



HAL
open science

Parcours d'une architecture : la Capilla Santa Ana

Nina Le Goff

► **To cite this version:**

Nina Le Goff. Parcours d'une architecture : la Capilla Santa Ana. Architecture, aménagement de l'espace. 2017. dumas-01712561

HAL Id: dumas-01712561

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01712561>

Submitted on 19 Feb 2018

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

Parcours d'une architecture

LA CAPILLA SANTA ANA



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

vol. 1
Mono-graphique

Nina LE GOFF

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

Parcours d'une architecture

LA CAPILLA SANTA ANA

vol. 1
Mono-graphique

Séminaire de mémoire
Explorations architecturales dans la matière du projet

ENSA Nantes 2017
François DEFRAIN, Sylvain GASTÉ

Nina LE GOFF

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

†

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements sont naturellement destinés à Lucía et Daniel Cella, les architectes de la chapelle.

Ils ont considéré ce projet de mémoire avec beaucoup de sérieux, malgré ma pratique approximative de l'espagnol, et ont aimablement accepté de me recevoir dans leur agence à Posadas.

Plus que de se rendre disponibles pour répondre à mes questions, ils s'y sont impliqués, et appliqués. Notre rencontre a été le fruit d'un véritable dialogue, enrichi par leurs réflexions, leur bon sens, et leur poésie.

Leur investissement lors de l'entretien, a donné lieu à des réponses développées et formulées avec beaucoup de clarté. Ils m'ont raconté le processus du projet, comme un récit, empreint de poésie, révélateur d'une générosité qui se reflète dans leur pratique architecturale.

Le dialogue s'est poursuivi par le biais d'un échange de mails, pour lesquels Daniel s'est aimablement rendu disponible.

Je les remercie de m'avoir partagé leur vision de l'architecture, qui, j'en suis convaincue, a beaucoup enrichi la mienne.

Je remercie aussi Carlos Restilli, l'ingénieur de Hidrelco.

Lui aussi, a aimablement accepté de me recevoir dans son agence, et m'a partagé son point de vue sur le projet.

Il m'a fait part de dimensions que je n'aurais pas soupçonnées et m'a permis d'élargir les champs de réflexion de ce mémoire.

Je me tourne ensuite, vers Rodrigo Sixto Ramírez, qui m'a permis de bien comprendre les étapes de construction du projet. Nous nous sommes rencontrés dans le parc, grâce à des membres du personnel qui m'ont informé de sa présence. Rodrigo a assisté et participé au chantier de la chapelle, en tant qu'étudiant en architecture.

Il a effectué un rapport de cette expérience, qu'il a accepté de me fournir. Il y a relevé une mine d'informations sur le chantier, illustrées et rédigées avec soin. Son travail a enrichi mes connaissances constructives du projet, mais aussi de manière générale. Je l'en remercie.

Je remercie mes enseignants d'avoir accepté d'encadrer ce mémoire, et de m'avoir orientée lorsque j'empruntais les mauvaises directions.

Je remercie aussi ma soeur, Juliette pour m'avoir apporté beaucoup de soutien durant ce travail. Je remercie Hadrien pour ses conseils avisés, sa perspicacité, et son écoute.

Merci à Tiphaine, pour ses concepts, et ce voyage à Salta, qui n'est pas étranger à l'orientation vers laquelle s'est dirigé ce mémoire.

Merci à Gaby, Federico, Mathias, Sarina, Viky, Juan, Esteban, JPG, Mariano et Fernando pour leur accueil en Argentine, leur partage et leur patiente contribution à mon apprentissage de l'espagnol.

Merci aux bibliothécaires de l'Ensa Nantes, c'est une chance que d'avoir à disposition autant d'ouvrages, et surtout, qu'ils soient si bien référencés.

Merci à mes grand-parents, maternels et paternels, qui ont toujours fait preuve de bienveillance.

Et enfin, à mes parents Christine et Loïc, grâce à qui j'ai pu suivre des études aussi intéressantes, merci pour votre soutien permanent.

1

ITINÉRAIRE PARCOURU

p 2	Amorce de mémoire
p 5	Récit de voyage, a Posteriori
p 19	L'Argentine Un vaste territoire

2

LE PARC DE SANTA ANA

p 12	Aux frontières du Paraguay
p 14	Focus programmatique et découverte des lieux
p 20	Carte d'identité Les Architectes
p 22	Carte d'identité La Chapelle Santa Ana

3

PARCOURS SENSIBLE

p 26	Séquence 1 Parcours depuis la tour
p 33	Séquence 2 L'ascencion
p 51	Séquence 3 Le Belvédère
p 61	Séquence 4 Seuil et Transitions

4

MACRO

p 75	Carnet de textures
p 91	Géométraux des architectes

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

1

ITINÉRAIRE PARCOURU

Par des procédés d'addition et de soustraction, certains souvenirs imprégnés par la pellicule se recomposent, fidèles aux couleurs de l'image initiale. Tandis que la mémoire en tant qu'organe faillible, assimile un lieu à une expérience vécue par bribes de souvenirs et de sensations, la photographie permet elle, de les fixer dans le temps.

Quand elle est réussie, elle parvient à transmettre à celui qui la regarde, les émotions ressenties initialement. Complété par l'écriture, ce dialogue peut être le fruit d'un partage, et devenir le support d'une pensée.

Depuis la découverte de la chapelle Santa Ana en février 2016, jusqu'à l'impression de mes réflexions, sur ce papier, j'ai pu observer six saisons s'écouler, j'ai vu le temps, à toute vitesse filer.

Si mon expérience physique en Argentine s'est terminée une année plus tôt, je suis encore très imprégnée de son ambiance, de ses paysages, de ses habitants, de ses couleurs. Aussi, je l'ai sensiblement poursuivie par le biais de ce mémoire.

Les écrits qui vont suivre cette introduction, ont été rédigés prématurément, lorsque je me trouvais encore à Rosario, la ville Argentine où j'ai vécu pendant un an. Je ressentais alors le besoin de retranscrire les impressions qui étaient miennes à ce moment, par bribes de mots et de phrases.

Le postulat solipsiste et contestable qu'elles constituent, ont amené un ensemble de réflexions qui m'ont conduite à produire le travail qui suit.

Ces parties ont été rédigées indépendamment de toute lecture, et volontairement sans fondement théorique ; ceci explique l'absence de notes de bas de page et de références.

« J'ai toujours eu une attitude très contemplative à l'égard de l'architecture contemporaine japonaise ; celle qui fait l'éloge du minimalisme, de la finesse, celle qui magnifie les matériaux, J'admire la faculté qu'ont les architectes japonais de faire des contraintes spatiales qui sont propres à leur pays, des atouts projectuels et constructifs.

J'aime l'attitude d'architectes tels que Kengo Kuma, Sou Fujimoto, le couple Kawamoto, AI Yoshida. C'est une architecture qui, dans sa modestie, s'applique à laisser parler les usages, une architecture audacieuse, qui dans ses détails, ne laisse rien au hasard. Elle semble ne laisser aucune trace du chantier, et offrir un environnement dont l'histoire commence lorsque les habitants s'y installent.

Des architectes et théoriciens des arts et de l'architecture - notamment lors de la rupture avec l'académisme au XIX^{ème} siècle - ont fait émerger des mouvements dont la pensée converge vers le minimalisme ; Adolf Loos, lorsqu'il condamne l'ornement et Le Corbusier puis Mies Van Der Rohe qui exacerbent ses théories, dans l'idée d'une cohérence structurelle, d'une forme qui exprime la fonction du bâtiment, sans ornements superflus.

Aussi, je pense que l'usage du minimalisme dépasse la question de la mode architecturale, et en ce sens, que cette esthétique pourrait échapper à la désuétude stylistique. »

« Je vis actuellement à Rosario, en Argentine, à l'intérieur d'une juxtaposition d'architecture coloniale et de tours d'influence Etats-unienne.

Si du point de vue urbain, il y a beaucoup d'espaces intéressants, encore aujourd'hui, du point de vue architectural, peu d'espace est laissé à la création.

La réhabilitation d'un ancien Silo à grains, avait attiré mon attention il y a quelques mois, il est

situé dans l'ancienne zone portuaire, sur les berges du Paraná.

Le port a depuis, muté vers le sud de la ville, et le musée s'est installé à l'intérieur.

Le projet semblait séduisant, les silos ont été peints de différentes couleurs, et cela laissait présager une certaine audace architecturale.

Mais à ce jour, les salles d'exposition sont installées dans un volume adjacent aux silos, et l'intérêt de la réhabilitation est moindre.

Une étude urbaine de la métropole aurait été intéressante, mais mon projet était autre, c'est la raison pour laquelle j'ai étendue mes recherches au delà de Rosario. Et là est apparue la chapelle Santa Ana, qui se trouve au nord de l'Argentine, à proximité des chutes d'Iguazu.

C'est un édifice religieux donc, qui arbore une enveloppe blanche. Le volume semble abstrait dans l'environnement incroyable qu'est la forêt subtropicale. Sa couleur blanche génère un fort contraste avec la végétation, mais l'architecture reste très simple.

C'est en ce sens que l'édifice m'a rappelé la conception japonaise.

Je n'ai pas encore visité la chapelle, mais je m'y projette, et j'imagine que la relation du dedans vers le dehors doit être très belle. Aussi j'imagine que la sobriété avec laquelle les architectes ont traité l'édifice en fait un lieu propice à la prière. »

« L'Argentine est un pays anciennement colonisé, et démocratiquement jeune, qui, au fil du temps s'est éloigné de l'influence européenne, en quête d'une identité propre.

En 1816, le pays obtient son indépendance marquant une rupture avec l'Espagne, mais c'est la seconde guerre mondiale qui marque une véritable rupture avec l'influence européenne au profit d'une influence Etats-Unienne. Architecturalement, cela s'explique notamment par le fait que les Architectes Argentins ont cessé de voyager vers le « vieux monde » pour aller à la rencontre du nord de leur continent.

L'influence « Américaine » se ressent beaucoup en Argentine, premièrement dans l'organisation urbaine en « Cuadras », mais aussi lorsqu'on analyse la silhouette d'une ville comme Rosario, composée majoritairement de tours. La fermeture économique des frontières durant les douze dernières années, ajoutées au sentiment nationaliste fortement présent, a aussi marqué l'architecture, et aujourd'hui on ressent la volonté de la part de certains architectes et historiens Argentins, de définir les bases de ce que pourrait être une identité architecturale argentine, qui tendrait à se détacher des influences occidentales.

C'est ainsi que Ebe Bragagnolo, enseignant Architecte à la faculté d'architecture de Rosario, nous enseignait l'histoire de l'architecture Argentine du xxème siècle ».

Je considère le mémoire comme un temps mis à disposition pour clarifier des points de vue, réfléchir à une philosophie de conception, initier ou poursuivre une démarche de réflexion et éventuellement partager un savoir. C'est aussi une étape décisive des études, et je le perçois comme une initiation en soit.

Mon entrée dans le récit est le voyage. Car, si la première étape de mon mémoire a été la recherche d'un bâtiment, c'est lors d'un voyage que tout a commencé.

Et quoi de plus inspirant intellectuellement, qu'un environnement tel que celui de la province de Jujuy en Argentine ?

Je me trouvais plus précisément à Tilcara, un village situé au centre de la Quebrada de Humahuaca. Province voisine de Salta la Linda², Jujuy est riche d'une diversité paysagère unique, et le tourisme qui en découle n'en est pas proportionnel. Celui qui s'y aventure, en quête de nature, en quête de soi, y trouve l'énergie que l'on ne trouve pas dans les flux de la dynamique urbaine.

La beauté d'un lieu subjugué, émeut, et les régions de Salta ou Jujuy, sont de ces lieux majestueux qui vous rappelle pourquoi vous avez décidé de quitter le confort du foyer.

C'est dans ce contexte qu'est apparue la chapelle Santa Ana, au retour d'une randonnée en discutant avec Tiphaine, ma cousine.

Mon travail de mémoire a consisté dans un premier temps, à parcourir les oeuvres de l'architecture contemporaine Argentine. Jusqu'alors, mes recherches étaient peu fructueuses car mes mots-clé n'étaient pas les bons. Je cherchais un édifice à l'architecture curieuse, intéressante, conceptuelle, une architecture qui m'interrogerait, me donnerait l'envie d'en connaître l'envers et les dessous.

J'étais à la recherche d'une architecture à laquelle je puisse m'identifier, qui me transmette des émotions, une entité qui soit suffisamment forte pour être l'objet d'un mémoire. En outre, je souhaitais que cette entité soit une référence pour ma pratique personnelle, avec des procédés techniques particuliers, et notamment celui de la continuité des matériaux entre les murs et le toit. Pourquoi une telle disposition ? Tout d'abord parce que ce parti pris esthétique me séduisait, et que la répétition, dont elle est l'objet, m'interrogeait - serait-ce la manifestation d'une mode ? d'un courant stylistique ?

C'est finalement au détour d'une page internet, Plataforma Arquitectura, le Archdaily de l'Amérique Latine, que j'ai trouvé ce que je cherchais, la Capilla Santa Ana.

