Alvaro Siza
Maison Antonio Carlos Sza
 Plan du rez-de-chaussée
 Santo Tirso, Portugal, 1976-78



événement. La péripétie n'est pas l'affirmation du contraire, mais davantage le « rapprochement des contraires ».

« Avec Siza, nous sommes face à un architecte qui prend en compte la contingence, l'inespéré, et dont la rencontre avec l'origine de l'architecture renferme une valeur que l'on ne peut oublier. »³⁰

Les projets de Siza articulent les contraires entre eux. « L'origine de l'architecture » et des éléments contingents forment un ensemble. Leur qualité réside dans l'association de l'universel et du particulier. C'est précisément la qualité de la péripétie. Chez Siza, la péripétie est un ressort de la conception, car elle crée une

compréhension nouvelle et paradoxale du monde. Comme le rappelle Rafael Moneo dans l'analyse qu'il fait de son œuvre, en citant son auteur : « Redécouvrir l'étrangeté magique, la singularité des choses évidentes. »³¹

Cette redécouverte du monde, cette enchantement des choses simples, Zumthor en parlait déjà, mais Siza va plus loin, car il leur confère une dimension surréelle, « magique ». Cette appréhension plus complexe des choses et de leur environnement à aussi un coût ; de la même façon, en thermodynamique, l'entropie est comprise comme le coût nécessaire à un changement d'état. Dans l'architecture de Siza, le questionnement traduit en péripétie a des conséquences jusque dans la réalisation du projet.

30 Moneo, Rafael *Intranquillité théorique et stratégie du projet dans l'œuvre de huit architectes contemporains*, Marseille: Parenthèses, 2013. p. 127

31 Siza, Alvaro, op.cit. p. 131

« *Mes constructions non-terminées, interrompues, modifiées n'ont rien à voir avec l'esthétique de l'inachevé ou avec la croyance en l'œuvre ouverte. Cela a plutôt à voir avec l'insupportable impossibilité de finir, avec les obstacles que je ne parviens pas à surmonter.* »³²

Chez Siza, le doute relève de sa propre faiblesse, plutôt que d'une culture intellectuelle. Par cette remarque, il se démarque de l'ironie postmoderne qui fait du doute un véritable outil de création. Par cette remarque aussi, il se rapproche de la pensée de Kierkegaard en matière d'ironie. Il faut ironiser, non par complaisance, mais pour reconnaître la faiblesse de la condition humaine.

Du néo-gothique au shingle style : le pittoresque en architecture

Dans cette partie, je souhaite montrer comment l'ambiguïté entretenue par l'imaginaire pittoresque est progressivement devenue, à partir du milieu du XIX^{ème} siècle, un mécanisme de conception de l'architecture. Pour cela je présente la parenté qu'il existe entre le mouvement néogothique français, le shingle style américain et la "Pop architecture" de Robert Venturi.

Comme le montre d'une manière remarquable Jacques Lucan, la notion de pittoresque joue un rôle prépondérant dans la recherche d'une architecture nouvelle et non académique. Selon lui, le fondement de cette notion est assez flou, mais peut trouver une origine dans les « *propositions d'Edmond Burke (1729-1797) relatives à la différence entre le beau et le sublime exposées en 1757 dans Philosophical Inquiry*

32 *ibid.* p. 130

into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Elles marquent une rupture dans la reconnaissance d'une dimension qui excède toute idée d'harmonie produite selon des règles pensées possiblement immuables ; elles introduisent l'étonnement au cœur de l'expérience ou de l'émotion esthétiques. »³³

Je retiens de l'explication de Lucan, la « reconnaissance » d'une dimension nouvelle. Alors que la *péripétie* organise la contradiction au sein d'une seule dimension, par l'intégration d'un contrepoint, l'ambiguïté en architecture s'attache à ménager des relations entre différents « niveaux » selon le terme qu'emploie Robert Venturi dans son ouvrage *L'ambiguïté en architecture*³⁴. Ces relations sont ambiguës lorsqu'elles suscitent « l'étonnement », selon la définition de Bergson, à propos de l'ironie : « l'ironie consiste à dire ce qui devrait être en feignant de croire que cela est. »³⁵

J'émetts l'hypothèse selon laquelle la mise en place d'une relation ambiguë entre *ce-qui-est* et *ce-qui-devrait-être* correspond à l'étape que Paul Ricoeur appelle de *configuration*.

J'appuie mon propos sur deux figures de la conception architecturale : le croquis [sketch] et la composition équilibrée.

« *Un objet est pittoresque nous rappelle Gilpin, s'il est propre à fournir « un sujet avantageux à la peinture [capable of being illustrated by painting] ». [...] Ce sujet sera appréhendé comme*

33 Lucan, Jacques. *Composition non-composition: architecture et théories, XIXe-XX siècles*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2009. p. 317

34 Venturi, Robert. (à propos de l'*élément emphatique*), *De l'ambiguïté en architecture*. Réédition. Paris : Dunod, 1999. p. 45

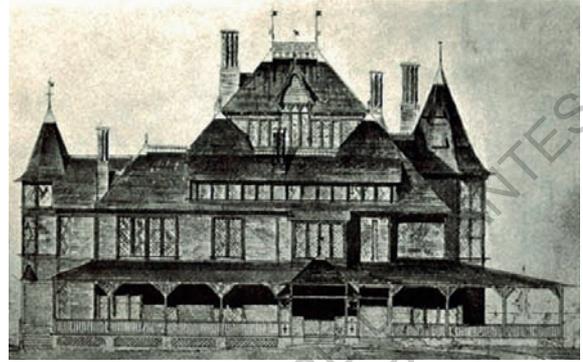
35 Schoentjes, Pierre. *op. cit.* p. 86

un tout, avec ses caractéristiques. D'une manière qui rappelle l'esquisse architecturale comme première figure donnée à un projet, dans la peinture du paysage "l'esquisse [sketch] montre la première conception, qui communément, est la plus forte et la plus brillante". »³⁶

L'esquisse est une forme première de l'architecture, elle est à l'espace ce que la discussion est au récit. Pourtant, le pittoresque fait de l'esquisse un principe de perception. La figure de l'esquisse correspond au monde perçu, aux images du monde et donc, par extension, à la configuration du projet pittoresque.

« Two drawings by Emerson in 1880 are interesting because they show the sketch technique he developed as a means of catching very quickly that flow of painterly surfaces toward which he was tending in his designs. These sketch [...] creating not an architectonic effect of precise outlines and structural solidity but rather an impression of the mass as revealed in light. [...] In Emerson hands it was a real toll the creation of his shingled masses. »³⁷

La péripiétie consiste à faire intervenir un événement contradictoire au sein de l'image créée. L'ambiguïté dépasse la péripiétie en ce qu'elle place des images – sketches – au sein de la réalité. En effet les bâtiments pittoresques correspondent à un mode de création par images. La contradiction n'intervient plus seulement dans leur composition, mais aussi dans leur rapport avec leur environnement. La réalité est-elle une



H. H. Richardson, *Maison F. W. Andrews*, Newport, Etats-Unis, 1872

image ?

Les bâtiments pittoresques deviennent des dispositifs transmutant la réalité en image et donc *ce-qui-est* en *ce-qui-devrait-être*.

Cette qualification du rapport ambigu entre l'image pittoresque et la réalité passe par un véritable travail de composition, selon les principes de l'irrégularité. Les travaux de Andrew Jackson Downing, comme le rappelle Jacques Lucan, sont le début d'une réflexion théorique sur la composition irrégulière : *« Dans Victorian Cottage Residences, publié en 1842, il oppose ainsi deux principes de composition, l'un basé sur l'uniformité, l'autre sur la symétrie. L'uniformité est la symétrie bilatérale, tandis que la symétrie est maintenant pour lui l'équilibre [balance] de deux parties différentes de part et d'autre d'un axe, l'équilibre des volumes et des masses. L'uniformité est régulière, la symétrie est irrégulière. »³⁸*

Le principe de dissymétrie équilibrée constitue une des formes de l'ambiguïté en architecture, notamment en ce qu'il nécessite un travail de composition par dérangement similaire à celui du maniérisme. Ce travail de composition *symétrique*

³⁶ Lucan, Jacques. op. cit. p. 318

³⁷ Scully, Vincent. *The Shingle Style and the Stick Style: Architectural Theory and Design from Richardson to the Origins of Wright*. Yale Publications in the History of Art 20. New Haven: Yale University Press, 1971. p. 85

³⁸ Lucan, Jacques. op. cit. p. 328



– au sens de Andrew Jackson Downing – s'appuie sur ce que Eugène Viollet Le Duc appelle la *pondération* : « *Qu'un programme, suivi rigoureusement, nous impose une disposition de plan irrégulière, rien n'est plus ordinaire ; mais c'est à nous artistes, à faire que ce plan irrégulier présente en élévation un ensemble pondéré : que l'édifice ne paraisse pas boiteux ou inachevé.* »³⁹

Vincent Scully et Gilles Bienvenu ont tous les deux démontré que cette méthode de composition irrégulière peut donner lieu à des schémas de composition uniformisés, quoique

39 Eugène Viollet Le Duc cité par Lucan, Jacques. *Composition non-composition: architecture et théories, XIXe-XX siècles*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2009. p. 330

Venturi Robert, *Vanna Venturi House*, Chestnut Hill, Philadelphie, Pennsylvanie, 1962-64

néanmoins toujours ambigus⁴⁰⁻⁴¹. D'après Vincent Scully, le travail de Frank Lloyd Wright est remarquable car il intègre les principes de la composition irrégulière, tout en s'affranchissant des règles et modèles qui y sont associées.

« Thus, if Wright absorbed the free shingle style of the early 80's in most of its elements, he also assimilated the design discipline of its classic moments and developed it more powerfully than did any of the architects who saw discipline only in the academic

40 Bienvenu, Gilles. *Une Filiation Architecturale de La Maison Nantaise : La Composition Dissymétrique D'influence "Néo-Gothique."* Société archéologique de Nantes et de Loire-Atlantique, 1981. p. 150

41 Scully, Vincent. op. cit. p. 113

rules of the schools. »⁴²

L'ambiguïté en architecture

Dans son essai *The Shingle Style and the Stick Style: Architectural Theory and Design from Richardson to the Origins of Wright*, Vincent Scully trace une filiation entre le néo-gothique européen, le style « colonial », le shingle style et l'œuvre de Frank Lloyd Wright. Dans la conclusion de son ouvrage, il affirme ainsi que les premières œuvres de Wright sont marquées par les principes du shingle style : composition irrégulière, recours à l'ossature bois, influence de l'architecture japonaise.

Les deux dernières images des planches d'illustrations jointes à l'ouvrage sont le plan et la photo d'une maison construite par Robert Venturi : la *Vanna house*. Ce qui est étrange, c'est que le texte de l'ouvrage ne fait nulle mention de cet architecte : en réalité, il s'agit d'un ajout de Scully à la seconde édition. La découverte de la pensée de Robert Venturi enthousiasme beaucoup Vincent Scully qui retrouve dans son travail l'influence du shingle style.

La *Vanna house* est la maison que Venturi construit en 1962 pour sa mère. A propos de celle-ci, il écrit : « *Ce bâtiment tient compte des complexités et des contradictions : il est à la fois complexe et simple, ouvert et fermé, grand et petit ; certains de ses éléments sont bons à un niveau donné et mauvais à un autre* »⁴³

Dans la revue *Matières*, Bruno Marchand livre une analyse de la maison. Elle présente

le côté maladroit et la simplicité d'un dessin d'enfant, l'architecte ayant recours « *aux solutions inconfortables et directes du brutalisme et du maniérisme* »⁴⁴.

C'est justement dans cette tension entre une pensée complexe et des dehors simplistes (et non puristes) que me paraît résider l'ironie de la *Vanna house*. L'ambiguïté naît de ce que, sous la figure de la maison archétype, on découvre petit à petit, toute l'anormalité, la singularité de cette dernière. Et on passe d'une sensation diffuse d'irrégularité à une formulation claire de l'énigme : pourquoi a-t-il rompu avec l'archétype de cette manière plutôt que d'une autre ? Plutôt que de répondre, nous avons aussi la possibilité d'apprécier toute la personnalité de l'architecte, toute sa sensibilité et de s'émerveiller ; comme Vanna Venturi devant le dessin maladroit [sketch] de son enfant.

L'exemple de Robert Venturi est très intéressant pour étudier l'ambiguïté comme attitude configurante en architecture. Rafael Moneo souligne que ce dernier est à la fois critique et architecte⁴⁵, ce qui lui donne une autorité et un point de vue particuliers sur l'architecture. C'est dans cet état d'esprit qu'il écrit en 1966 le livre manifeste *De l'ambiguïté en architecture*⁴⁶. Cet essai, nous signale Venturi, est à la fois une « critique architecturale et une justification »⁴⁷, c'est pour cette raison « qu'il n'est polémique qu'indirectement »⁴⁸. Toutefois, Venturi cite les principes que son ouvrage remet en question :

44 Marchand, Bruno, "Etrangement familières...", revue *Matières*, Laboratoire de théorie et d'histoire (LTH), ed. *Matières*, Numéro 7 p. 13

45 Moneo, Rafael. op. cit. p. 37

46 Titre original : Complexity and contradiction in architecture

47 Venturi, Robert, op. cit. p.18

48 ibid. p.21

42 Ibid. p. 160

43 Venturi, Robert, op. cit. p. 117

« L'étroitesse de vue de l'architecture moderne et de l'urbanisme orthodoxes, et plus particulièrement les architectes qui débitent des banalités en prétextant que l'honnêteté, la technique, ou la programmation des machines électroniques sont les objectifs de l'architecture. »⁴⁹

La préface de Vincent Scully à l'ouvrage de Venturi laisse deviner les mécanismes ambigus de l'œuvre construite : « L'ouvrage de Venturi est plus morcelé, progressant pas à pas suivant des démonstrations moins assurées : ses conclusions sont généralement implicites. Et pourtant, il me semble que ses propositions, parce qu'elles respectent ce qui existe en reconnaissant sa complexité, secrètent le meilleurs antidote aux désastreuses théories puristes. [...] Comme tous les architectes originaux, Venturi nous montre le passé sous un jour nouveau. »⁵⁰

Scully propose un premier argument à la démarche complexe de Venturi. L'ambiguïté qu'elle entretient lui permet d'appréhender beaucoup plus librement la complexité d'une situation réelle. Venturi écrit à ce sujet : « La convention de l'ironie concerne à la fois le bâtiment isolé et le paysage urbain. Elle reconnaît la condition réelle de notre architecture et son statut dans notre culture. »⁵¹ L'« honnêteté » prônée par le modernisme est donc supplantée par la « condition réelle » de l'architecture dans son contexte.

Dans *De l'ambiguïté en architecture*, Venturi réalise l'inventaire des mécanismes configurant de l'architecture et qui entretiennent l'ambiguïté pour mieux qualifier le projet. Sa démarche consiste à donner une assise théorique à

son travail d'architecte, mais aussi à fournir les éléments d'une démarche plus libre de l'architecture, inspirée par « le maniérisme, le Baroque et le Rococo »⁵² comme le précise Venturi dans l'avant-propos.

En 1972, Robert Venturi publie avec Denise Scot-Brown et Steven Izenour *L'enseignement de Las Vegas*⁵³. Ce livre est la synthèse d'études menées par Venturi avec un groupe d'enseignants et d'étudiants en architecture sur le boulevard – « Strip » – de Las Vegas. La thèse des auteurs est que la culture populaire qui s'exprime notamment dans les enseignes publicitaires est une source d'inspiration valide pour renouveler la production architecturale en lui conférant davantage d'à propos concernant la « condition réelle » de la société contemporaine.

Cette démarche constitue une nouvelle ambiguïté, comme le soulignent Manfredo Tafuri et Francesco Dal Co ; Venturi est à la fois fasciné par les espaces complexes de la ville italienne et par l'immensité désertiques des espaces américains⁵⁴. Son travail est marqué par une grande érudition, mais aussi par son attirance pour les produits de la culture populaire. Martino Stierli rend très bien compte de la relation complexe entre culture savante et populaire dans son article « *Pop Architecture* » paru dans la revue *Matières* :

« Les panneaux surdimensionnés indiquant la Twenty Mule Team Parkway (une voie de raccordement) s'inspirent des panneaux

52 *ibid.* p. 19

53 Titre original : Learning from Las Vegas

54 Tafuri, Manfredo, and Francesco Dal Co. *Architecture contemporaine*. Ed. rev. et augm. de l'éd. 1982. Paris: Gallimard/ Electa, 1991.

49 *ibid.* op. cit. p.21

50 *ibid.* p.13

51 *ibid.* p. 51

publicitaires grand format, mais s'en distancient par leur contenu : ils affichent des reproductions – massivement agrandies – de la flore locale, comme une allusion – sous forme de hiatus ironique – à ce qu'il est convenu d'appeler la beauté. »⁵⁵

Au sujet de l'inscription des formes culturelles populaires dans l'architecture, la controverse qui oppose Reyner Banham à Robert Venturi et Denise Scott-Brown me semble éclairante du pari-pris ambigu adopté par les seconds. Pour le premier, si la naissance d'une architecture Pop est inévitable, elle ne constitue pas nécessairement un enrichissement : *« on s'attend à ce que le cordon-sanitaire entre le Pop Art et l'architecture cède [...] on voit mal en quoi cela profiterait à l'architecture »*⁵⁶. Pour les seconds, les apports de la culture populaire constituent un véritable renouvellement de la pratique architecturale, comme l'explique Martino Stierli : *« Dans leur esprit [de Venturi et Scott-Brown] si l'architecture demeure un domaine de la culture élitiste, elle devrait néanmoins se prêter à un échange avec la culture de masse. »*⁵⁷

En mêlant le populaire et savant, Robert Venturi créé l'ambiguïté dans son travail, toujours dans le souci d'ancrer les espaces dans les « conditions réelles » donc en partie « populaires » de l'architecture dans la société. En s'appuyant sur le terme de Paul Ricoeur, il me semble que Venturi opère en architecture la mise en place d'une *intertextualité* entre différentes références,

55 Stierli Martino, Revue Matières n° 11, Laboratoire de théorie et d'histoire (LTH), ed. Matières, p.70

56 Banham, Reyner « Towards a Pop Architecture », *The Architectural Review*, n° 785, 1962, pp 43-56, cit p 43 cité par Martino Stierli dans la revue Matières, Laboratoire de théorie et d'histoire (LTH), n° 11 p.70-71

57 Martino Stierli, op. cit. p.71

selon ce qu'explique le philosophe dans son texte : *« La troisième idée que je retiens est celle d'intertextualité. La littérature consiste justement à mettre côte à côte, à confronter des textes qui sont distincts les uns des autres, mais qui entretiennent des relations pouvant être très compliquées dans le temps – d'influences, etc., mais aussi de prise de distance – dans une généalogie de l'écriture comme dans la contemporanéité. »*⁵⁸

Pour Ricoeur, l'*intertextualité* est une forme de *configuration* propre à la mise-en-récit. Sa résolution peut-être double, et les deux possibilités tracent les contours théoriques du désaccord entre Banham et Venturi et Scott-Brown :

« On peut ainsi faire deux lectures différentes des doctrines en compétition.

Première lecture : les préoccupations formelles prévalant dans tel style, de telle école, sont à rapprocher du structuralisme en narratologie, donc du formalisme. Le risque alors est que les préoccupations idéologiques du bâtisseur l'emportent sur les attentes et les besoins issus de l'acte d'habiter. C'est principalement dans la « configuration » de la Cité que se donne à lire, à travers son espace organisé d'une façon représentative, l'histoire sédimentée des formes culturelles. La monumentalité assume alors sa signification étymologique majeure, qui rapproche monument de document. Or, cette première lecture ne se limite pas à l'interprétation des « configurations » sédimentées du passé, elle se projette aussi vers l'avenir de l'art de construire, dans ce qui mérite précisément le titre de projet architectural. C'est ainsi que, dans un passé encore récent, dont les bâtisseurs actuels s'efforcent de

58 Ricoeur, Paul. op. cit.

s'éloigner, les membres de l'école de Bauhaus, les fidèles de Mies van der Rohe, ceux de Le Corbusier ont pensé leur art de bâtisseurs en liaison avec les valeurs de civilisation auxquelles ils adhéraient, en fonction de la place qu'ils assignaient à leur art dans l'histoire de la culture.

Seconde lecture : le formalisme conceptuel trouve sa limite dans les représentations que les théoriciens se font des besoins des populations. [...] L'époque contemporaine est assurément marquée par la prise en charge des masses humaines, de la foule, qui accèdent, elles aussi ou à leur tour, à la visibilité, sous le signe de la dignité plus que de la gloire. »⁵⁹

De la configuration à la refiguration : la crise en architecture

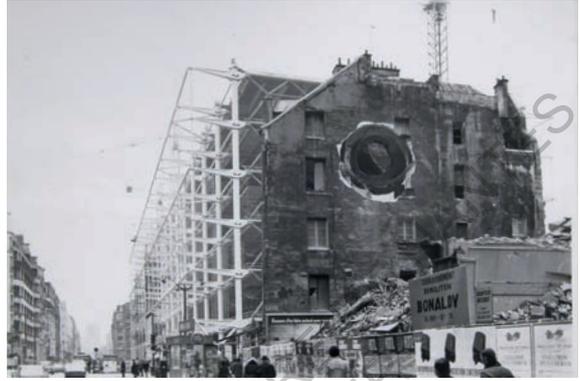
L'*ironie* romantique est caractérisée par la rupture de l'illusion au sein de la trame du récit. Elle précède l'établissement du paradigme post-moderne, selon lequel le public participe à la détermination de l'oeuvre et que Paul Ricoeur nomme *refiguration*.

L'*ironie* romantique est une pratique intermédiaire dans laquelle l'auteur travaille non plus à son effacement derrière des simulacres narratifs, mais à l'affirmation de sa personnalité créative. Comme le rappelle Pierre Schoentjes, cette *ironie* est marquée par la production « de fragments sans conclusion rigide »⁶⁰. C'est ainsi que la période de l'ironie romantique en littérature correspond à celle du style éclectique en architecture.

En architecture, l'*ironie* romantique, c'est la trahison des mécanismes de la narrativité architectonique. Il convient toutefois de noter

⁵⁹ *ibid.*

⁶⁰ Pierre Schoentjes, *op. cit.* p. 106



que la transgression des logiques narratives n'induit pas la disparition de la mise-en-récit au profit d'un principe de vérité. C'est justement là que réside l'*ironie*. Les « anti-récits » produit deviennent à leur tour des récits.

La façade proposée par Oswald Mathias Ungers pour la *Strada Novissima* est à ce sujet éloquent. Absolument plane, elle est traversée verticalement par une ouverture en forme de colonne antique. La colonne est absente, mais elle demeure présente, évoquée en négatif. Pour pénétrer dans l'espace d'exposition de son travail, il faut traverser l'espace évidé de la colonne absente, le vide formé par sa soustraction au volume. Le traditionnel appareil base-colonne devient une image, puis un symbole jusqu'à se dématérialiser complètement et *ironiquement*. L'artifice est ici invoqué en creux, le simulacre brille par son absence. Exposer la dimension artificielle de l'architecture consiste ici à inverser le dispositif de l'illusion.