Le choix d'un édifice au programme religieux n'était pas prémédité, l'étude de la chapelle m'est apparue pertinente du point de vue spatial et conceptuel, mais aussi, au regard des réflexions croisées qu'elle était susceptible d'amener, comme la comparaison des espaces liturgiques de différents pays, ou la place de la religion au sein de l'espace public.

En outre, un tel sujet était l'opportunité d'en apprendre davantage sur la religion chrétienne, ses fondements, son histoire.

Tout en étant très resserré, le sujet de la chapelle Santa Ana, avait la capacité de s'étendre à des problématiques universelles, historico-sociales et métaphysiques.

De retour à Rosario, je me suis empressée d'organiser la visite de la dite chapelle ainsi que la rencontre des architectes.

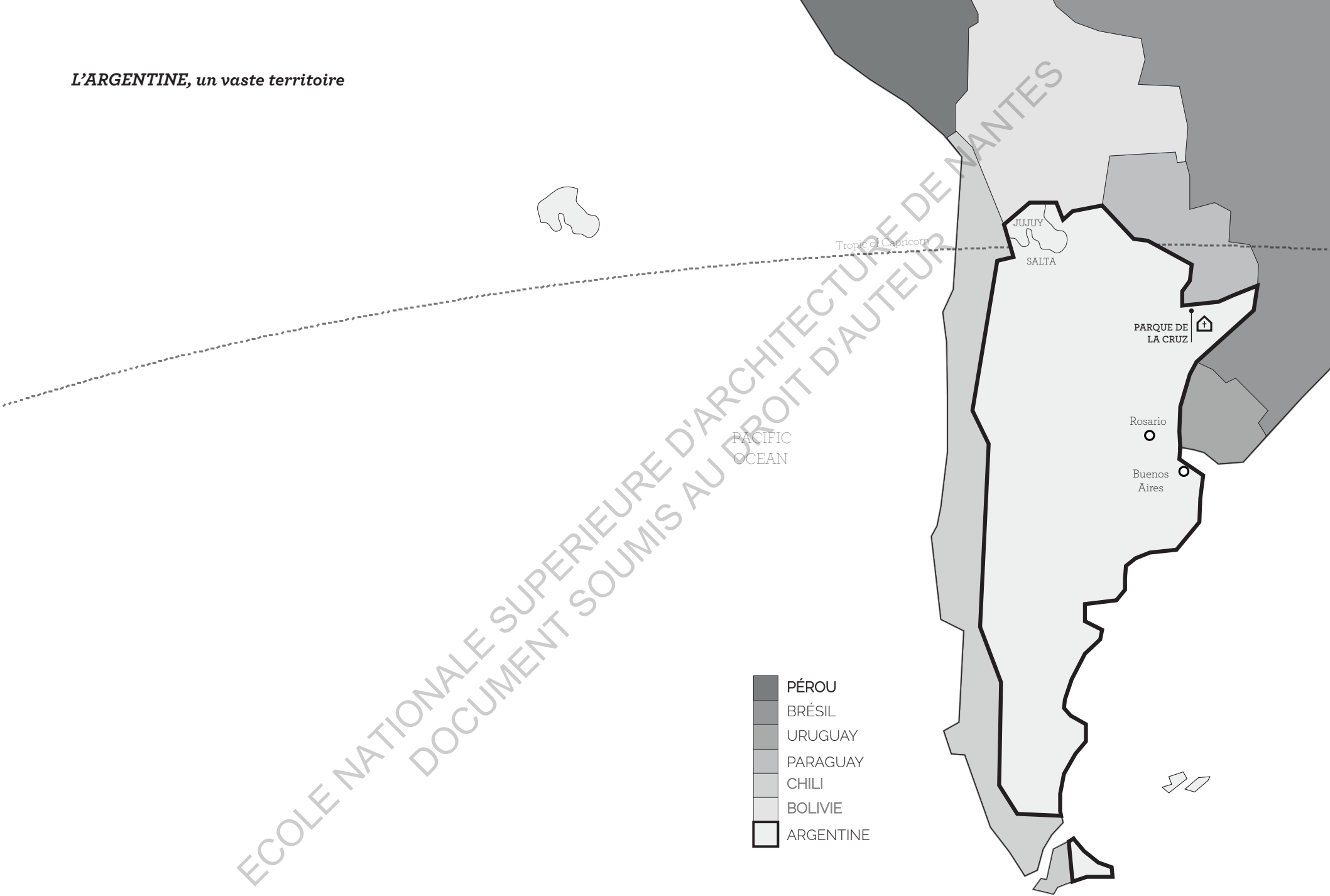
D'abord par téléphone, j'ai fait part aux architectes de mon idée d'écrire un mémoire d'étude sur la chapelle, et pour ce faire, de mon souhait de les rencontrer, afin de bien comprendre leur démarche.

J'ai été très agréablement surprise, devant l'enthousiasme avec lequel on m'a répondu,

là où des architectes français, m'auraient sans doute fait comprendre qu'ils n'ont pas le temps de prendre mon appel, Daniel Cella, lui, semblait intéressé par l'idée, et nous avons échangé nos mails.

Puis tout s'est enchaîné rapidement, et après 16 heures de trajet dans un car de la compagnie nommée « Iguazu » des chutes éponymes, je suis arrivée à Posadas, ville voisine de Santa Ana. Contrairement aux aprioris Européens, les standards de confort en Amérique Latine sont parfois supérieurs aux nôtres - Là où nous voyageons en Flixbus, genoux collés contre le siège de devant, les Argentins eux, voyagent assis dans des fauteuils de taille généreuse, qui furent très souvent bien plus confortables que les lits des auberges de jeunesse dans lesquelles je me suis arrêtée.

L'ARGENTINE, un vaste territoire



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

2

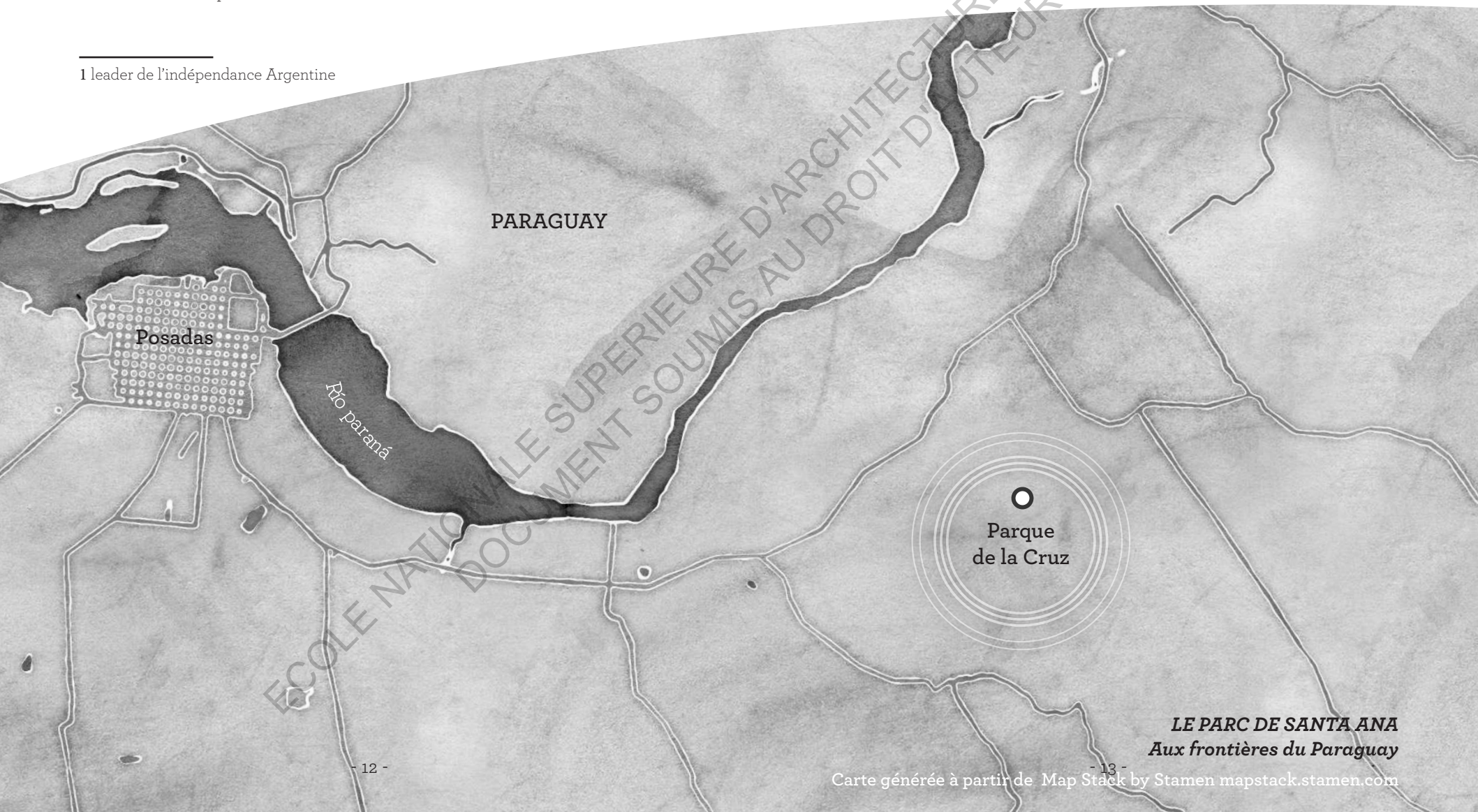
LE PARC

Ville frontière entre le Paraguay et l'Argentine, Posadas s'étend sur les berges du Paraná, à 1000 kilomètres de Rosario en amont du même fleuve. Cette situation géographique similaire me donnait l'impression d'un déjà vu, à coup de (re)découvertes du même rapport au fleuve qu'à Rosario, d'une place principale à l'effigie du même général San Martín¹, au centre de laquelle figurait la même statue du « Liberator » Argentin sur son destrier, et d'une architecture verticale qui s'agglomère au détriment d'une architecture colonialiste à l'échelle plus mesurée.

¹ leader de l'indépendance Argentine

L'expédition de 50 kilomètres depuis Posadas jusqu'à la chapelle, ô combien courte après le voyage de Rosario à Misiones, fut pourtant bien plus chaotique.

Séparé d'une dizaine de kilomètres du village de Santa Ana, le parc Provincial était alors mal desservi. Le service de bus n'était pas encore en place, et n'étant pas véhiculée, j'ai dû prendre un bus suivi d'un taxi pour m'y rendre.



LE PARC DE SANTA ANA
Aux frontières du Paraguay

Entrée
du parc



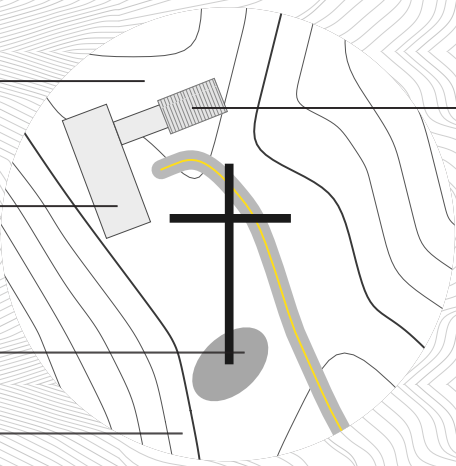
Orchidarium

Serre aux
papillons

Restaurant

Théâtre
Hall d'exposition
Accès Belvédère

Amphithéâtre
Extérieur



CORTE

FOCUS PROGRAMMATIQUE





Orchidarium



Amphithéâtre



Serre aux papillons



Restaurant



Théâtre
Hall d'exposition
Accès Belvédère



Entrée
parc



Accueil
visiteurs

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

Arrivée sur place, j'ai été surprise de voir que le lieu était désert, les gens du personnel du parc semblaient plus nombreux que les visiteurs. Il convient de préciser, que je m'y suis rendue en période scolaire, que le parc était en phase de réorganisation suite à l'élection du nouveau président Mauricio Macri, et du remaniement politique provincial.

Après avoir expliqué l'objet de ma venue au personnel de l'accueil, j'ai été accompagnée à la chapelle par un guide, qui m'a fait entrer par la porte de service.

Je l'ai donc visitée une première fois, de manière à appréhender le lieu, mais notre parcours jusqu'à l'édifice n'a pas respecté le sens de la promenade architecturale, et la poésie du lieu ne s'est pas opérée.

De plus, le parc allait bientôt fermé, et j'avais peu de temps pour m'imprégner de l'ambiance. Malgré tout, cette première impression fut bénéfique, car, si mon regard était formaté par les représentations de Archdaily avant la visite, au sortant du parc, il n'était plus limité par les cadres des photos, il avait pris connaissance du hors champ.

L'entretien du lendemain, eut lieu dans l'agence du Studio Cella, au centre de Posadas.

Daniel et Lucia Cella m'ont accueillie dans une atmosphère chaleureuse et ils se sont pris au jeu de l'entretien.