Comme je l'ai expliqué, l'ironie nécessite l'invention de ce-qui-devrait-être. Dans le cas de l'ironie romantique, ce-qui-devrait-être correspond à l'état idéal de l'*intérieur de*



Gordon Matta Clark, *Conical Intersect*, Paris, 1975

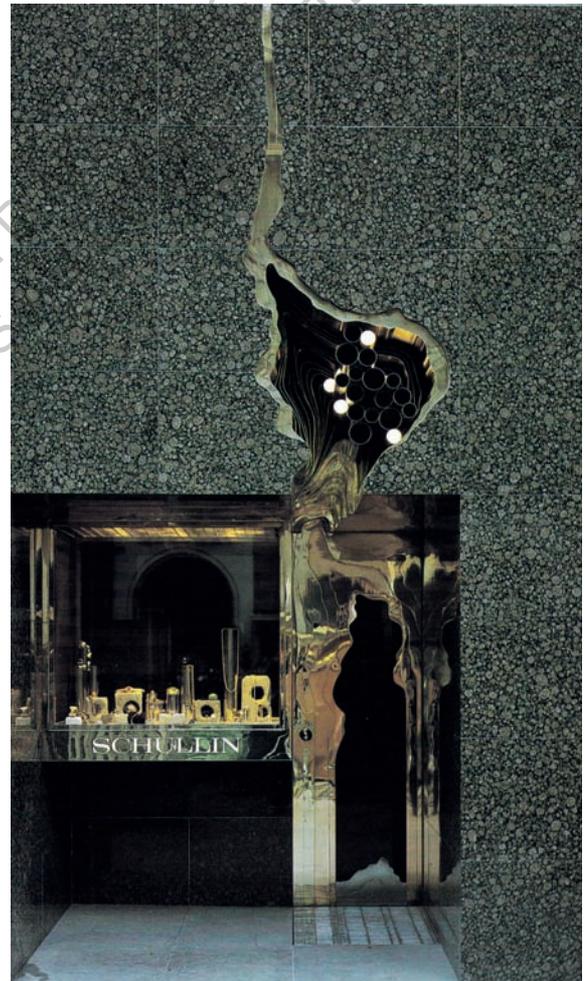
Arata Isozaki, *Re-ruined Hiroshima*, 1968

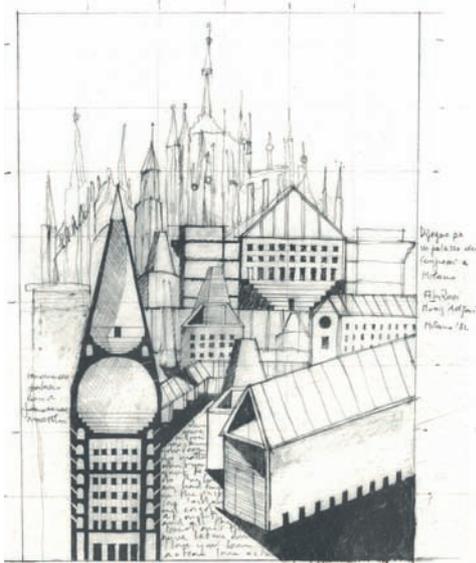
Hans Hollein, façade de la bijouterie Schullin, Vienne, 1974

l'architecture, du dispositif générateur de l'*illusion*.
Il est donc nécessaire d'imaginer la forme de
l'« intérieur » de l'illusion.

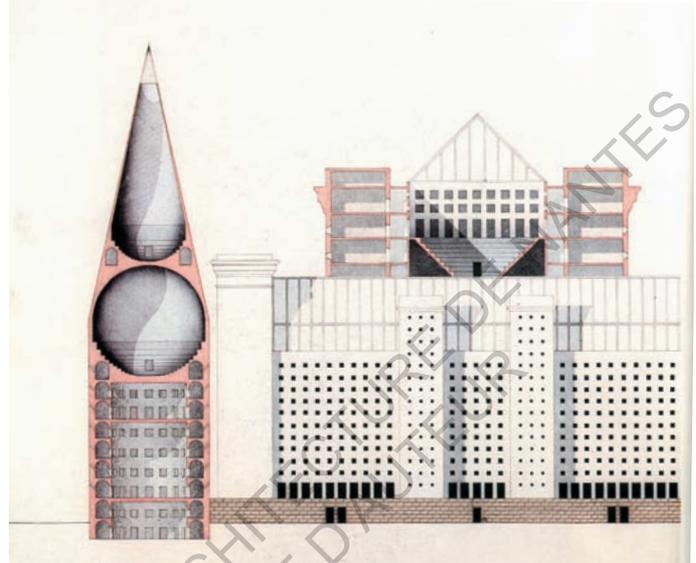
Emmanuel Petit explique que le point commun entre les architectes Arata Isozaki et Hans Hollein c'est justement leur perception de cet « intérieur » du simulacre. Selon eux, il est organique, syncrétique et paradoxal, comme en témoigne le « portrait » d'Isozaki réalisé par Hollein. Il s'agit d'un montage avec une image d'écorché anatomique légendé suivant les références qui marquent le travail de l'architecte japonais : Marcel Duchamp pour la tête, Robert Venturi pour les oreilles, Philip Johnson pour le cou, etc.

En 1974, Hans Hollein réalise l'aménagement d'un bijouterie à Vienne. Il conçoit la devanture comme une surface de carreaux de marbre qui se déchire en une faille dorée de laquelle sortent des tuyaux. Ce dispositif dévoile la constitution interne de l'architecture. La façade





Aldo Rossi, Projet pour un centre de conférence à Milan, dessin préparatoire



Aldo Rossi
coupe-élévation du projet

est la représentation d'une ruine de l'édifice qui révèle son intériorité technique ; l'ironie résidant dans son aspect rutilant. Ou comme le rapporte Emmanuel Petit : « *that facade is cracked to reveal the "entrails" of architecture* »⁶¹

L'ironie romantique affectionne particulièrement les procédés de ruine volontaire – réels ou simulés – qui donnent une lecture inversée des espaces. Je pense par exemple aux expérimentations du groupe BEST aux Etats-Unis ou encore au travail de Gordon Matta-Clark à Paris : *Conical Intersect*.

Dans ce registre le montage réalisé par Arata Isozaki *re-ruined Hiroshima* est très intéressant. En effet, il expose ce qui resterait d'une ville

moderne si une bombe atomique venait à tomber dessus : des squelettes métalliques d'édifices monumentaux, une église en ruine, un immeuble d'habitation médiocre et quelques édicules.

Le bâtiment du *Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou* dans le quartier Beaubourg à Paris comporte aussi une forme d'ironie romantique. Les éléments techniques affichés et mis en scène sur les façades viennent trahir et recréer l'illusion en architecture. En effet les couleurs utilisées ne renvoient pas à une réalité technique ou pédagogique, mais bien à une réalité nouvelle, ludique, souhaitée par les architectes Renzo Piano, Richard Rogers et Gianfranco Franchini.

Refiguration et post-modernisme

« [...] ce qui était un problème de positionnement par rapport à ses pairs, pour le créateur, devient

61 Petit, Emmanuel. *Irony Or, the Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture*. Yale University Press, 2013. p.133

un problème de lecture plurielle, polémique, pour l'amateur. On voit déjà quelle ouverture est ainsi faite du côté du possible, dans la compréhension de soi. »⁶²

Ricoeur partage le constat de l'ironie postmoderne sur l'importance du destinataire dans le processus d'émission. Cette conscience nouvelle montre les limites de la pensée structuraliste et découvre un nouveau champ de la liberté de création. En prenant en compte la réception par le public, les œuvres acquièrent une dimension nouvelle qui se manifeste souvent par la présence de l'absurde, étant donné que « chacun peut y voir ce qu'il veut ».

Dans cette partie, je souhaite montrer comment l'ironie post-moderne introduit une « *nouvelle conception de l'espace-temps* »⁶³ comme l'explique Peter Eisenman (rapporté par Jacques Lucan). Cette nouvelle conception se résume dans le paradigme suivant : « *L'architecture doit être appréhendé d'un point de vue syntaxique ou conceptuel, ces deux mots étant souvent synonymes.* »⁶⁴

Dans les années 1970, alors que l'architecture se trouve face à la remise en question du mouvement moderne, le travail de l'architecte italien Aldo Rossi apparaît comme remarquable, notamment pour ses multiples aspects ironiques. Selon l'historien de l'architecture Manfredo Tafuri, son travail pourrait être celui d'une « *recherche*

méthodique du lieu où la forme a pu retrouver l'usage de la langue »⁶⁵.

Au delà donc, du travail de *configuration* décrit par Paul Ricoeur, l'opération de *refiguration* nécessite un questionnement sur le matériau même du récit : la *langue*.

Rossi partage des traits communs avec Socrate; derrière une grande simplicité des formes, son travail est celui d'une recherche sincère d'une vérité, d'un sens. La naïveté de son travail, l'ignorance feinte des choses complexes, ne devient pas, pour autant, de la simplicité. « *Cette recherche d'une communication qui n'égare pas le patrimoine des mémoires personnelles et collectives rend complexe la simplicité de Rossi* »⁶⁶. Comme Aldo Rossi l'explique lui-même : « *Aujourd'hui j'essaie de retrouver ce bonheur du dessin, qui passait pour de la maladresse ou de la naïveté [-le bonheur vu comme maladresse naïve-] et qui a par la suite été l'une des caractéristiques de mon travail* »⁶⁷.

Toutefois, l'œuvre de Rossi ne se résout ni dans l'humilité, ni dans la fourberie ; en effet, elle se prolonge plutôt dans l'*ambiguïté*. Désireux de retrouver un langage universel à travers de formes éminemment subjectives, Rossi « *est à la fois esclave de la connaissance et et victime de ses*

65 Tafuri, Manfredo, and Francesco Dal Co. *Architecture contemporaine*. Ed. rev. et augm. de l'éd. 1982. Paris: Gallimard/Electa, 1991. p. 415

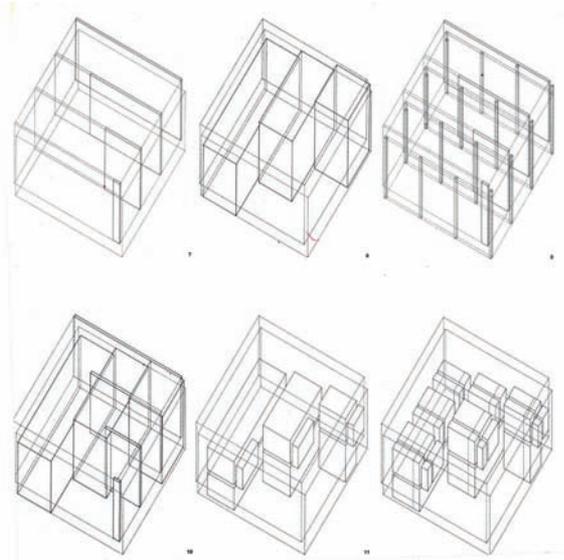
66 Tafuri, Manfredo, and Francesco Dal Co. *Architecture contemporaine*. Ed. rev. et augm. de l'éd. 1982. Paris: Gallimard/Electa, 1991. p. 415

67 Moneo, Rafael. *Intranquillité théorique et stratégie du projet dans l'œuvre de huit architectes contemporains*, Marseille: Parenthèses, 2013. p. 81, dans Rossi, Aldo, and traduit de l'italien par Catherine Peyre. *Autobiographie Scientifique*. Marseille : Parenthèses, 2010. p. 63

62 *ibid.*

63 Eisenman, Peter « Folding in time : The singularity of Rebstock » dans Peter Eisenman, *Written in the Vois, Selected Writings, 1990-2004* p.28, dans *Composition, non-composition*, Jacques Lucan, op. cit., p 535

64 Jacques Lucan, op. cit. p. 534



sentiments »⁶⁸. Ce déchirement entre l'objectivité et sa sentimentalité fait de lui un personnage Shakespearien.

La résolution du dilemme Shakespearien chez Rossi est incertaine, même si ce dernier définit clairement son projet lorsqu'il décrit l'oeuvre de Raymond Roussel (1877-1933). A propos de son ouvrage *Comment j'ai écrit certains de mes livres* dans lequel il décrit les trucages de son écriture, Rossi déclare : « *C'est un livre fondamental, dans la mesure où il propose une théorie de la composition qui veut embrasser tous les aspects de la création artistique.* »⁶⁹

Le travail de Raymond Roussel est en effet une préfiguration de l'ironie post-moderne, comme il le relate lui-même à propos d'une de ses pièces de théâtre : « *On s'arracha les places,*

et l'affluence y fut énorme. Beaucoup ne venaient que pour avoir le plaisir d'assister à une séance bouleuse et d'y jouer leur rôle. »⁷⁰ L'absurdité de ses pièces permet au public d'intervenir pendant la représentation. C'est là l'un des fondements du théâtre-action contemporain.

L'oeuvre dessinée et construite de Rossi constitue une trahison du langage architectural traditionnel, en ce qu'elle en récusé l'illusion. Plutôt que de recourir à des signes convenus, aux significations éculées et aux signifiants perdus, Rossi vient chercher la forme de ses bâtiments dans des objets triviaux.

C'est « *la poésie de l'objet trouvé* »⁷¹ qui s'abîme entre une affection personnelle, la nostalgie, et le désir d'objectivité propre au langage. C'est là qu'elle devient ironique au sens postmoderne. Incapable de porter sa propre

68 Moneo, Rafael. *Intranquillité théorique et stratégie du projet dans l'oeuvre de huit architectes contemporains*, Marseille: Parenthèses, 2013.

69 Rossi, Aldo, « *Architettura per i musei* » (1955-1956), dans Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città* 1956-1972, Milan, 1975, p.325, dans Jacques Lucan, op. cit. p. 530

70 Roussel, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, éd. Gallimard, coll. L'imaginaire, p. 32

71 Tafuri, Manfredo, and Francesco Dal Co. op.cit.. p. 406



Peter Eisenman, diagrammes analytiques pour la House I

Peter Eisenman, House VI, Frank Residence, Cornwall, Etats-Unis, 1975

conclusion, elle laisse le soin à chacun d'en retrouver le sens, en gageant sur sa capacité d'éloquence, à devenir un langage.

L'architecture de Rossi fait l'objet d'un pari prodigieux sur cette capacité à s'objectiver jusqu'à devenir langage. C'est ainsi que Aldo Rossi explique son admiration pour Eugène Viollet Le Duc : « *j'éprouvais envers Viollet Le Duc, une profonde admiration. Il avait lancé un défi à l'histoire, engagé une sorte de pari avec elle, avec une confiance absolue dans le signe, un signe privé de drame et de douleur, comme dans les châteaux de Louis II de Bavière.* »⁷²

Les projets de Peter Eisenman, de *House I* jusqu'à *House XI* constituent une exploration de l'architecture en tant que langage, détachée de « la fonction et de la signification »⁷³.

Selon Manfredo Tafuri cette recherche est

72 Rossi, Aldo, and traduit de l'italien par Catherine Peyre. Autobiographie Scientifique. Marseille: Parenthèses, 2010. p. 75
73 Lucan, Jacques, op. cit. p534

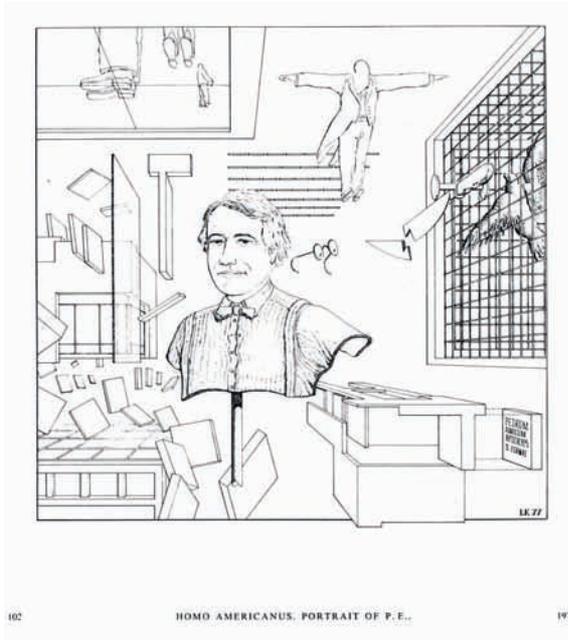
paradoxe en ceci qu'elle comporte une véritable rigueur de composition, mais aussi une grande « frivolité » sachant que « *le frivole est dans la séparation du signe avec ses référents.* »⁷⁴

Cette volonté de détacher l'architecture de ses référents traditionnels inquiète Léon Krier qui recherche davantage à ancrer cette dernière dans la tradition constructive pré-industrielle

« *The different dialectic strategies of (self) distancing, circularity, and negation, which Eisenman has put to use in his projects and ideas, have been attempts to reflect and to mobilize the prevailing assumptions of architecture with the intention to uproot the discipline from any form of foundationalism.* »⁷⁵

Krier répond alors à ce projet en réalisant en 1977 un « portrait » ironique et peu amical de Peter

74 Tafuri, Manfredo, « *les cendres de Jefferson* », *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 186, 1976 dans Jacques Lucan, op. cit. p. 535
75 Emmanuel Petit, op.cit. p. 175



Léon Krier, *Homo Americanus, portrait of P. E.*, 1977



Léon Krier, *Homo Americanus, portrait of G. M.*, 1973

Eisenman qu'il dépeint en « homo americanus » en contraste avec le portrait de « l'homo europaeus » de 1973.

Il dessine Eisenman enfermé dans un univers construit carcéral et conceptuel, tandis que l'« homo europaeus » est, depuis une petite terrasse, directement en prise avec la réalité d'un paysage cultivé. Aux « concepts » de l'univers de Eisenman, Krier oppose l'historicité du patrimoine européen. La différence de rapport à l'histoire en Europe et aux Etats-Unis est un véritable ressort de l'architecture ironique, depuis le néo-gothique de Viollet-Le-Duc, le shingle style, les recherches de Frank Lloyd Wright, l'oeuvre de de Louis Kahn, etc.

Ces différentes approches de l'historicité de

l'architecture forment une palette de nuances entre les deux extrêmes incarnés par Léon Krier et Peter Eisenman : d'un côté la reproduction du passé à l'identique, de l'autre la recreation d'un passé virtuel, support à une production entièrement affranchie de la tradition.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

L'ironie en architecture : étude de cas à Nantes

Introduction

Dans le cadre de l'option thématique «Archéotecture» encadrée par Gilles Bienvenu, j'ai été amené à découvrir l'histoire de l'architecture dans la ville de Nantes depuis le XVI^{ème} siècle¹. Pendant les visites, j'ai acquis une connaissance nouvelle de l'évolution de l'architecture à Nantes. J'ai ainsi appris à déterminer l'époque de construction d'un édifice en observant son aspect, mais aussi à faire une *lecture* des signes qu'il porte.

Ce que j'appelle *lecture* consiste à différencier les formes entre elles pour leur reconnaître à chacune un sens et une histoire particuliers. Cet assemblage de formes, d'intentions et d'histoire constitue un tissu urbain singulier. Pourtant, au milieu de cet assemblage complexe, des bâtiments détonnent, apparaissent comme des notes dissonantes et exercent une attraction particulière. Ils sont remarquables par leur étrangeté et ils apparaissent dans la ville comme des événements ironiques. Cela ne signifie pas que leur concepteurs eussent souhaité faire de l'esprit ou de l'humour, mais, aujourd'hui, leur travail apparaît comme contenu dans une

autre référence. Selon moi, ce décalage produit un dérangement dans la trame urbaine que je rapproche de l'*ironie*.

Objectifs et méthodologie de l'étude

L'étude de l'*ironie* présente dans l'architecture de la ville de Nantes comportait une dimension expérimentale. Il s'agissait pour moi de déterminer l'existence et la nature d'un lien supposé entre l'évolution de l'*ironie en architecture* et l'évolution du concept d'*ironie* au cours de l'histoire.

En pratique, j'ai établi une liste des bâtiments qui me paraissaient ironiques à partir des notes prises lors des différentes visites. Ensuite, j'ai préparé un circuit pédestre de l'*ironie à Nantes*. J'ai réalisé ce circuit en une journée pendant laquelle j'ai pu photographier les détails qui me paraissaient ironiques ainsi que confirmer ou corriger mes hypothèses de départ.

A partir de ce matériau, j'ai classé les édifices par type d'ironie, suivant la classification utilisée par Pierre Schoentjes dans *Poétique de l'ironie*².

¹ Ce chapitre est la restitution du travail produit en janvier 2015 pour la validation de l'option.

² Pierre Schoentjes, op. cit.

Humour

Hôtel de la Psalette, 1462

Impasse Saint-Laurent, 44000 Nantes

A l'origine, ce bâtiment est le logis d'un dignitaire, le vice-chancelier de Bretagne. Plus tard il accueille la « psalette » de la cathédrale, c'est à dire les chœur en charge des psalmodies. Par la suite, il a été la demeure de membres du clergé. Aujourd'hui, les bâtiments sont la propriété de la ville de Nantes.

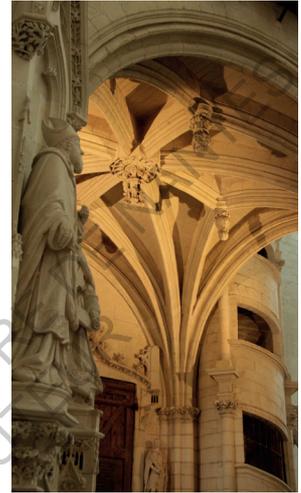
Le soubassement du bâtiment est en granit, les murs sont en pierre de schiste habillée de tuffeau ; des parties sont encore en pan de bois. D'une composition en équerre, avec une tourelle d'escalier en angle, l'hôtel dit « de la Psalette » a subi de nombreuses transformations au cours de son histoire. L'agencement des volumes et la disposition des ouvertures s'effectue selon les nécessités intérieures, sans souci pour l'aspect extérieur.

Le bâtiment qui résulte a un aspect étrange, ampoulé et barbare. Tout l'art des constructeurs m'apparaît dans le souci d'intégrer les volumes le plus naturellement possible, comme si ils étaient nécessaires les uns aux autres. Pour ce faire, on



Hôtel de la Psalette

Les encorbellements participent de la logique structurelle de l'édifice. L'humour consiste à leur donner une valeur d'ornement



utilise des décors floraux sur les encorbellements des parties en surplomb.

Cet art de la « vérité » est une qualité selon Eugène Viollet Le Duc, cité par Gilles Bienvenu :

« La qualité principale que doit posséder tout membre d'architecture est de paraître remplir la fonction à laquelle il est destiné. »³

C'est dans ce sens que ce bâtiment me paraît relever de l'humour, il s'agit en effet, d'après l'expression de Bergson, de montrer ce qui est « en feignant de croire que cela est ce qui devrait être ».

Petite Cariatide et petit Atlante, XIX^{ème} siècle

1 Rue de la fosse, 44000 Nantes

Cet immeuble de rapport semble être du XIX^{ème} siècle. Pour affirmer cela, je m'appuie sur les petites fleurs en fonte présentes aux angles des garde corps des balcons et sur l'aspect un

peu « éclectique » de sa façade. Sur les clés des ouvertures du premier niveau, on trouve un petit atlante et une petite cariatide. Seulement l'illusion ne fonctionne pas, car ils ne paraissent rien porter. Leur petite échelle suggère qu'ils pourraient servir à distinguer le premier niveau, comme étant un peu plus noble que les autres, plutôt que de signaler le bâtiment dans la rue.