CARTE D'IDENTITÉ

Les architectes



LUCIA CELLA
Architecte, Diplômée en 2009

2009 - Aujourd'hui : Membre de l'Agence Cella

- 2009 - 2010 : Exerce en tant qu'architecte, au sein des agences Flores Prats - Barcelone, Vila-Sebastian et B4FS, Posadas
- 2011 : Programme de doctorat en architecture et technologie, université Di Tella, bourse Di Tella pour réaliser un master en Architecture (université de Navarre 2013)
- 2010-2012 : Enseignante Vacataire à Buenos Aires
Actuellement enseignante à Posadas, Université Catholique de Santa Fe
- 2017 : Finaliste au Wheelwright Prize - Université de Harvard



DANIEL CELLA
Architecte, Diplômé en 1979

1987 - Aujourd'hui Gérant de l'Agence Cella

- 1975-1978 : Enseignant vacataire, Université de Buenos Aires
- 1980 : Mention d'honneur, concours International annuel, The Shinkenchiku Residential Design Competition
- 1987 : Il co-fonde l'agence, avec Antonio Nosiglia
- 1992 : L'agence devient «Cella & Associés», Architecture et ingénierie
- 2011 : Membre du jury, au Collège d'architecture de Misiones
- 2010-2012 : Enseignante Vacataire à Buenos Aires

Carte d'identité du projet

Architectes Agence Cella & Associés
Daniel CELLA, Lucia CELLA,
Pedro PERALTA

Situation Santa Ana, Province de
Misiones, Argentine

Superficie 400 mt²

Inauguration 2014

Collaborateurs Sebastian Norenberg,
Alejandro Aguirre

Calcul de structure Carlos A. Perenson.

Entreprise de construction Hidrelco

La chapelle Santa Ana se trouve au coeur de la forêt de Misiones, «*la Selva Misionera*», à mi-chemin du parcours jusqu'à la tour. Inauguré en 2011, le parc s'est développé dans le cadre d'un programme touristique public, financé par la province.

Il fut aménagé en hommage aux Jésuites, qui se sont installés dans la région à partir du xvie siècle.

La chapelle fut pensée comme le lieu de pèlerinages lors de la semaine sainte, le lieu de messes ponctuelles, de mariages et de baptêmes. Elle regarde l'éminente tour métallique réalisée 3 ans plus tôt, symbole saint d'un pays, encore très marqué par la religion catholique.

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

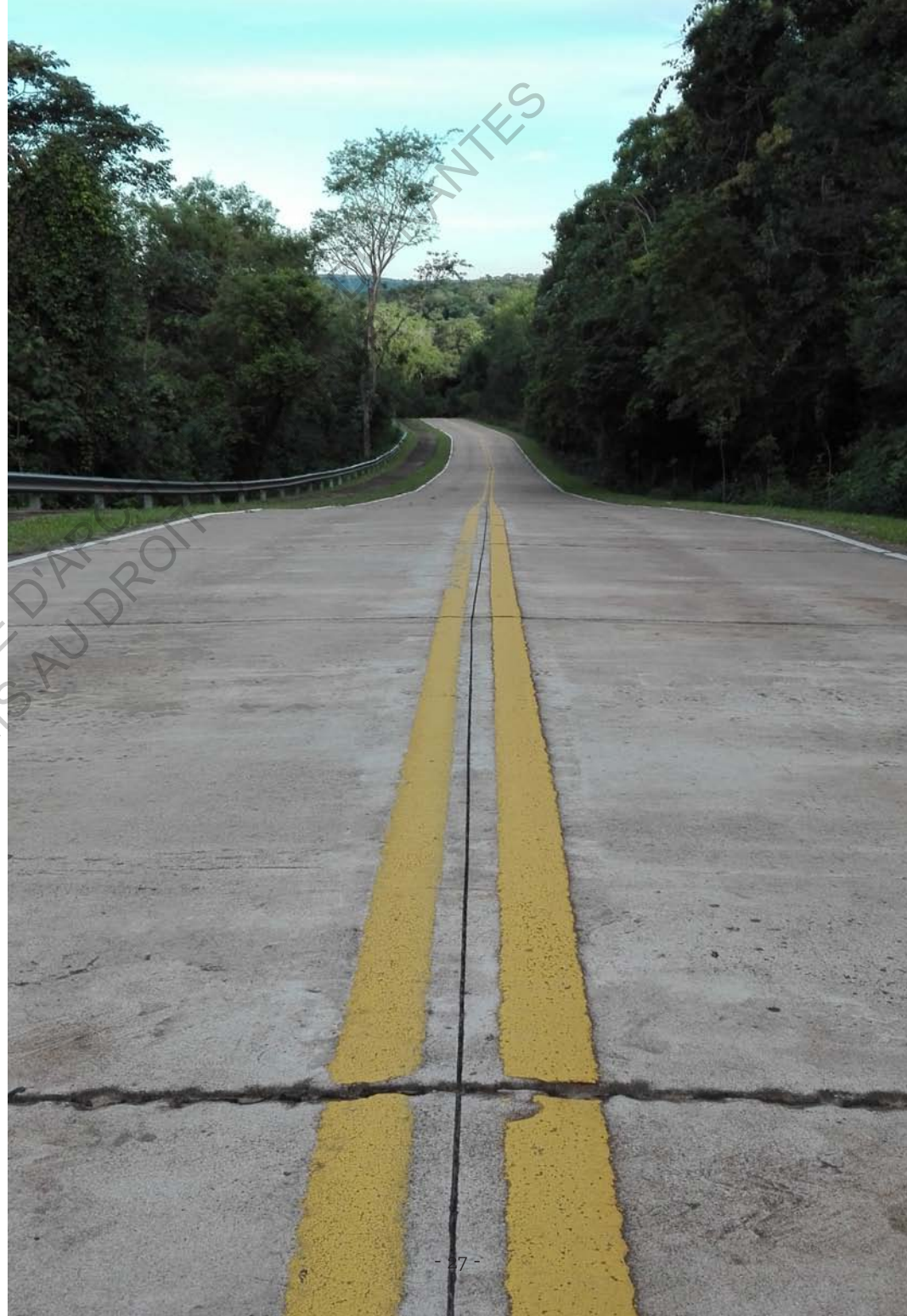
3

PARCOURS SENSIBLE

Séquence 1

Parcours depuis le pied de la tour

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARTS ET METIERS
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS



ARCHITECTURE DE NANTES
L'ATELIER

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS



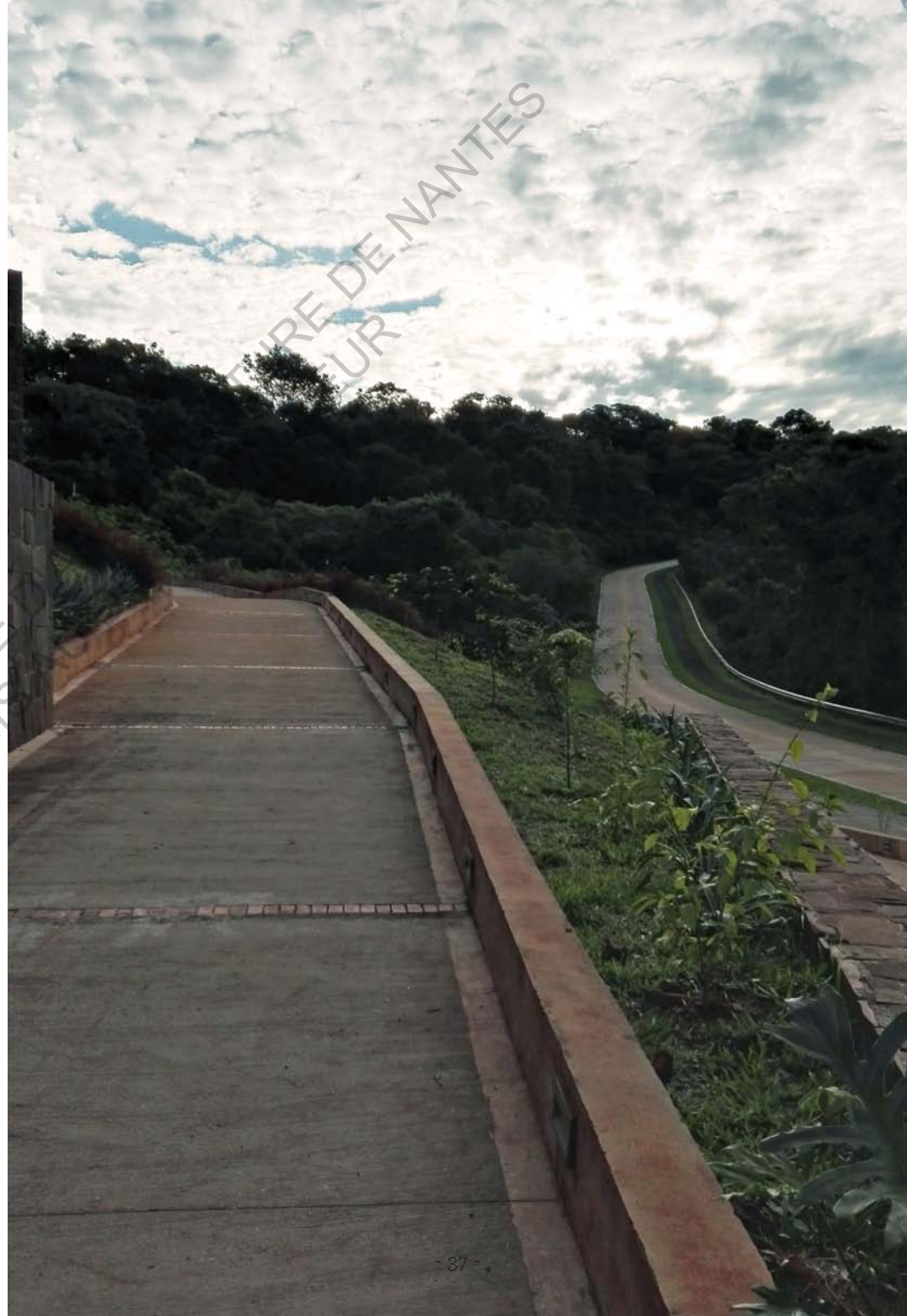


Séquence 2
L'Ascension

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS



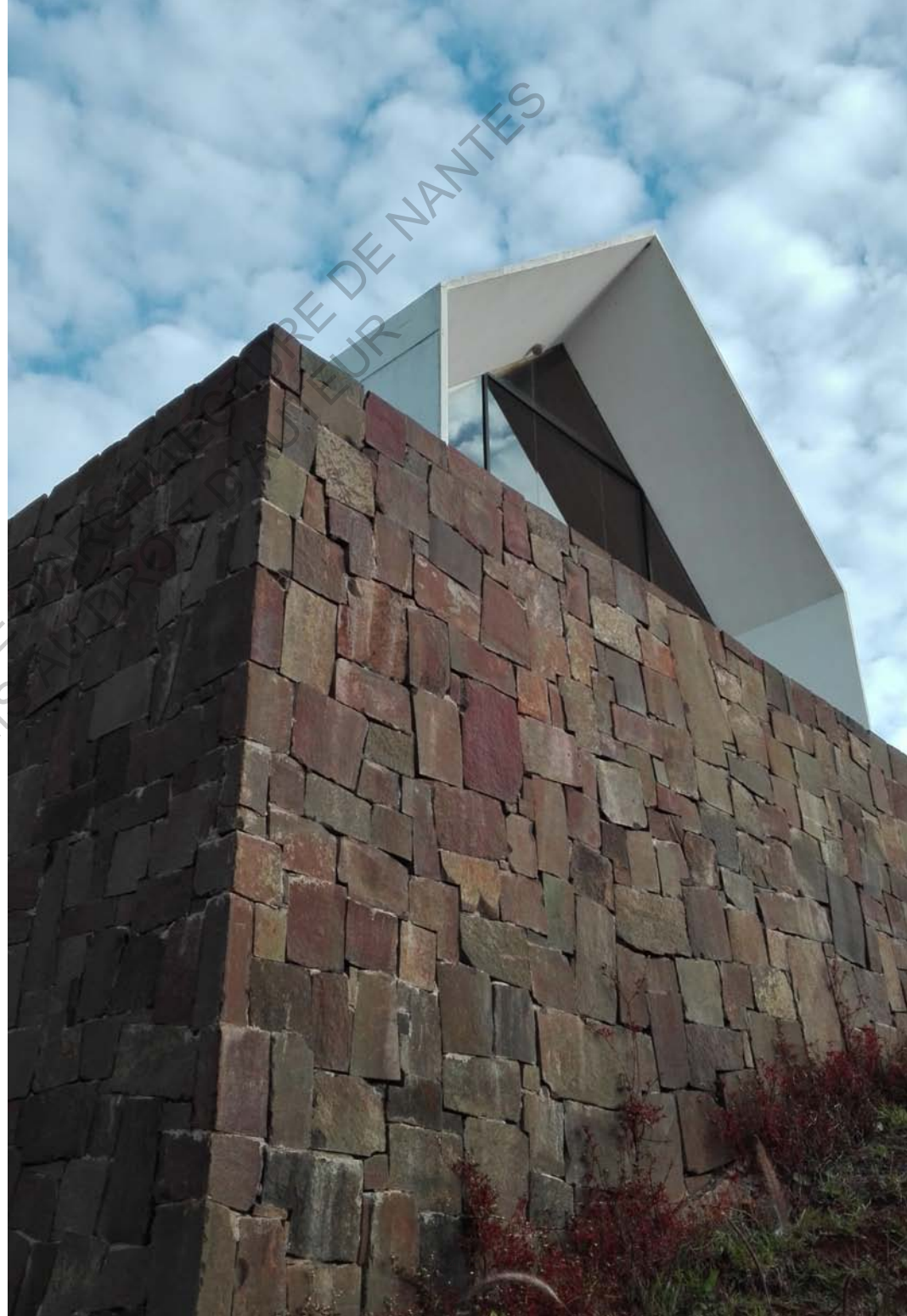
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS



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



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS





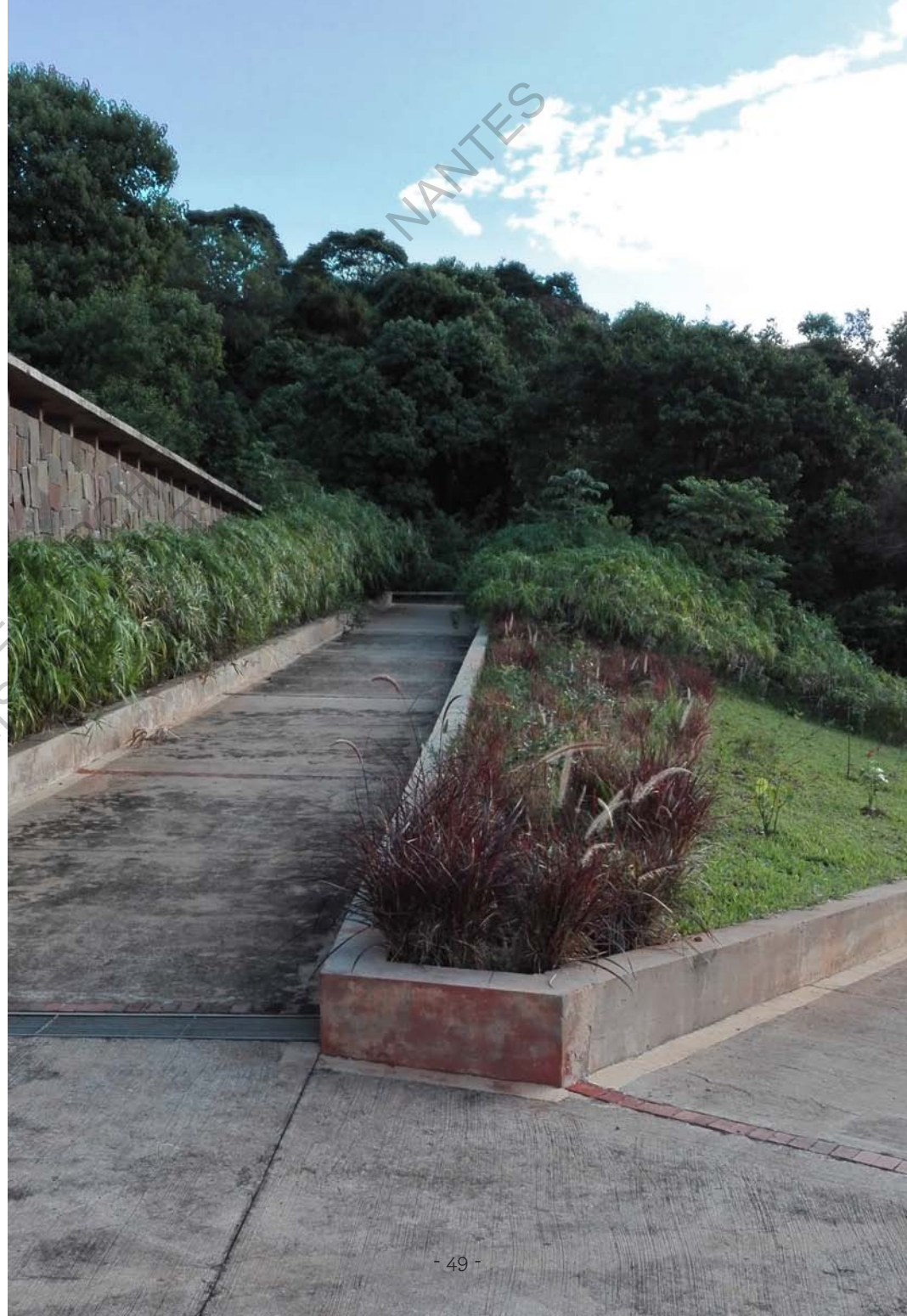
SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR





ECOLE NATIONALE SUPPLÉMENTAIRE D'ARCHITECTURE DE NANTES
AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS



Séquence 3
Le Belvédère





ÉCOLE NATIONALE D'ARCHITECTURE DE NANTES
AU DROIT D'AUTEUR





« Je suis l'inventeur de l'expression
« l'espace indicible »,
qui est une réalité que j'ai découverte
en cours de route.

Lorsqu'une oeuvre est à son maximum
d'intensité,
de proportion,
de qualité d'exécution,
de perfection,
il se produit un phénomène d'espace indicible :
les lieux se mettent à rayonner,
physiquement, ils rayonnent.

Ils déterminent ce que j'appelle
« l'espace indicible »,

c'est-à-dire qui ne dépend pas des dimensions
mais de la qualité de perfection :
c'est du domaine de l'ineffable. »¹

¹ Le Corbusier, conversation enregistrée à la Tourette, L'Architecture
d'aujourd'hui, n° spécial « Architecture religieuse », juin-juillet 1961, p. 3.



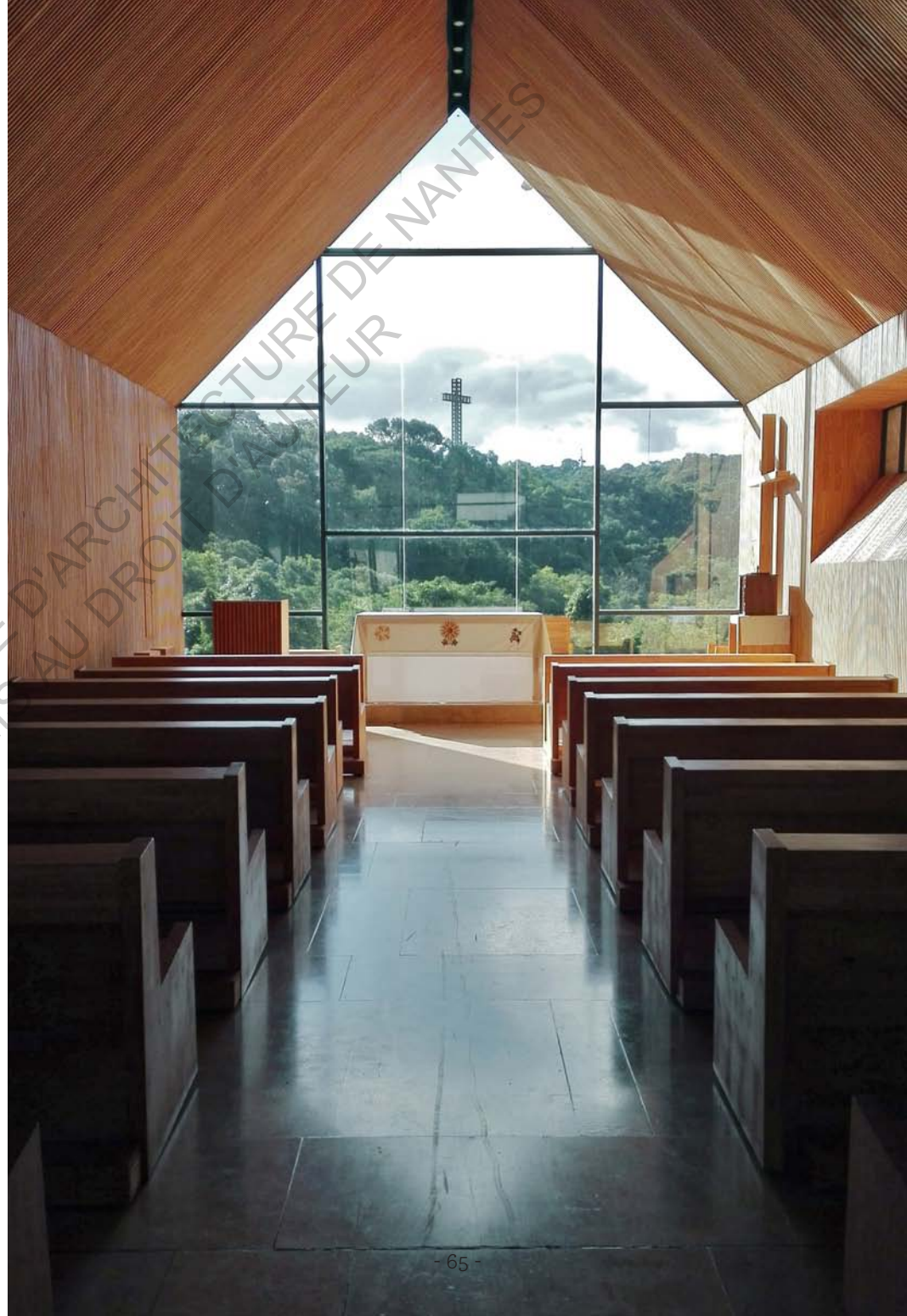
Séquence 4
Seuil et transitions



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS



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





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

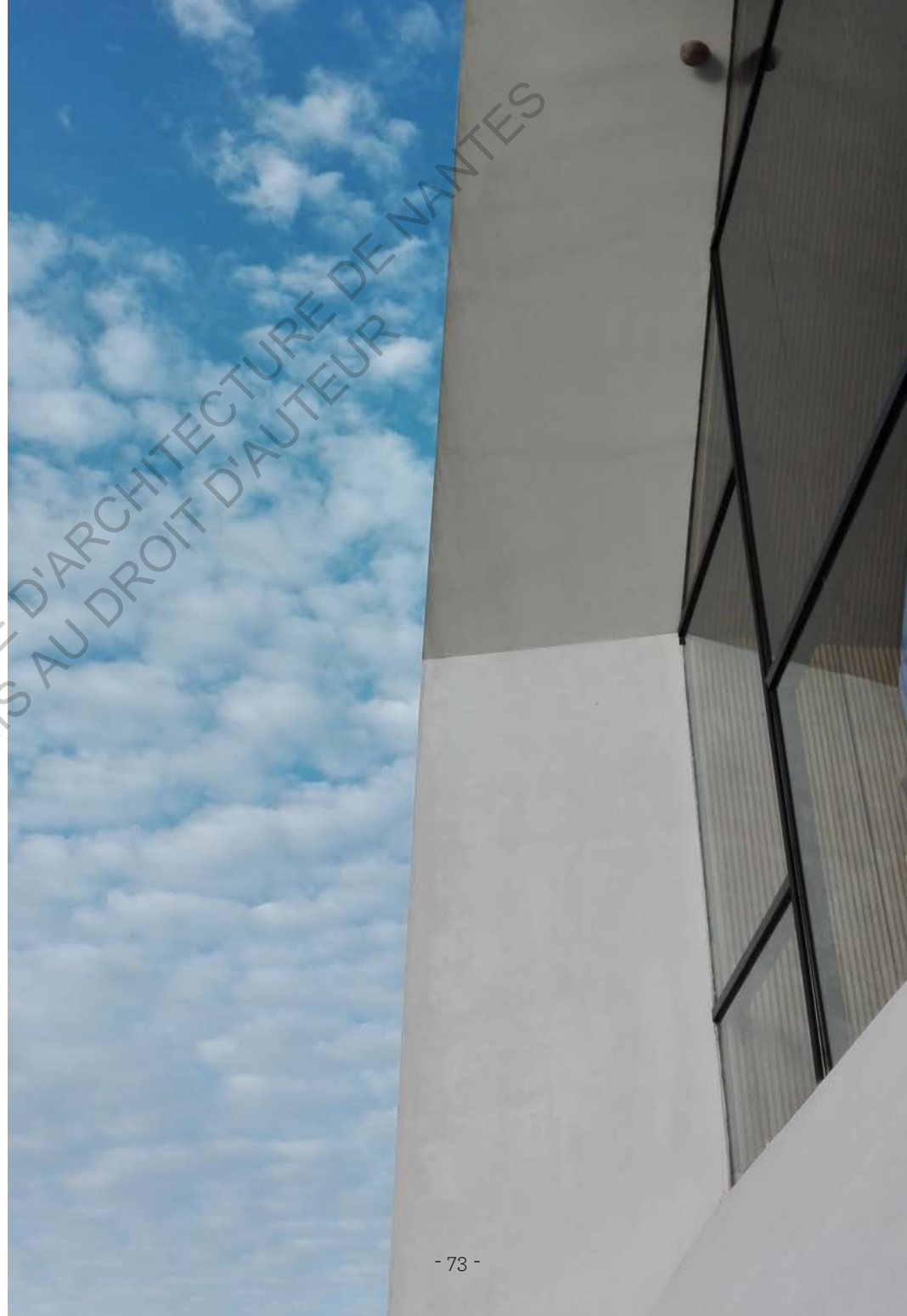


D'ARCHITECTURE DE NANTES
AU DROIT D'AUTEUR



BUREAU D'ARCHITECTURE DE NANTES
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