Encore une fois, je reconnais le mouvement de l'humour, dans la satisfaction de l'occupant du premier niveau, à quelques mètres seulement de la Place Royale.

³ Bienvenu, Gilles. op. cit. p. 135



Rue de la fosse
Atlante sur la clé de voûte
d'une fenêtre.

Rue de la fosse
Atlante de petite taille, sur la
clé de voûte d'une fenêtre.
« Donner ce qui est pour ce
qui devrait être »

Cathédrale Saint Pierre et
Saint Paul
Tribune d'orgue

Cathédrale Saint Pierre et
Saint Paul
Transept sud

Ironie de situation

Tribune d'orgue et transept, XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle

Place Saint Pierre, 44000 Nantes

La transformation de la cathédrale Saint Pierre en église gothique s'interrompt à la fin du XV^{ème} siècle, laissant le chœur et le transept sud dans leur forme antérieure, c'est à dire romane. Au XVI^{ème} siècle, on construit une tribune d'orgue portée sur un système sophistiqué de clés pendantes, dans le savoir faire de la renaissance. Ensuite, au XVII^{ème} siècle, on construit le transept sud, dans le style de l'époque, avec un trompe monumentale (4). Ces deux parties rajoutées de l'église contredisent l'ensemble, car, si elles en respectent la volumétrie, elles sont composées et construites dans une autre pensée que celle du gothique flamboyant. A ce titre, elles entretiennent ont une situation ironique dans le bâtiment.

Ainsi Robert Venturi, dans *De l'ambiguïté*

en architecture, affirme que « la complexité et la contradiction interne s'opposent à la simplification et au pittoresque »⁴. Pour étayer sa position, il cite le penseur August Heckscher : « *Le rationalisme est issu de l'ordre et de la simplicité, mais il s'est montré inadapté aux périodes de transformation de la Société. Dans ces moments là, il s'agit de trouver un équilibre entre les conceptions qui s'affrontent. Pour acquérir cette paix intérieure, les hommes doivent s'appuyer sur la tension et l'incertitude que créent des contraintes opposées... Le goût du paradoxe permet de laisser se côtoyer des choses dissemblables, et de cette dissonances même, naît une sorte de vérité.* »⁵

La position de Venturi forme une critique vis-à-vis-des travaux de l'école de Viollet Le Duc, qui construit, le chœur de l'église au XIX^{ème} siècle, dans un style gothique nourri d'un rationalisme constructif et d'un idéal pittoresque médiéval.

Pourtant, on l'a vu dans la deuxième partie, la démarche de Robert Venturi continue les explorations du shingle style, lui même très influencé par la pensée du pittoresque dans le néo-gothique rationaliste. Ce qui relie Venturi et Viollet-Le Duc est plus la composition irrégulière, mais il ne faut pas négliger la différence des époques dans lesquelles ils élaborent leur projet comme le rappelle Paul Ricoeur lorsqu'il oppose les « préoccupations formelles » et le « formalisme conceptuel », comme deux postures de projet différentes. Il me paraît que le rationalisme de Viollet Le Duc le place dans la première, tandis que le souci de répondre à une attente « populaire » situe plutôt Venturi dans la seconde.

Portique monumental/postiche, XVIII^{ème}

4 Venturi, Robert. op. cit. p. 23

5 ibid. p. 24



Place Foch,
Portique monumental

Rue Chauvin,
Débouché du portique
monumental de la place Foc

Rue des États,
Calepinage différent de la
dimension des pierres

Rue Dugommier,
Hôtels particuliers bâtis selon
le même plan dans deux
styles différents

Rue Félibien,
Elément ambgu formant
la console d'un oriel et le
prolongement d'un mur



siècle

Place Foch / Rue Chauvin, 44000 Nantes

Place Graslin / Rue Regnard, 44000 Nantes

La scénographie des places Graslin et Foch ont recouru à des portiques monumentaux. Ces derniers débouchent tout deux sur des petites et discrètes ruelles. Ils ne traduisent pas une réalité urbaine en magnifiant un passage, comme l'arc de triomphe le fait, mais ils séparent les espaces dans une ville conçue entre façade et arrière-cour. Aujourd'hui, la ville est perçue différemment et ces éléments deviennent des dispositifs ironiques par la narration discontinue de la ville qu'ils offrent à son usager.

Hôtels particulier, fin XIX^{ème} siècle

6 et 8 Rue Dugommier, 44000 Nantes

Ces deux maisons jumelles présentent des façades très différentes. Pourtant, elles ont été construites ensemble, vraisemblablement en suivant un même plan, mais, tandis que l'une est bâtie suivant un modèle médiéval, l'autre suit un modèle éclectique de références au XVII^{ème} siècle.



Toutes les deux sont spatialement semblables, mais elles ne racontent pas la même histoire. Il semble que l'architecte ait souhaité raconter une nouvelle histoire, par leur rapprochement, par la création in situ d'une *ironie de situation*.

Immeuble de rapport, 1790

15 Rue des États, 44000 Nantes

Le calepinage de l'architecte ne correspond pas aux dimension de pierres de l'entrepreneur. Deux rythmes s'opposent donc sur la façade, le rythme des pierres et le rythme de la modénature.

Immeuble de rapport, début XX^{ème} siècle

36 Rue Félibien, 44000 Nantes

La console d'un oriel en pierre sur cet immeuble est un élément ambigu. Elle est en effet à la fois une partie du mur et une console. Ou encore, le mur semble devenir console sous nos yeux. Des moulures viennent souligner la courbure de l'élément, en évoquant simplement la modénature d'une console classique. Comme le souligne Venturi, l'élément à double fonction va contre le mouvement de la pensée moderne qui sépare et articule entre elle des formes dont chacune correspond à une fonction. Ici, l'articulation, la console appartient aux deux volumes qu'elle articule directement sans les séparer, de manière continue ou organique.

« Mais pour le puriste de la construction aussi bien que pour le fonctionnaliste, une forme de construction à double fonction serait exécration à cause de la relation non définie et ambiguë entre la forme et la fonction. »⁶

6 ibid. p. 41

Ironie verbale

LA FIGURE DU PORTIQUE

Hôtel particulier avec cour et jardin, 1790

10 Rue du roi Albert

Cet hôtel est l'un des rares hôtels particuliers de Nantes, comprenant une cour et un jardin. Un portail traité comme un portique dorique, sépare la cour de la rue. Ce dernier est surdimensionné par rapport à l'échelle de la cour et ses colonnes ne portent pas réellement l'entablement, mais l'ensemble dégage une impression de puissance dans la rue. C'est ce que Venturi appelle un *élément emphatique*.

« Un élément peut sembler emphatique d'un certain point de vue, mais s'il est solide, à un autre niveau il enrichira la signification en l'accentuant. »⁷

Immeuble de rapport, début XIX^{ème} siècle

13 Rue du Roi Albert, 44000 Nantes

En face de l'hôtel particulier décrit ci-dessus se trouve un immeuble de rapport. La confrontation des deux bâtiments constitue déjà une *ironie de situation*. Vraisemblablement pour répondre au portail de l'hôtel, l'architecte dessine un portique d'inspiration toscane. En plus d'être un *élément emphatique*, ce dernier est un élément à double fonction, car il est le support d'un balcon. Son échelle réduite à côté du premier trahit un peu sa prétention, mais son aspect proportionné dans la façade le rend sympathique. C'est ce que j'appelle une *configuration ironique*.

7 ibid. p. 45



Rue du roi Albert,
Portique
monumental de
la cour de l'hôtel
particulier

Rue du roi Albert,
Portique-balcon
d'inspiration
toscane
«magnifiant»
l'entrée d'un
immeuble de
rapport



Rue Harouys,
Portique tribune-terrace devant la
maison des associations

Allée Duguay Trouin,
Portique postiche de l'escalier
monumental du «Temple du goût»

Maison des associations, début XX^{ème} siècle

3 Rue Harouys, 44000 Nantes

Surmontant l'escalier monumental de l'ancien conservatoire de chant, un portique supporte un balcon à balustrade. Le tout est un *élément emphatique* pour mettre en scène l'entrée dans le bâtiment. S'il semble exagéré par certains égard, il n'en demeure pas moins valable sur d'autres, notamment dans son échelle par rapport au retrait du bâtiment de la rue.

Temple du Goût, Pierre Rousseau, 1754

16 Allée Duguay Trouin, 44000 Nantes

Dans l'immeuble qu'il construit et qu'il occupe, l'architecte nantais Pierre Rousseau (1716-1797) veut donner toute la mesure de son art. Chaque élément est travaillé avec raffinement. Contrairement aux architectes Jean Baptiste Ceineray et Mathurin Crucy, ce dernier n'a pas suivi les cours de l'académie royale d'architecture et sa conception de l'architecture est plus pragmatique que théorique. L'escalier du temple du goût est un système magnifié sur voûte en demi berceau qui vient se poser sous un portique. Les colonnes semblent porter l'entablement, mais, en réalité, il est porté par la plate bande. C'est le contraire de la démarche classicisante que Mathurin Crucy adopte pour le théâtre Graslin et pour la bourse du commerce.



LA DISSIMULATION

Immeuble de rapport, XIX^{ème} siècle

1 Rue Alphonse Gautte, 44000 Nantes

Pour répondre aux exigences de rentabilité de plus en plus exigeantes, les constructeurs doivent sans cesse relever la hauteur des bâtiments. Toutefois, la hauteur des constructions est réglementée, particulièrement près de places avec des bâtiments officiels. C'est le cas sur la place Aristide Briand, devant le Palais de Justice. Un entrepreneur résout le problème en dissimulant un étage supplémentaire derrière une souche de cheminée.

Hôtel de Derval, XVI^{ème} et XIX^{ème} siècle

Place de l'hôtel de ville, 44000 Nantes

Le bâtiment de l'hôtel de ville a subi de nombreux remaniements depuis son origine, au XVI^{ème} siècle. Au XIX^{ème} siècle, En 1822, l'architecte-voyer de la ville de Nantes, François Ogée, entreprend les travaux d'extension et d'harmonisation de l'hôtel Derval. C'est sûrement lors de ces travaux qu'un étage est dissimulé par une toiture pour que l'équilibre et la symétrie des ailes du bâtiment soit respectée. Aujourd'hui, la dissimulation de cette partie est camouflée par la couverture sombre en ardoise.



Rue Alphonse Gautte,
Un étage entier de logements
est dissimulé derrière une
souche de cheminée

Place Félix Fournier,
Dispositif de tourelles autour
de la flèche de l'église saint
Nicolas

Place de l'hôtel de ville,
Un mur percé de fenêtres et
dissimulé dans une toiture en
ardoise afin de respecter la
symétrie dans cour

Rue du général Leclerc de
Hauteclouque,
Façade et cour de l'hôtel
éclectique



Eglise Saint Nicolas, XIX^{ème} siècle

Place Félix Fournier

Pour rendre aériennes les quatre piles sur lesquelles repose la flèche de l'Eglise Saint-Nicolas, l'architecte rationaliste et « néo-gothique » Jean-Baptiste Lassus choisit de construire des tourelles très ajourées devant chacune d'entre elles. Ce procédé met en place un jeu d'ombres et de lumière sur la matière construite et l'ensemble fonctionne avec une grâce remarquable. Ces tourelles sont des éléments emphatiques. Elles n'apportent rien au niveau constructif, mais elle sont très nécessaires au propos architectural de l'édifice.