4

CARNET DE TEXTURES

*Les murs sont
construits*

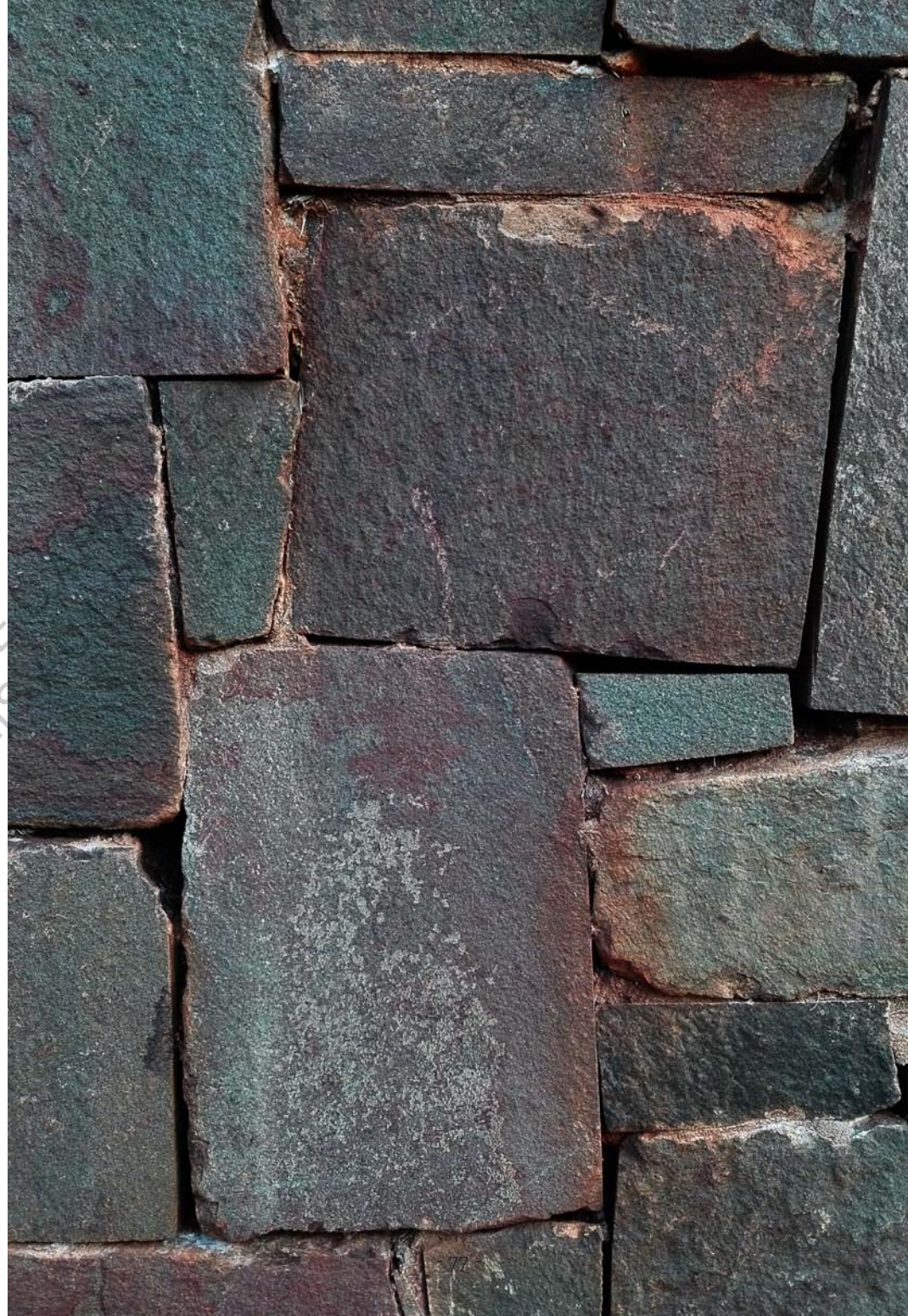
*selon un empilement
imparfait, constitué
d'une multitude
d'éléments, uniques
par leur forme et leur
couleur.*

*Le volume de
la chapelle
intervient lui,*

blanc et lisse,

*comme
une seule
entité.*

Mur de soutènement
Pierre Basaltique



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS

Banc du belvédère



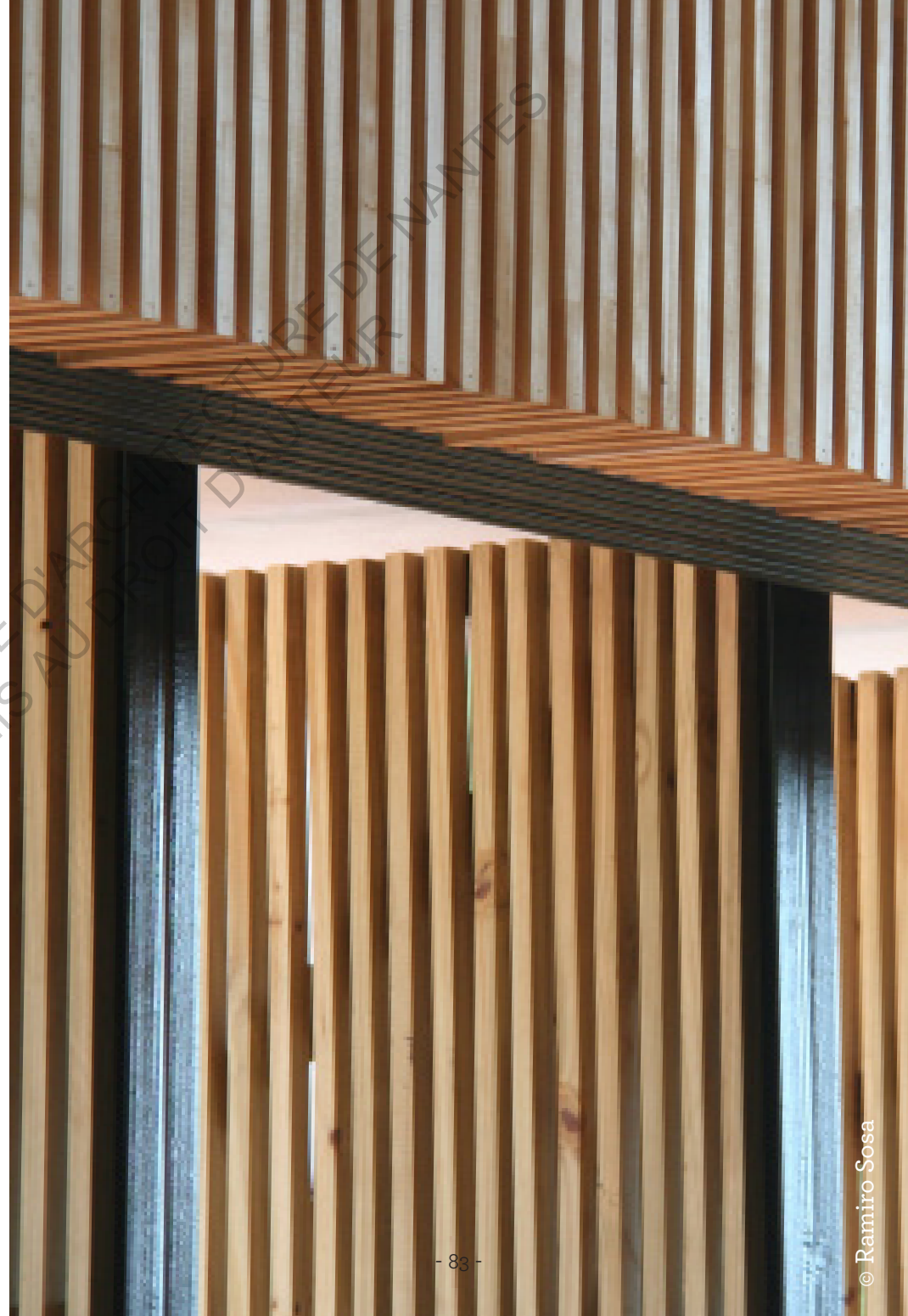
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Seuil
transition



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

Linteau
Embrasure



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

Enveloppe

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

Continuité



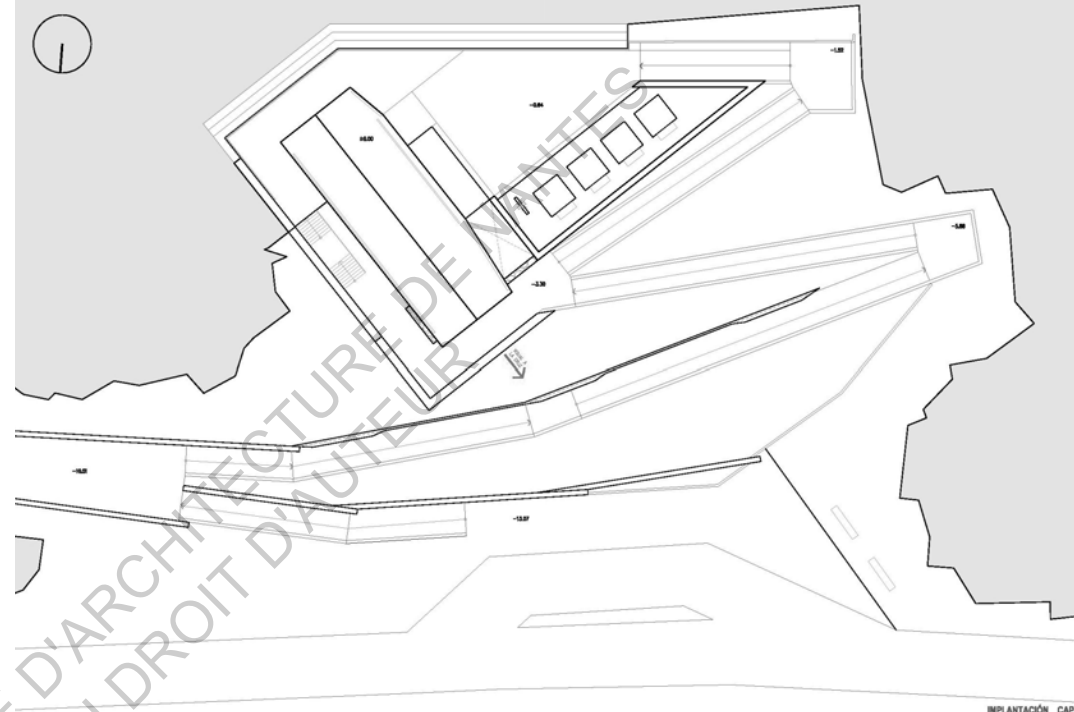
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Une marche = une brique



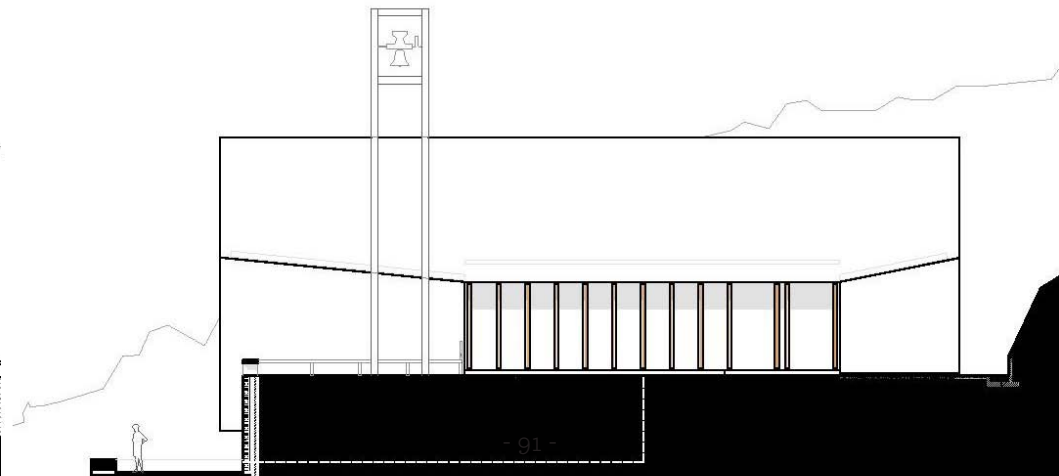
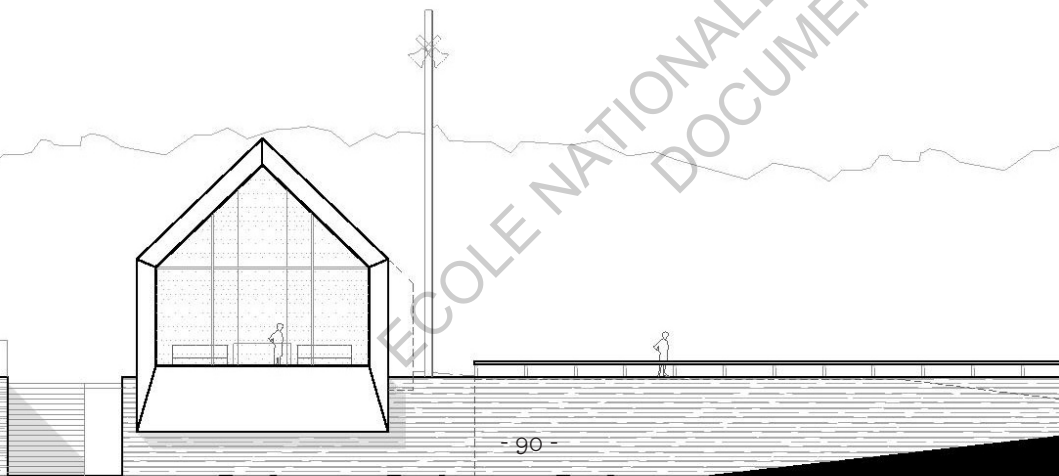
ANNEXES : géométraux

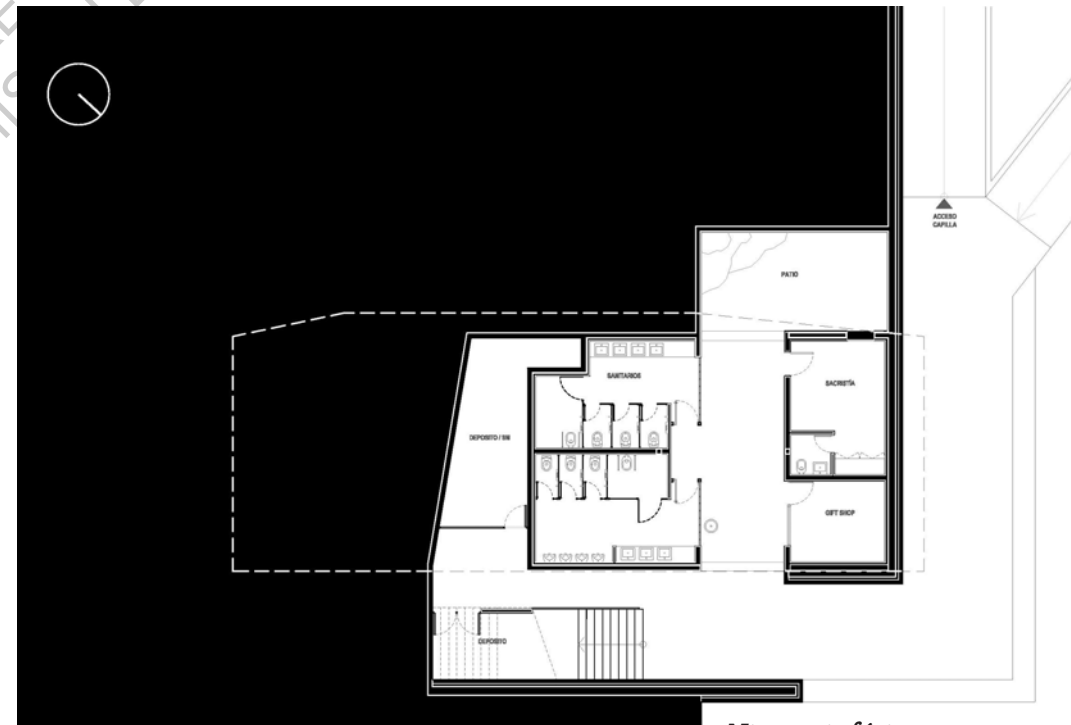
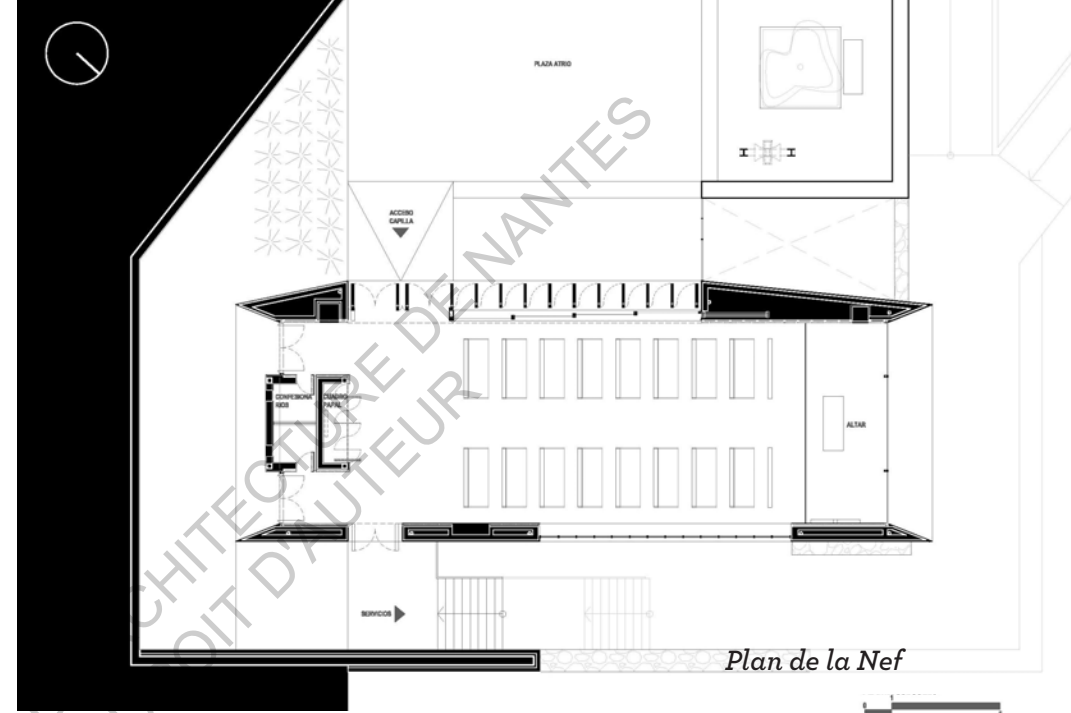
© Agence Cella

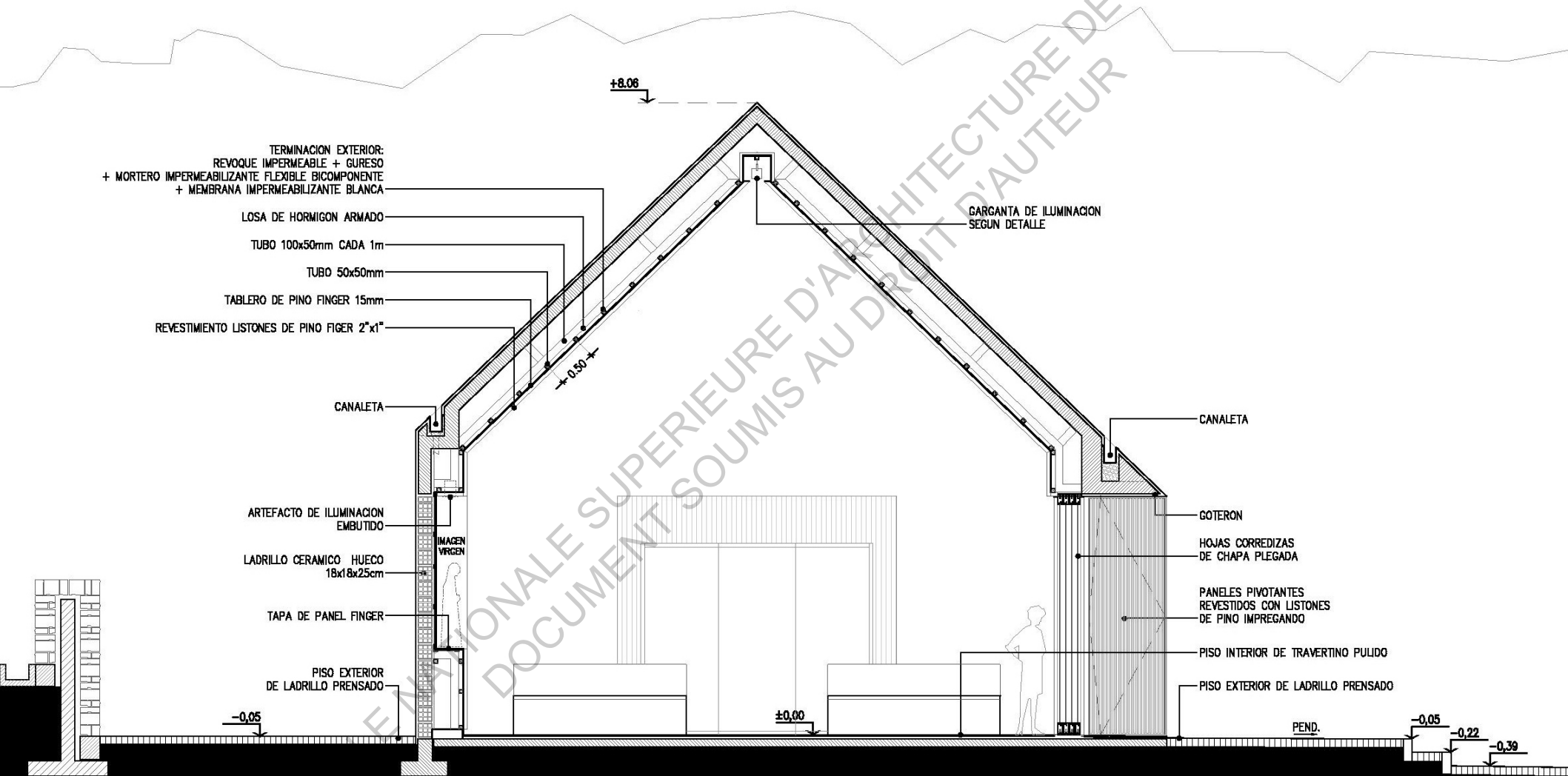


Plan masse

Coupes







TERMINACION EXTERIOR:
 REVOQUE IMPERMEABLE + GÜRESO
 + MORTERO IMPERMEABILIZANTE FLEXIBLE BICOMPONENTE
 + MEMBRANA IMPERMEABILIZANTE BLANCA

LOSA DE HORMIGON ARMADO

TUBO 100x50mm CADA 1m

TUBO 50x50mm

TABLERO DE PINO FINGER 15mm

REVESTIMIENTO LISTONES DE PINO FIGER 2"x1"

GARGANTA DE ILUMINACION
 SEGUN DETALLE

CANALETA

CANALETA

ARTEFACTO DE ILUMINACION
 EMBUTIDO

GOTERON

LADRILLO CERAMICO HUECO
 18x18x25cm

HOJAS CORREDIZAS
 DE CHAPA PLEGADA

TAPA DE PANEL FINGER

PANELES PIVOTANTES
 REVESTIDOS CON LISTONES
 DE PINO IMPREGANDO

PISO EXTERIOR
 DE LADRILLO PRENSADO

PISO INTERIOR DE TRAVERTINO PULIDO

PISO EXTERIOR DE LADRILLO PRENSADO

-0,05

±0,00

-0,05

-0,22

-0,39

PEND.

CORTE TRANSVERSAL



†

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR DE NANTES

Parcours d'une architecture

LA CAPILLA SANTA ANA



vol. 2
Sémiologique

Nina LE GOFF



Parcours d'une architecture

LA CAPILLA SANTA ANA

vol. **2**
Sémiologique

Séminaire de mémoire
Explorations architecturales dans la matière du projet

ENSA Nantes 2017
François DEFRAIN, Sylvain GASTÉ

Nina LE GOFF

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

†

1 *Terminologie*

7 **INTRODUCTION**

1

L'OBJET, 

quelles interprétations ?

17 L'inclinaison du toit

18 La controverse Allemande, qui s'est incliné ?

25 Vers un métissage de deux architectures qui s'ignorent

33 Un retour en arrière ?

32 Le contexte

36 Le retour de l'archétype, une réalité ?

38 Pourquoi le toit ?

45 Les caractéristiques de la réécriture

46 Répertoire et Typologies

64 L'usage de la référence : Image vs Réinterprétation

68 Les références de la chapelle Santa Ana

75 **CONCLUSION**

2

UNE ARCHITECTURE

du lieu, du corps, et du temps

- 89 Une architecture Belvédère
- 89 La promenade architecturale
- 108 Une « forme forte » : Voir et être vu

- 113 Une architecture située ?
- 115 Un projet gouvernemental, symbolique et polémique
- 121 Une architecture empreinte de Vernaculaire ?
- 131 Singularité du rapport au paysage en Amérique Latine

- 139 Une architecture sacrée ? Du Retable au paysage
- 141 L'évolution du lieu de culte catholique du IIIe Siècle à nos jours
- 147 Des lieux de cultes modernes
- 159 La Chapelle Santa Ana, quelle interprétation ?