L'ADAPTATION

Hôtel particulier, 1872

34 Rue Général Leclerc de Hauteclocque, 44000 Nantes

Cet hôtel est le résultat de l'habillage de la façade arrière d'un bâtiment plus ancien, à l'occasion de la percée de la rue de Strasbourg. D'un éclectisme



virulent, sa volumétrie consiste en un corps de bâtiment symétrique de 5 travées et d'une tourelle d'angle, traité dans un style baroque. Cette composition déséquilibrée est le résultat d'une adaptation aux contraintes de la parcelle. La tourelle est un élément à double fonction. Sa première fonction est urbaine, elle indique l'angle de la parcelle au croisement des rues. Ensuite, elle vient, en réponse aux bâtiments de la rue Général Leclerc de Hauteclocque, équilibrer la façade de l'hôtel. Pourtant, l'ensemble demeure ambigu, car ces jeux de composition semblent un petit peu grossiers et l'éclectisme du traitement vient renforcer cette mise à distance du propos de l'architecture. Ici l'ironie semble presque déceptive.



Rue Alfred de Musset,
Facade d'une maison néo-
bretonne.

Place Emile Sarradin,
Maison de place dans le
style «néo-gothique»

Rue Deshoulières;
Porte d'entrée de la
maison néo-romane

Maison néo-bretonne

14 Rue Alfred de Musset, 44000 Nantes

L'architecture néo-bretonne des années vingt et trente profite de la petite taille des parcelles pour affirmer la massivité rustique des constructions, alors à la mode. Ainsi, pour cette maison, je relève que les linteaux de béton armé bouchardé sont traités avec des angles aigus. Les colonnes et l'œilleton autour de la porte sont surdimensionnées. Les harpages des fenêtres et les linteaux apparaissent sur la façade. L'ironie naît de la confrontation entre cette maison et l'espace urbain. Si l'espace urbain lui permet d'être massive, sa rusticité s'assortit mal avec l'asphalte et les constructions modernes voisines.

Ironie romantique

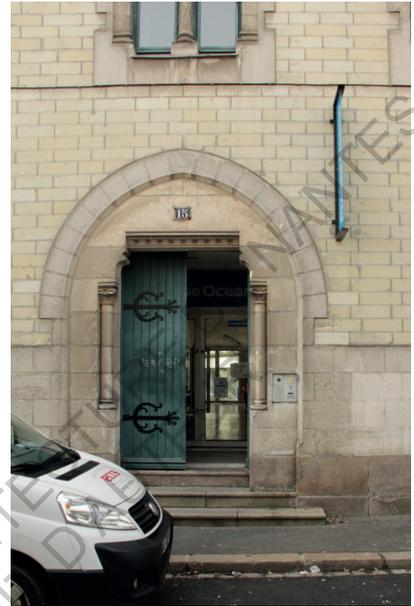
Maison néo-romane, XIX^{ème} siècle

15 Rue Deshoulières, 44000 Nantes

Ce bâtiment est à l'origine une maison d'habitation. Conformément au style néo-roman dans lequel il est construit, il présente une dissymétrie de composition de façade. L'abandon de la symétrie se réalise sous l'influence d'Eugène Viollet Le Duc, comme l'explique Gilles Bienvenu : « *Plutôt que de la symétrie, l'harmonie et la vérité naîtront de la proportion et de la pondération des éléments, d'une répartition des pièces selon leur fonction* »⁸.

La porte d'entrée présente une référence aux portails romans des églises, mais le lien entre la colonne et l'arche est ambigu, car il ne présente pas la hiérarchie habituelle. Le système porteur et les colonnes sont mis sur le même

8 Bienvenu, Gilles. op. cit.. p. 137



plan. Les colonnes apparaissent alors comme des objets purement esthétiques. La mise en scène des portails romans, fondée sur une relation entre colonne et archivolt, est annulée. C'est dans ce « jeu » de la référence placée dans un environnement étranger que réside l'*ironie* des architectures éclectiques. C'est précisément cette attitude qu'adopte Robert Venturi, un demi siècle plus tard : « un architecte devrait utiliser les conventions et les rendre vivantes. Je veux dire qu'il devrait utiliser les conventions d'une manière non-conventionnelle. »⁹

Maison de place, Francis Leray et Chauvët, 1910

6 Place Emile Sarradin, 44000 Nantes

La composition libre autorisée par la recherche d'une vérité nouvelle au sein du mouvement « néo-gothique » autorise le jeu de l'architecture,

mais aboutit aussi à la mise en place de modèles, comme l'explique Gille Bienvenu : « Le « *néo-gothique* » est vécu ici comme s'opposant à l'uniformité et si dans le langage décoratif chaque élément a sa fonction et son utilité, les formes sont toutefois utilisées comme un possible parmi d'autres. [...] Le « *néo-gothique* » a fait pénétrer en ville de nouvelles formes en rupture avec la linéarité de l'architecture classique. Si l'imbrication des volumes s'est trouvée édulcorée par les contraintes du parcellaire, des alignements, la réglementation des saillies sur rue..., jusqu'à aboutir à un système de composition bi-axiale assorti d'un certain nombre de variantes. »¹⁰

L'*ironie* de ce bâtiment est romantique dans le sens où son image est à la fois un déguisement, mais aussi le dévoilement de ce déguisement. En effet, le bâtiment possède la volumétrie d'une demeure bourgeoise, ses percements sont

9 Venturi, Robert. op. cit. p. 48

10 Bienvenu, Gilles. op. cit. p. 150



organisés en travées, l'architecte a recours à la brique orange, sur laquelle le décor gothique en tuffeau apparaît d'autant plus fortement comme un plaquage.

Maison Pompéienne, Francis Leray, 1897

20 Rue Charles Monselet, 44000 Nantes

Francis Leray est un architecte de l'école des beaux-arts, dont l'enseignement s'appuie sur les modèles de l'antiquité grecque et romaine. Il ne construit pas cette maison, à la manière de celles de Pompéi, mais selon l'imagination qu'il forme de Pompéi. Et il ne cherche pas à s'en dissimuler, mais présente au contraire un discours nouveau et fantaisiste. Les montants de la clôture du jardin sont des colonnes grossière dans leur proportion. En cela, il ne dépasse pas la Maison Pompéienne parisienne de Alfred Normand, construite en 1855 et détruite en 1891.

Pour les architectes éclectiques Pompéi peut être le synonyme de la liberté qu'ils revendiquent, car c'est lors des fouilles de la cité que l'on comprend que les goûts antiques n'étaient pas pour la monochromie, la pureté blanche du marbre, contre ce que l'on prétendait auparavant.

La présence d'une maison Pompéienne à Nantes est peut être aussi une référence à la restauration de la ville de Clisson, dans un style toscan. En effet les toits du bâtiment de Leray évoquent par leurs faible pente et leur douce anarchie, l'architecture vernaculaire italienne.

Coupe d'un intérieur de la *Maison Pompéienne* construite en 1855 par l'architecte Alfred Normand

Elevation de la *Maison Pompéienne*

Rue Charles Monselet,
Fenêtres et toitures de la
« maison Pompéienne » construite par Francis Leray

Maison des enfants nantais, 1860

25 Rue de la Paix, 44000 Nantes

L'architecte de cette maison est un élève de Henri Labrousse. Cette maison est la seule qu'il construit à Nantes. D'un style éclectique, elle présente une sculpture en bronze incrustée dans la façade et qui représente le bâtiment qui était présent sur cet emplacement auparavant. Dans le décor éclectique de la façade, en dessous des statues des enfants nantais, Donatien et Rogatien, la sculpture produit l'impression étrange de trahir le bâtiment, ou tout de lui donner une place ancienne et nouvelle dans l'histoire nantaise.

L'ÉCLECTISME

Le mouvement de l'éclectisme architectural est caractérisé par l'association d'éléments conventionnels de styles différents, dans une singulière composition d'ensemble. Ce procédé révèle le caractère artificiel des motifs architecturaux, il traduit aussi une crise de confiance dans leur capacité à former des systèmes ou des familles de références indépendants et autonomes. Les architectes éclectiques déconstruisent donc la conception classique et cloisonnée de l'ornement, par le biais de l'ironie romantique c'est à dire en intervenant très librement, à contre courant des principes d'homogénéité au service d'un réalisme architectural désormais perçu comme illusoire.

En analysant l'œuvre du philosophe allemand Friedrich Schlegel, Pierre Schoentjes avance que l'ironie romantique procède d'une conscience nouvelle du chaos du monde¹¹. Ainsi on prend conscience que « dans une tragédie, il y a une bouffonnerie de haut vol »¹². Et tout

¹¹ Schoentjes, Pierre. op. cit. p. 104

¹² ibid p. 105



Rue de la paix,
Plaqué de bronze en bas-relief à l'image de la maison dite « des enfants nantais » qui s'élevait auparavant sur la parcelle

ce mouvement aboutit à « la production de fragments sans conclusion rigide »¹³.

Je choisis de décrire ici deux processus de déconstruction des éléments conventionnels. L'un associé au motif du pilastre sur les façades, l'autre lié aux souches de cheminée.

40 Rue de Strasbourg, la souche de cheminée surmonte la fenêtre, on peut lire le système structurel, mais pas le réseau des dévoiement des conduites d'échappement des fumées¹⁴. La souche de cheminée devient un motif décoratif purement esthétique, pour magnifier l'angle, à rebours de la logique constructive.

26 Boulevard Gabriel Guist'Hau et 23 Rue de Strasbourg, la solution retenue est de placer une fenêtre entre deux souches avec fronton pour couronnement.

¹³ ibid p. 106



1.



2.



3.



4.



7.

Dans la premier cas, les souches structurent l'angle⁽⁴⁾, dans le second, elles s'effacent derrière le fronton⁽⁵⁾.

19 Rue de Strasbourg, la fenêtre est placée entre deux souches, sous un fronton discret, mais on note le jeu qui s'opère à l'intérieur des appartements⁽⁶⁾. Car les fenêtres que l'on voit sont vraisemblablement des ouvertures pratiquées sur la cheminée, en remplacement du traditionnel miroir. Le jeu consiste à présenter le foyer comme un espace esthétique, presque paysager, puisque l'image obtenue est celle d'un feu sans fumée.

27 Rue de Strasbourg, la solution retenue est un peu

moins onéreuse que les précédentes, car elle évite le dévoiement des conduits et permet de faire entrer plus de lumière dans les appartements⁽⁴⁾.

7 Allée Duquesne, à l'angle de la rue de l'hôtel de ville, ce bâtiment présente une fausse souche de cheminée accueillant une niche⁽⁶⁾. Ce dispositif permet de gagner de l'espace construit en qualifiant le bâtiment. Le motif de la souche avec ses matériaux est ici repris pour en offrir une variante esthétique et d'un usage nouveau.

17 Rue George Sand, les souches de cheminée font l'objet d'un traitement particulier, leur volume est magnifié et elles paraissent se prolonger sur le mur de façade, jusqu'à s'appuyer sur une corniche elle-même posée sur une agrafe⁽⁷⁾. Cette disposition fait de la souche de cheminée un élément à part entière du décors de façade, mais c'est aussi un élément structurant l'ensemble de la volumétrie de la maison. En effet, les souches sont comme deux bornes entourant le volume du balcon et lui donnant un cadre. Elles constituent ce que Venturi nomme des *éléments infléchis* : « *En architecture, on parle d'inflexion lorsque la totalité*



5.



6.

découle de l'utilisation de la nature de chaque partie [...] En s'infléchissant vers quelque chose d'autre en dehors d'elles mêmes les parties incluent leurs propres liaisons avec les autres parties : des parties infléchies sont mieux intégrées au tout que des parties non infléchies. L'inflexion permet de distinguer des parties différentes impliquant une continuité. Elle impose à l'art d'utiliser le fragment. Un fragment valable est économique, car il crée richesse et signification au delà de lui même. »¹⁴

L'éclectisme se réapproprie la figure du pilastre en perçant des fenêtres dans la plate bande. Désormais, il ne constitue plus une référence à un ancien système porteur, il ne propose plus une représentation de l'idéal antique, mais il devient un simple motif décoratif.