- 163 **CONCLUSION**

191 ***Bibliographie***

196 ***Webgraphie***

f/3

L'ARCHÉTYPE

Paradoxes et dérives

- 170 Mini-Répertoire de maisons de constructeurs
- 173 Dérives
- 175 Une Double Antithèse

179 **CONCLUSION GÉNÉRALE DU MÉMOIRE**

////////////////////////////////////

TERMINOLOGIE

ARCHÉTYPE

Modèle original ou idéal sur lequel est fait un ouvrage, une œuvre du grec *arkhetupon*, « modèle primitif »

Chez Platon, prototype des réalités visibles du monde.

Chez C. G. Jung, structure universelle issue de l'inconscient collectif qui apparaît dans les mythes, les contes et toutes les productions imaginaires du sujet sain, névrosé ou psychotique.

Source : Centre national de ressources textuelles et lexicales

Pincipe antérieur et supérieur en perfection aux choses, aux êtres qui en dérivent. *Synon.* idée

Symbole primitif et universel appartenant à l'inconscient collectif de l'humanité et se concrétisant dans les contes, les mythes, le folklore, les rites etc. des peuples les plus divers [Chez C. G. Jung]

Source : Larousse

TYPE

Moule, modèle idéal qui détermine la forme d'une série d'objets qui en dérivent; concept abstrait, où s'exprime l'essence d'une chose, considéré comme un moule, un modèle (d'apr. Lal. 1968).

Synonyme. archétype.

Source : Centre national de ressources textuelles et lexicales

Modèle idéal, défini par un ensemble de traits, de caractères essentiels : Définir le type de la beauté grecque.

Source : Larousse

STYLE

Catégorie de l'esthétique permettant de caractériser l'organisation des formes verbales, plastiques, musicales, que l'histoire de l'art a identifiées et décrites comme ayant fait époque ou comme étant marquées par un artiste particulier.

Ensemble des traits esthétiques qui caractérisent les œuvres d'une école, d'une nation, d'une époque et qui permettent de les dater, classer, évaluer [Architecture, Arts Décoratifs]

Chez C. G. Jung, structure universelle issue de l'inconscient collectif qui apparaît dans les mythes, les contes et toutes les productions imaginaires du sujet sain, névrosé ou psychotique.

Source : *Centre national de ressources textuelles et lexicales*

Ensemble des caractéristiques, résultant de l'application d'un certain système technique et esthétique, propres aux œuvres d'une époque. [Beaux-arts et arts décoratifs]

Source : *Larousse*

ICÔNE

Dans la classification de Peirce : type de signe qui opère par similitude de fait entre deux éléments; p.
ex. : le dessin représentant une maison et la maison représentée` `

Source : *Centre national de ressources textuelles et lexicales*

Signe qui est dans un rapport de ressemblance avec la réalité extérieure. (Par exemple, le dessin d'une maison est une icône par rapport à la maison qu'il représente.)

Source : *Larousse*

CHAPELLE

Lieu consacré dans lequel on conservait les reliques des saints ou les trésors des églises. La sainte Chapelle.

Petite église secondaire dépendant d'une paroisse. Chapelle catholique, protestante.

Étymologie. de l'ancien français *chapele* « sanctuaire du Palais d'un souverain »

Source : *Centre national de ressources textuelles et lexicales*

Aujourd'hui, édifice religieux comportant généralement un autel, mais autre qu'une église paroissiale ou monastique.

Source : *Larousse*

PAYSAGE

Vue d'ensemble, qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région.

Étymologie. 1549 Beaux-Arts paysage: mot commun entre les peintres, -573 « étendue de pays que l'oeil peut embrasser dans son ensemble » (Garnier, Hippolyte, 1224 ds Hug).

Vue d'ensemble d'un endroit quelconque (ville, quartier, etc.). Paysage urbain

Tableau dont le thème principal est la représentation d'un site généralement champêtre, et dans lequel les personnages ne sont qu'accessoires.

Source : *Centre national de ressources textuelles et lexicales*

Étendue spatiale, naturelle ou transformée par l'homme, qui présente une certaine identité visuelle ou fonctionnelle : Paysage forestier, urbain, industriel.

Vue d'ensemble que l'on a d'un point donné.

Source : *Larousse*

SITUATION

Place, position qu'occupe une chose dans l'espace et que détermine son environnement

Ensemble des traits esthétiques qui caractérisent les œuvres d'une école, d'une nation, d'une époque et qui permettent de les dater, classer, évaluer [Architecture, Arts Décoratifs].

Source : *Centre national de ressources textuelles et lexicales*

Manière dont quelque chose, un lieu est placé par rapport à d'autres choses, d'autres lieux.

Source : *Larousse*

RETABLE

Panneau ou ensemble de panneaux en marbre, pierre, stuc ou bois, généralement peint ou orné de motifs décoratifs, placé verticalement derrière l'autel dans les églises chrétiennes.

Source : *Centre national de ressources textuelles et lexicales*

Dans une église, construction verticale portant un décor peint ou sculpté, placée sur un autel ou en retrait de celui-ci.

Source : *Larousse*

GÉOPOÉTIQUE

« La géopoétique est une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé. » Kenneth White

Source : *kennethwhite.org*

INDICE

Signe non conventionnel fondé sur un rapport de contiguïté avec la réalité signifiée [Dans la terminol. de Ch.-S. Peirce, p. oppos. à icône et à symbole] ainsi la fumée pour le feu; les traces de balle pour un coup de feu

Source : *Centre national de ressources textuelles et lexicales*

Cet ouvrage est le second volume d'une étude architecturale consacrée à la Chapelle Argentine de Santa Ana. L'édifice s'est implanté dans une réserve écologique de 50 hectares, au nord-est de l'Argentine, dans la région de Misiones.

Il a été inauguré en 2014, à l'issue du travail mené par les architectes de l'agence Cella & Associés, et de l'entreprise de construction Hidrelco. L'environnement alentour est riche d'un paysage empreint d'un climat subtropical ; la végétation y est luxuriante et la faune variée.

La région est notablement marquée par les chutes d'Iguazu au nord, et jouit également d'un patrimoine historique remarquable au sud, marqué par la présence des Missions Jésuites.

Le premier volume vous invite, vous lecteur, à découvrir l'architecture du lieu au fil d'un parcours photographique. Il vous laisse ainsi de l'espace et du temps pour une première interprétation sensible, et vous prépare aux analyses théoriques du second volume. La relecture critique et comparée, est objective au sens où elle convoque et confronte des références théoriques. Elle intègre néanmoins plusieurs couches de subjectivité, car la réflexion est nourrie d'interprétations liées aux sensations qui furent les nôtres lorsque nous avons visité le parc.

L'architecture de la chapelle Santa Ana recouvre des problématiques stylistiques, qu'il nous intéressait d'interroger depuis différents niveaux de lecture. L'édifice décrit une histoire singulière à l'échelle du parc, de son programme, des personnes qui l'ont conçu et construit, et de ceux qui vont l'appréhender. Au cours d'entretiens qui se sont déroulés en avril 2016, les maîtres d'œuvre nous ont raconté leur expérience et leur histoire du projet. Les architectes et l'ingénieur ont tenu des propos qui constitueront des supports de réflexion, tout au long de notre développement. Cette matière constitue une première forme de signes, qu'il fallait interpréter et problématiser au gré de notre étude. La sémiologie est une science complexe, inexacte, qui vise l'étude de ces systèmes de signes. Appliquée à l'architecture, elle s'attache à comprendre les tenants formels, matériels et symboliques de l'acte constructif. Pourquoi, le monde est-il tapissé d'édifices de cette apparence ? Quels sont les attributs de l'architecture contemporaine, et pourquoi sont-ils ainsi ?

Sans jamais prétendre apporter des réponses exhaustives à ces questions, nous souhaiterions faire de ce mémoire, le faisceau d'une torche, qui, parcourant les parois d'une grotte, tenterait d'éclairer si ténu soit-il, les strates qui marquent son histoire. Ce second volume propose une relecture sémiologique de l'architecture de la chapelle, qui donne lieu à l'étude de son rapport au temps, au lieu, et aux matériaux. Par un jeu de focales et de parallèles, nous tenterons d'identifier le propre et le commun de la chapelle Santa Ana.

Au sein du parc de la Croix, les architectes ont affirmé la présence d'un objet, décrivant le début d'un dialogue entre architecture et paysage. La chapelle, synthétisée en une nef, emprunte à la figure archétypale de la maison au toit à deux pans. Cette «forme forte»¹ selon les mots de Marcel Steinmann, sera l'objet de notre premier questionnement.

Nous nous intéresserons aux symboles qu'il convoque, premièrement dissocié de son environnement. Une seconde lecture nous immiscera dans l'ambiance du lieu, que nous

¹ STEINMANN, Marcel «La forme forte. En deçà des signes», Faces n°19, printemps 1991

tenterons de décrypter au travers d'une promenade architecturale. Nous verrons comment les architectes sculptent et scénographient la matière, les signes, et les temporalités du parc.

Giordano Tironi, auteur de l'ouvrage « Paysage, lieu du temps, les forces à l'œuvre dans le paysage et dans son architecture » décrit la notion de temps, selon l'idée de l'interrelation entre les œuvres d'art. Il écrit : « Ce temps singulier interagit avec celui des œuvres non seulement voisines, mais distantes, et s'en enrichit pour devenir pluriel ». Cette notion est celle qui est convoquée par la question stylistique. Dans quelle mesure, une architecture se réfère à une autre, pour quelle raison, et où se situe la limite de la comparaison. Sous-jacentes à ces problématiques, se posent les questions du type et de la distinction des mouvements architecturaux.

Si aujourd'hui, les limites entre les genres musicaux sont relativement distinctes, il semblerait que les mouvements et styles architecturaux le soient de moins en moins. En effectuant une relecture des principes mis en œuvre par les architectes de l'agence Cella, il s'agit d'étudier le rapport de la chapelle Santa Ana au courant global de l'architecture contemporaine, et de voir dans quelle mesure elle s'inscrit dans une dynamique collective de création.

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

1

*L'OBJET, 
quelles interprétations ?*

À première vue, la chapelle apparaît émergeant des arbres, tel un monolithe blanc et lisse. L'unicité de ses matériaux et la générosité de son ouverture sur l'extérieur, lui confèrent un style, caractéristique de notre époque.

À cela s'ajoute, la présence d'un élément, qui, pendant un temps, fut écarté du paysage de l'architecture moderne : le toit à deux pans. Nous verrons comment les architectes de la chapelle l'ont enrichie de concepts multiples, considérés incompatibles par les uns, devenus le sujet de discordes pour les autres.

Remise en compte par les architectes modernes dès le début du xxe siècle, la pente du toit, s'est renversée, à la faveur du toit terrasse. Le toit dépasse alors sa fonction technique de couverture, pour accueillir écoles, terrains de sport, et restaurants »¹; et l'apport de ce nouvel usage, va de paire avec l'intention esthétique d'une géométrie plus pure. Le toit plat devient l'icône populaire du « Rooftop », et le lieu d'une mise en abîme infinie : sur le toit d'un édifice peut être érigé un bâtiment, sur le toit duquel pourrait être construit un autre édifice.

Le Corbusier l'a élevé au rang de règle architecturale, tant il était riche en terme de plus-values sociales. Néanmoins, comme le souligne Daniel Cella, le même architecte en construisant la

1 EXE n°26 Trimestriel 2016-2017, éditions À Vivre

chapelle Ronchamp, introduit l'idée que le toit plat n'était pas d'usage universel¹.

Si le toit plat fut l'objet d'un scandale dès les années 20, les moeurs se sont apaisées peu à peu, et la société s'en est accommodée, jusqu'à en faire une constante.

Le toit plat, selon Le Corbusier, n'était pas à considérer comme une solution systématique. Pourtant, il fut parfois appliqué en vertu d'un dogme pour les uns, jusqu'à être érigé au rang d'idéal.

Dans une première partie, nous verrons comment le toit en pente fut remis en question par les modernes, et comment d'un XIX^e siècle encore empreint de l'académisme, l'architecture a muté vers une esthétique minimaliste.

Tantôt utilisé comme matériel technique, tantôt promu pour son esthétique, le toit plat fut aussi le lieu de revendications politiques. Inscrit dans les principes de l'architecture moderne, puis du style international, l'usage du toit plat s'est généralisé dans le monde entier après la seconde guerre.

Si l'arrivée du mouvement moderne et du toit plat s'imposent comme de véritables ruptures avec le style Beaux Arts, elles sont incarnées par des personnages : Adolf Loos, Walter Gropius, Le Corbusier et son cousin Pierre Jeanneret et d'autres encore. S'ils accompagnent leurs revendications de publications théoriques, la réintégration du toit à deux pentes n'est elle, l'aboutissant d'aucun manifeste ou d'essai explicatif.

Pourtant, « S'il y a des architectures sans architectes, il ne peut y avoir d'architecture sans idées ou concept »². Paraphrasant Bernard Tschumi, nous souhaitons souligner le fait que l'architecture ne peut être l'objet du seul hasard : elle est la conséquence, d'un effet, qu'il soit théorique, pratique ou théorico-pratique.