23 Rue de Strasbourg, on voit comment la corniche de la plate bande se retourne pour devenir un encadrement de fenêtre⁽⁹⁾. La plate bande devient donc un élément à double fonction, au



8.



9.

détriment de l'image d'architrave qu'elle renvoyait auparavant,

Dans l'édifice construit par Bourgerelle, au 12 Rue de Strasbourg, le pilastre d'angle devient un mur et le chapiteau apparaît davantage encore comme une simple incrustation⁽⁹⁾.

¹⁴ Venturi, Robert. op. cit. p. 91



ZAC du Martray,
Allée Docteur Emile Meeus

ZAC du Martray,
Sculpture édicule en forme de
cheminée d'aération et pouvant
faire office de siège

Place des petits murs,
Hôtel La Pérouse
Détail du contact entre le sol et
le bâtiment

Place des petits murs,
Hôtel La Pérouse
Par le contre-fuit de ses murs,
le bâtiment constitue une
présence très singulière dans
la trame urbaine de la ville. Il
paraît à la fois très voyant et
extrêmement secret, éloquent
et inintelligible.



Ironie postmoderne

Comme on l'a vu l'ironie post-moderne porte le désir de « faire langage ». Ce désir se retrouve dans l'architecture du dernier quart du XXème siècle. En effet on assiste alors à un retour de « l'urbanité », c'est à dire au souci de générer des espaces publics d'échelle réduite, lieux de socialisation et d'échanges. Pour les architectes il s'agit alors d'élaborer un nouveau langage qui puisse faire sens auprès de tous.

ZA du Martray, Allain des Beauvais,
Picard, Serré, Willaume, 1983

Allée Docteur Emile Meeus, 44000 Nantes

En réponse à des demandes urbanistiques précises (« alignement, cœur d'îlot piétonnier, mise en valeur des espaces volumétriques, gabarit des



bâtiments, traitements des sols,... »¹⁵), l'équipe des architectes répond par un projet très formel, et ironique à la fois. En témoigne le siège en forme de bouche d'aération placé exactement sur l'axe de la composition. D'un aspect énigmatique, il sous-entend plus de choses qu'il n'en affirme. Sur la petite place, il est à la fois sculpture, siège, point de repère...

Hôtel La Pérouse, Barto et Barto, 1995

Cours des 50 otages, 1 Place des petits murs, 44000 Nantes

Cet hôtel relève de l'ironie post-moderne par son aspect énigmatique, les détails architecturaux sont travaillés afin d'entretenir l'ambiguïté (37). L'histoire qu'il raconte est abstraite ou très personnelle. Pourtant, par sa volumétrie et son

aspect, ce bâtiment fait sens dans le tissu urbain. Il devient un élément qualifiant de la place des petits murs. Par le contre-fruits de ses murs, il semble abriter et protéger l'espace autour de lui. D'une apparence très hermétique, ses ouvertures horizontales paraissent inviter le regard.

Conclusion

Le classement des bâtiments suivant le type d'ironie auquel ils semblent appartenir confirment plusieurs hypothèses de mon travail. Tout d'abord, j'observe à Nantes un parallèle entre l'évolution du concept d'*ironie* et l'évolution de l'*ironie* en architecture. Par ailleurs, l'exemple nantais corrobore complètement la distinction opérée par Pierre Schoentjes entre les différents types d'*ironie*, ainsi que son enracinement dans l'histoire.

¹⁵ (ARDEPA), Association régionale pour la diffusion et la promotion de l'architecture, and Direction générale de l'aménagement et de l'urbanisme (DGAU) NANTES. POS Scriptum, Du Texte À La Forme : La Ville Construite, Nantes XVIe-XXe Siècle. Nantes: Ville de Nantes, 1991. p. 47

Conclusion

Perspectives de l'ironie

Pour conclure mon étude sur la présence de l'ironie en architecture, j'ai réalisé un tableau récapitulatif des différents aspects de l'*ironie* abordés dans mon mémoire.

L'observation de ce tableau révèle plusieurs aspects de l'ironie.

Tout d'abord, la notion d'ironie est très étroitement liée à l'histoire de la pensée, elle constitue un révélateur des doutes de chaque époque.

Par ailleurs l'évolution de l'ironie implique l'évolution du statut attribué au destinataire du récit. Cette évolution est caractérisée par la présence d'un destinataire de plus en plus « impliqué » dans le discours. L'implication grandissante du destinataire dans le récit lui accorde une fonction de plus en plus active dans l'élaboration de ce dernier.

Les différents paradigmes de l'*ironie* semblent confirmer la dimension entropique de cette dernière. Depuis la découverte du *double-sens*

Epoque d'invention	Antiquité V ^e siècle avant J.-C.	Antiquité IV ^e siècle avant J.-C.	XVIII ^{ème} siècle	XIX ^{ème} siècle	Seconde moitié du XX ^{ème} siècle
Type d'ironie	Ironie Socratique	Péripétie d'Aristote	Ironie verbale	Ironie romantique	Ironie post-moderne
Paradigmes	Duplicité, fourberie, humilité	Contradiction, événement, rupture	Ambiguïté, idéalisme, nostalgie	Rupture de l'illusion, crise, conscience du chaos	Absurde
Penseurs	Socrate Søren Kierkegaard Paul Virilio	Aristote	Quintilien Henry Bergson Théodore Reik	Shakespeare August Schlegel	Paul Ricoeur
Etape de la mise-en-récit	PRÉFIGURATION		CONFIGURATION		REFIGURATION
Supports du récit	Formes prosaïques, orales, discussion	Théâtre, cinéma	Écrit	Fiction	Poésie
Type de destinataire	Auditeur	Spectateur	Lecteur	Lecteur	Interprète
Mécanismes	Primitivisme	Confrontation	Pondération, composition, dissimulation, adaptation	Dévoilement de l'artifice, détournement de références	Arbitraire, Abstraction
Architectes	Peter Zumthor Léon Krier	Herzog et de Meuron Alvaro Siza Giancarlo De Carlo	Robert Venturi Edouard François Didier Fiuza Faustino François Roche	Carlo Scarpa Charles Correa Terunobu Fujimori	Aldo Rossi Peter Eisenman

dans l'antiquité elle évolue jusqu'à investir le champ de l'*absurde* (« *nonsense* » en anglais).

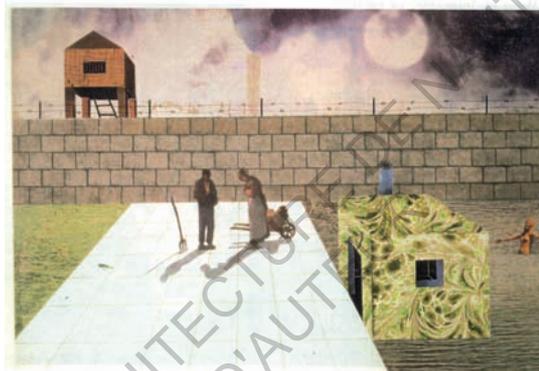
Ayant fait le constat que l'ironie est une forme en évolution permanente, liée aux enjeux *philosophiques*¹ de certaines sociétés, j'émet une hypothèse quant à l'évolution possible de l'*ironie* en architecture.

Pour cela je commence par définir le statut du destinataire dans le monde contemporain « mondialisé » d'aujourd'hui. Ce dernier exerce de plus en plus la fonction de *ré-émetteur* du message reçu, suivant le paradigme du *partage*. Il n'est plus seulement perçu comme recep- teur, mais désormais davantage un *relais*.

Ces nouvelles dispositions renforcent un mouvement déjà observé depuis l'ironie romantique et post-moderne : l'intérêt grandissant pour l'environnement du contenu. Le contenu du discours n'importe pas moins que l'expérience qu'il procure – pour son auteur dans l'ironie romantique, pour son public dans l'ironie post-moderne.

Il est donc désormais de plus en plus avantageux de créer des formes aisément *ré-émis- sibles* : les bâtiments signaux par exemple. La production d'un récit, d'un espace, en vue de sa *re-diffusion*, exige une véritable anticipation de

¹ Le terme *philosophie* me paraît particulièrement bien définir les enjeux liés à l'ironie, à condition qu'il ne soit pas entendu dans son sens large d'une disposition volontaire de l'intellect, mais plus en tant que tradition intellectuelle précise qui trouve son origine dans l'antiquité grecque et dans le personnage de Socrate.



Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, et Zor Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture, The Allotments*, 1972

sa réception, c'est à dire, une *figuration à priori* du récit. Je propose d'ajouter un nouvelle étape dite « *autoreflexive* » au schéma de la mise-en-récit élaboré par Paul Ricoeur

Vers une ironie autoreflexive ?

Le processus de mise-en-récit *autoreflexif* affleure dans l'oeuvre de Rem Koolhaas. En 1972, il produit le recueil *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture* avec Elia Zenghelis. Il s'agit de dix-neuf illustration accompagnées de textes.

Il me paraît bon de m'arrêter sur l'une d'entre *The allotments*, qui consiste en une recomposition de références multiples à l'aides de différentes techniques – découpage, collage, photolithographie, aquarelle et encre. On reconnaît le couple de paysans de l'*Angélus* de Jean François Millet qui se recueillent dans un

univers industriel et carcéral. Le traitement de l'ombre des deux personnages renvoie à la fascination de Salvador Dali pour le tableau de Millet.

« *The acculturation into the parody of this total architecture world was induced with an “overdose of symbols”, wich includeed intradisciplinary references to the work of fellow architects [...]* »²

Emmanuel Petit rapproche le travail de Koolhaas des recherches menées par Jean Baudrillard sur les perspectives de la post-modernité.

« *What is inescapable is not desire, but the ironic presence of the object, its indifference and indifferent connections, its challenge, its seduction, and its disobedience to the symbolic order.* »³

Selon Emmanuel Petit, le dépassement de la postmodernité effectué par Rem Koolhaas n'est possible que par l'instauration d'un rapport nouveau à la théorie. Dans l'oeuvre de ce dernier la théorie est un véritable outil de production de la réalité, plus qu'un dispositif structurant cette dernière.

« *the sphere of thinking is no longer simply seen as the sources of directives to control and “plan” reality, but theory equips the architect with the faculty to imagine alternatives realities : theory constructs the real.* »⁴

« *Ce faisant, il ne theorise pas seulement l'architecture postmoderne en tant qu'épisode compléxé [self-conscious] de la modernité, mais, dans un mouvement autoreflexif [self-reflexively], il*

2 Petit, Emmanuel. op. cit. p.194

3 ibid p. 210

4 ibid p. 211

Epoque d'invention	Seconde moitié du XX ^{ème} siècle	Aujourd'hui
Type d'ironie	Ironie post-moderne	Ironie Méta-Moderne
Paradigmes	Absurde	Délire, partage (<i>share</i>)
Penseur	Paul Ricoeur	Jean Baudrillard
Etape de la mise-en-récit	REFIGURATION	AUTOREFLEXION
Support du récit	Poésie	Objet
Type de destinataire	Interprète	Réalisateur diffuseur
Mécanismes architecturaux	Arbitraire, Abstraction	Réalisme (faculté de générer de la réalité), théorie
Architectes	Aldo Rossi Peter Eisenman	Rem Koolhaas

théorise la modernité de la théorie moderne. »⁵

En 1980, pour la *Strada Novissima* de l'exposition *La presenza del passato* à Venise, il élabore une façade d'apparence informe qui se démarque fortement de l'ensemble des façades réalisées. Cette «anti-façade» est constituée d'une toile tendue et d'une enseigne rouge traversée par un tube néon jaune.

Léa Catherine Szacka rappelle que Koolhaas a reconnu par la suite que « *son point de vue n'était pas très différent de celui des autres* »⁶, notamment pour son souci historicisant. Mais si les autres architectes utilisent l'*Histoire* pour élaborer la forme de leur façade, lui préfère concevoir une façade qui soit très attentive

5 ibid p. 211

6 Léa Catherine Szacka, op. cit. p.86

« *So it must be one of these case where I thought I didn't belong, but in the end belonged much more than I thought.* »

Rem Koolhaas dans « Radical Post Modernism and Content : Charles Jencks and Rem Koolhaas Debate th Issue » Radical Post modernism n° 5, 2011



Dali Salvador,
*Archaeological
Reminiscence of
Millet's Angelus*,
1933

Rem Koolhaas,
façade réalisée
pour la *Strada
Novissima*,
Venise, 1980

Rem Koolhaas,
élévations de la
façade



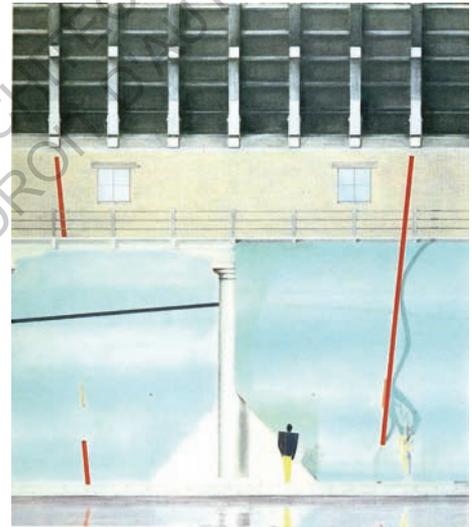
– voire accueillante – à l'*histoire*. Sa composition translucide dévoilant « *l'architecture de l'Arsenal de Venise, un joyau de l'architecture proto-industrielle vénitienne.* »⁷

Ce faisant sa position se démarque de la nature fictive de l'Histoire pour se concentrer pleinement sur les aspects concrets, matériels de l'histoire du lieu. Et ce, presque au détriment de la fiction mise en place par le dispositif scénique de la *Strada Novissima*.

Limites de l'ironie

Dans mon mémoire, j'ai voulu montrer comment l'ironie pouvait être un mécanisme de production d'architecture. Toutefois, je souhaite aussi évoquer le fait que l'ironie rencontre de nombreuses limitations qui peuvent affecter le récit, comme l'architecture.

Le premier risque est que le destinataire réagisse en affirmant qu'il croit que ce-qui-devrait-



être est réellement. Cette attitude peut être le fruit de la candeur, mais aussi d'une *ironie* plus grande, car elle confond la première. Dans ce cas là, l'ironie initiale échoue ; elle devient même source potentielle de malentendus. Didier Faustino serait probablement confondu si un habitant s'installait avec joie dans sa structure 1SQMH.

Selon le journaliste Jacob Silverman, un des risques de l'ironie auto-reflexive est qu'elle fasse

⁷ ibid p.86

des individus les touristes de leur propres vies.

« *Living in the moment means trying to capture and possess it. We turn ourselves into tourists of our own lives.* »⁸

D'après lui, cette nécessité de *re-diffusion* de la vie personnelle fausse le rapport au présent des individus et des sociétés.

« *In a digital landscape built on attention and visibility, what matters is not so much the content of your updates but their existing at all. They must be there. Social broadcasts are not communications; they are records of existence and accumulating metadata. Rob Horning, an editor at the New Inquiry, once put it in tautological terms: "The point of being on social media is to produce and amass evidence of being on social media."* »⁹

Perspectives personnelles

En réalisant ce mémoire, j'ai souhaité constituer le commencement d'une assise théorique pour une pratique de l'architecture «en rupture». A l'instar de Robert Venturi, je souhaite que l'ironie puisse être le moyen de répondre à un état complexe du monde. Et je désire que mon mémoire plaide pour une plus grande liberté théorique. Je me sens aussi proche du jeune Kierkegaard lorsqu'il écrit sa thèse. Le titre de mon mémoire en est directement inspiré. Il croyait que l'ironie peut confondre l'homme au point de le rapprocher de Dieu.

Pour ma part, je termine ce mémoire plus humblement que je ne l'ai commencé.

⁸ Siverman, Jacob , « *Fixe cet instant, ou il n'aura jamais eu lieu* », le mantra instagram à l'ère facebook-twitter, article de *The Guardian*, 14 février 2015

<http://www.theguardian.com/news/2015/feb/26/pics-or-it-didnt-happen-mantra-instagram-era-facebook-twitter>

⁹ ibid.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Bibliographie

- Arasse, Daniel, Téonnesmann Andreas, Schinkiewicz Claudia. *La Renaissance Maniériste. L'univers Des Formes*. [Paris]: Gallimard, 1997
- Banham, Reyner « *Towards a Pop Architecture* », *The Architectural Review*, n° 785, 1962
- Belogolovsky, Vladimir. *Conversations with Architects*. Dom publishers, 2015
- Bienvenu, Gilles. *Une Filiation Architecturale de La Maison Nantaise : La Composition Dissymétrique D'influence "Néo-Gothique."* Société archéologique de Nantes et de Loire-Atlantique, 1981
- Charles, Prince o. *A Vision of Britain: A Personal View of Architecture*. Londres: Doubleday, 1989.
- Farrell, Terry. *Place: A Story of Modelmaking, Menageries and Paper Rounds : Terry Farrell, Life and Work, Early Years to 1981*. London: Laurence King editions, 2004.
- Kierkegaard, Søren, *Le Concept D'ironie Constamment Rapporté À Socrate*, Paris: Éditions de l'Orante, 1975.
- Krauss, Rosalind. *L'Inconscient Optique*. Paris: Au même titre, 2002.
- Krier, Léon. *Contreprojets*. Bruxelles: Archives d'architecture moderne, 1980.
- Labeledade, Nadine, *Didier Fluzza Faustino/Bureau des Mésarchitectures*, du 30 janvier au 30 avril 2004, Service des publics, FRAC Centre, Guide de l'exposition
- Lucan, Jacques. *Composition non-composition: architecture et théories, XIXe-XX siècles*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2009
- Marchand, Bruno, "Etrangement familières...", *revue Matières* n°7, Laboratoire de théorie et d'histoire (LTH), ed. Matières,
- McKean, John, and traduit de l'anglais par Pierre Camus.
- Giancarlo De Carlo. Ed. du centre Georges Pompidou, 2004.
- Mercier-Leca, Florence. *L'ironie*. Paris: Hachette supérieur, 2003.
- Moneo, Rafael *Intranquillité théorique et stratégie du projet dans l'oeuvre de huit architectes contemporains*, Marseille: Parenthèses, 2013
- Petit, Emmanuel. *Irony Or, the Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture*. Yale University Press, 2013
- Ricoeur, Paul, *Architecture et narrativité*. 303, novembre-décembre 1998
- Rossi, Aldo, and traduit de l'italien par Catherine Peyre. *Autobiographie Scientifique*. Marseille : Parenthèses, 2010.
- Schoentjes, Pierre. *Poétique de L'ironie*. Paris: Éd. du Seuil, 2001.
- Rossi, Aldo, « *Architectura per i musei* » (1955-1956), dans Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Milan, 1975
- Roussel, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, éd. Gallimard, coll. L'imaginaire
- Scully, Vincent. *The Shingle Style and the Stick Style: Architectural Theory and Design from Richardson to the Origins of Wright*. Yale Publications in the History of Art 20. New Haven: Yale University Press, 1971.
- Silverman, Jacob , « *Fixe cet instant, ou il n'aura jamais eu lieu* », *le mantra instagram à l'ère facebook-twitter*, article de *The Guardian*, 14 février 2015
- Stierli Martino, *Revue Matières* n° 11, Laboratoire de théorie et d'histoire (LTH), ed. Matières,
- Szacka, Léa-Catherine, «*La Strada Novissima*», *Matières*, Laboratoire de théorie et d'histoire (LTH), ed. Matières, n° 11, 2014
- Tafari, Manfredo, and Francesco Dal Co. *Architecture contemporaine*. Ed. rev. et augm. de l'éd. 1982. Paris: Gallimard/

Electa, 1991.

Tafuri, Manfredo, « *les cendres de Jefferson* », *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 186, 1976

Venturi, Robert., *De l'ambiguïté en architecture*. Réédition. Paris : Dunod, 1999

Virilio, Paul. "*Architecture cryptique*", *Architecture Principe* 1966 et 1996. 1996.

Zumthor, Peter. *Penser L'architecture*. Birkhäuser, 2010.

Films :

Delépine, Benoît et Kervern, Gustave. *Aaltra*, 2004.

Delépine, Benoît et Kervern, Gustave. *Le grand soir*, 2012.

Suleiman, Elia, *Le temps qu'il reste*, 2009

Tati, Jacques. *Mon Oncle*. Studio Canal, 1958.

Van Warmerdam, Alex. *Les Habitants*, 1992.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Tables des Matières

Sommaire	2
Introduction	4
Qu'est-ce que l'ironie ?	4
Le cinéma et l'ironie	4
L'ironie au cours du temps : évolution du concept et des pratiques	6
La duplicité de Socrate	6
La péripétie d'Aristote	6
L'ambiguïté de langage	7
Distanciation et maniérisme	9
Le concept d'ironie d'après la pensée de Bergson	10
L'inconcevable n'est-ce pas ce qui est ?	12
La crise romantique	14
L'ironie est-elle une entropie ?	15
L'absurdité postmoderne	17
Multiplicité ironique	18
Histoire de l'ironie en architecture	20
L'architecture dans la pensée de Paul Ricoeur	20
L'espace originel chez Paul Virilio	23
La préfiguration dans l'architecture de Peter Zumthor	25
Leon Krier, l'éiron et l'architecte	27
De la préfiguration à la configuration :	
La figure de la péripétie en architecture	29
L'architecture inespérée d'Alvaro Siza	31
L'ambiguïté en architecture	37
De la configuration à la refiguration :	

la crise en architecture	40
Refiguration et post-modernisme	42
L'ironie en architecture : étude de cas à Nantes	48
Introduction	48
Objectifs et méthodologie de l'étude	48
Humour	49
Ironie de situation	51
Ironie verbale	54
Ironie romantique	58
Ironie postmoderne	63
Conclusion	65
Conclusion	66
Perspectives de l'ironie	66
Vers une ironie autoreflexive ?	67
Limites de l'ironie	69
Perspectives personnelles	70
Bibliographie	72

Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à Madame Marie Paule Halgand qui m'a accompagné, conseillé à chaque étape de mon travail. J'ai aussi été très encouragé par sa confiance, sa patience et sa gentillesse. Qu'elle trouve ici l'expression de ma profonde reconnaissance.

Je remercie aussi Monsieur Gilles Bienvenu pour son enseignement extrêmement riche sur l'histoire de la ville de Nantes et qui m'a permis d'approfondir les thèmes abordés dans mon mémoire au sein de l'option thématique Archéotecture.

Je suis profondément reconnaissant envers Hyerang pour son soutien indéfectible chaque jour. Et envers Louise, pour la relecture du rapport.

Je remercie mes parents pour leur soutien et leur présence à mes côtés. Mes frères et soeurs pour leur joie.

Ma reconnaissance va à ma fiancée pour sa présence, son amitié, son soutien et ses précieux encouragements.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Le concept d'ironie rapporté à l'architecture

Ce mémoire tâche de répondre
à plusieurs questions, dont :

Qu'est ce que l'étude de l'ironie peut
apporter à l'étude de l'architecture ?

Quel sont les rapports entre
l'ironie et l'imaginaire ?

Comment le recours aux procédés de
l'ironie en architecture constitue-t-il une
issue valable face à la complexité des
enjeux liés au projet ?

La ville de Nantes est-elle ironique ?

Quelle sera l'ironie de demain ?