1 CELLA Daniel, traduit de l'espagnol : «El mismo Le Corbusier con Ronchamp, introdujo la idea que el techo plano no es de uso universal. Solo sirve para multiplicar el suelo en altura y lograr mas densidad o liberar la planta baja para otros usos.»

2 TSCHUMI Bernard, Chronomanifestes 1950-2010 » à l'occasion d'une exposition du même nom, Frac

Nous assistons depuis plus de deux décennies, au retour du toit à deux pentes. Les projets qui emploient la forme archétypale de la maison ne cessent de fleurir, au même titre que le concept de bâtiments « Rubans » ou « paysage », pour lesquels le toit se matérialise par une élévation du sol.

Là où dans un environnement naturel, l'architecte par son intervention vient capter, cadrer et révéler un paysage, les projets topographiques fabriquent de nouvelles perspectives dans l'environnement urbain. Lorsqu'il mentionne les travaux de Tschumi et de Koolhaas, pour le concours du parc de la Villette à Paris en 1983¹, Miquel Adrià y voit une étape clé considérant « de nouvelles topographies urbaines et de nouveaux paysages métropolitains », il évoque alors, « un changement de direction de l'architecture et du design des parcs au cours des années 80 ».

Théorisé 20 ans plus tôt par Architecture Principe, le groupe de Claude Parent et de Paul Virgilio, le concept d' « architecture oblique », en est probablement la prémice. Et si en 2010, Frédéric Migayrou, co-commissaire de l'exposition consacré à Claude Parent à la Cité de Chaillot, le désigne comme le « prescripteur d'une époque à venir »², il semblerait que l'actualité architecturale ait révééré son idée.

Des architectes issus de mouvements distincts, ou parfois, sans revendication d'appartenance particulière, réitérent ce motif, qui génère de nouvelles topographies dans la ville.

D'autres architectes, en font une constante dans leurs projets, c'est le cas de Julien De Smedt, qui fut un temps aux côtés de OMA, puis fonda l'agence Plot avec Bjarke Ingels, qu'il côtoyait déjà au sein de l'agence de Rem Koolhaas. En 2006 il co-fonde JDS Architectes, puis 3 ans plus tard, publie le répertoire de projets

1 Revue « Nueva arquitectura del paisaje latinoamericano = Latin American architecture : new Latin American landscape architecture » Barcelone : Gustavo Gili, 2009

2 CITÉ DE CHAILLOT, « Claude Parent, L'oeuvre construite, l'oeuvre graphique », Dossier d'itinérance 2010, <http://www.citechaillot.fr/>

« topographiques » qu'il s'est constitué, dans la revue Architecture d'aujourd'hui¹.

La maison archétype, ou les Rubans urbains, sont des motifs, parmi d'autres, qui pourraient semble-t-il, être caractéristiques de notre ère architecturale.

Nous tenterons de décrypter le phénomène de la maison archétype, afin de le confronter ensuite, à l'application dont il a fait l'objet au sein du projet de la chapelle Santa Ana. Puis nous verrons quelles sont les perspectives d'évolution de cette tendance, vers un style réel ou un mouvement architectural.

Le phénomène que nous étudions, est peu renseigné, et avant d'en formuler une quelconque approche, il nous semble nécessaire de décrire le contexte dans lequel cette tendance fait son apparition.

Sans prétendre faire une analyse exhaustive des styles architecturaux contemporains, nous allons tenter de décrire brièvement les étapes qui jalonnent la direction vers laquelle tend l'architecture contemporaine, au travers du dispositif du toit et de l'enveloppe. Aussi, nous tenterons d'identifier les lignes de fracture, responsables des renouvellements stylistiques au XX^e et XXI^e siècle.

1 DE SMEDT Julien, Revue Architecture d'aujourd'hui, n°374, octobre novembre 2009, « Généalogie d'une montagne » par

I L'inclinaison du toit

Fervent défenseur d'un Art nouveau qui emploie les techniques liées à l'usage des métaux, Adolf Loos à la fin du XIX^{ème} siècle, ne s'en satisfait plus. L'architecte autrichien né en 1870 souhaite être plus radical dans la synthèse formelle, et décorative. Suite à un voyage à Chicago de 1893 à 1896, il retourne en Autriche influencé par les travaux de l'école éponyme, et en 1908, publie le pamphlet «Ornement et Crime». En faisant l'éloge de la disparition de l'ornement au profit d'une simplicité géométrique et d'une cohérence structurelle, il soutient que la forme doit exprimer la fonction du bâtiment. En 1912, il achève la construction à Montreux de la villa Karma, débutée 9 ans plus tôt. Très en avance sur son temps, la villa intègre déjà les principes de l'architecture moderne, arborant un simple crépi blanc, et un toit terrasse.

Nous sommes alors, à l'aube d'un nouveau architectural dont les instigateurs se regroupent en différents mouvements. Aux Pays-Bas, De Stijl appliquent les principes picturaux des travaux de Mondrian à une nouvelle architecture, dont l'apogée a lieu en 1924, lors de l'inauguration de la Maison Schröder. Construite à Utrecht par l'architecte Rietveld, elle matérialise les idées du mouvement en un manifeste tangible. Elle incorpore les idées nouvelles de pureté, de flexibilité, et, à la manière de Mondrian, elle intègre le toit plat. En Allemagne, le Bauhaus et Der Ring, militent pour une architecture qui reprend les principes de leurs voisins hollandais. Une telle rupture supposait la contestation de fervents réfractaires à la nouveauté, attachés aux valeurs traditionnelles et régionalistes.

crépis aux couleurs vives. Les exemples de cités Berlinoises sur lesquels s'appuie Christine Mengin sont : Fischthalgrund, réalisée par la Gagfah et L'Oncle Tom, réalisée par la Gehag. En analysant les nombreux articles qui alimentent la polémique des années 20, baptisée « guerre du toit de BerlinZehlendorf », l'auteure fait la synthèse des arguments avancés par les différents partis.

3 thèses s'opposent, dans les articles et revues qui sont l'essentiel support de ce débat : celle des défenseurs d'une architecture traditionnelle Allemande, qui utilisent le toit en pente à des fins techniques et climatiques, qui critiquent vivement la modernité ; celle des Modernes : en faveur d'un toit plat qui matérialiserait le prolongement d'une société qui a muté et demande à intégrer de nouveaux usages (toit terrasse, nouveaux espaces de sociabilité), et enfin, la thèse de ceux qui pensent, qu'il n'y a pas de solution systématique.

La Gagfah érige l'architecte Schmitthenner au rang de maître à penser, et, alors qu'il prône l'idée d'une architecture « fidèle à l'héritage architectural allemand, contre le fonctionnalisme » dans son ouvrage « La maison allemande »¹, il fait de la maison de Goethe à Weimar, « l'archétype de la culture allemande de l'habitat ».

Aussi, Schmitthenner prône l'analogie d'une irrégularité constructive, à la part d'imprécision de la nature.

«La véritable rationalité se trouve du côté de la pratique artisanale qui, en toute décence et dignité, contribue à créer de la beauté. La meilleure ossature métallique n'est pas plus fonctionnelle qu'un bon colombage médiéval, mais ce qui est irrationnel, c'est de construire des petites maisons en métal¹. »

Si la société de construction traditionaliste se réfère au promoteur de « l'héritage Architectural Allemand » Paul Schmitthenner, la Gehag et Bruno Taut sont eux, influencés par les Hollandais du groupe De Stijl, dont la revue éponyme avait publié, plusieurs années auparavant, des projets de maisons en bande.

Aussi Christine Mengin met en évidence la corrélation entre idéologie politique et architecturale, sous-jacente aux oppositions

¹ SCHMITTHENNER, « Sachliches über die neue Sachlichkeit », Das deutsche Wohnhaus, Stuttgart, 1932, p. 10-12

1. La controverse Allemande, qui s'est inclinée ?

À Berlin dans les années 20, cette opposition suscite un vif débat, et va entraîner une «Guerre du toit», relatée par Christine Mengin, dans un ouvrage riche de recherches et de mises en perspectives.

Cette partie s'est notablement enrichie des concepts de l'auteure et de ses références. «Guerre du toit et modernité architecturale : loger l'employé sous la république de Weimar », relate l'opposition idéologique de deux sociétés de construction Allemandes sous la République de Weimar, et confronte leurs modèles.

La Gagfah prône l'idéal de la maison individuelle de toiture en pente, associée à un jardin, et défend une idéologie conservatrice, attachée aux valeurs régionales.

A contrario, la Gehag partage une vision progressiste qui défend les idées de la Nouvelle Objectivité. C'est une société de construction d'inspiration sociale-démocrate, qui propose différents modèles de logements, individuels et collectifs. Elle est la fervente utilisatrice de la fabrication en série, de la couleur et du toit plat.

En 1927, Hans Gerlach intègre la Gagfah comme directeur du service Construction et, au sein de la société, va explicitement se rattacher au courant traditionaliste.

La Gehag est elle, menée par un chef de file nommé Bruno Taut, personnage avant-Gardiste, attentif à ce qui se passe aux Pays Bas avec les mouvements De Stijl et l'École d'Amsterdam. Dès la création de la société de construction, en 1924, il va défendre une architecture marquée par le toit plat, une volumétrie cubique, et des

innovation et tradition, international et national, industriel et artisanal, mais aussi «Kultur» et «Zivilisation».

Devant la notion de Civilisation, la notion de culture renvoie aux idéaux esthétiques, et sociologiques d'une nation, tandis que le second terme se rapporterait davantage au progrès technique.

Dans un article intitulé « De la beauté architecturale de la construction en série », Bruno Taut déclare : «L'univers formel en gestation, engendré par la production en série, (...) est fondé sur l'alignement d'éléments. C'est à ce prix seulement que nous pourrions nous situer, en tant que créateurs, dans notre propre présent»¹. Sinon, la génération à venir pourrait un jour formuler à notre rencontre ce reproche majeur, exprimé par la formule de Schinkel : «L'art n'est absolument rien, s'il n'est pas nouveau»

Christine Mengin cite R. Pommer, qui note que le toit plat aux XVIIIe et XIXe siècles, procède «du goût italianisant ou du néo-classicisme»² et incarne pour ses partisans la supériorité de la culture antique sur la culture nationale allemande.

C'est à la fin du XIX^{ème} siècle seulement qu'il attire les foudres du Heimatschutz³, préoccupé de défendre une germanité associée à la nature et au pittoresque, symbolisée par le toit en pente. Après la Première Guerre mondiale, le Heimatschutz s'emploie à discréditer l'origine orientale et méditerranéenne du toit plat. Dans le même temps adopté par les modernistes, il fait l'objet d'un premier refus

1 TAUT, Bruno « Von der architektonischen Schönheit des Serienbaues », Der Aufbau, a. 1, 1926, n° 24, p. 106.

2 POMMER. R Mitteilungen des deutschen Werkbundes, 22 juillet 1922, p. 6-7, « The flat roof... », op. cit., p. 163.

3 Le «Heimatschutzstil», style néo-germanique moderne, ou littéralement «style de défense de la patrie», est un style architectural apparu en Allemagne. C'est en 1904 qu'est créée à Dresde une union pour la défense de la patrie (Deutsche Bund Heimatschutz). Son objet principal se révèle rapidement du domaine de l'architecture, dans le but de redonner vie au vocabulaire d'autrefois, avec pour corollaire la défense de l'artisanat allemand. L'Allemagne du IIIe Reich laisse le style néo-germanique pour des ouvrages mineurs, lui préférant pour ses bâtiments officiels un style néoclassique monumental particulier à cette époque. Source : Wikipedia

en 1922, le conseil municipal de Weimar jugeant les toits plats du projet de cité soumis par Gropius inappropriés au paysage. Mais c'est à partir de la fin de l'année 1925 que les articles sur la question du toit, plat ou pentu, commencent à remplir les colonnes des revues spécialisées. En 1926, les prises de position se multiplient ; les rédactions mènent l'enquête auprès des architectes et publient leurs réponses. Les aspects défendus sur les dispositions des types de toit, sont d'ordre technique, esthétique, pratique, et idéologique. En 1926, Gropius fait paraître une enquête sur l'usage du toit plat en vertu d'un questionnaire envoyé à ses collègues modernistes, allemands et européens. Les réponses de dix-sept d'entre eux sont publiées, dans la revue Bauwelt¹.

Les arguments énoncés en faveur du toit plat sont d'ordre pratique et technique. Sont mentionnés : l'espace sous le toit, qui, grâce à la volumétrie cubique, est plus logeable ; l'absence de charpente en bois qui diminue les risques d'incendie ; et le toit-terrasse accessible offrant moins de prise au vent.

Les questions du fondateur du Bauhaus concernent l'étanchéité, les alternatives au zinc, l'évacuation des eaux de pluie et l'isolation thermique.

Cette enquête dresse un bilan des avantages du toit plat, dont les opposants ne tardent pas à publier la critique², en faveur du toit en pente.

1 BAUWELT W. Gropius, « Das flache Dach. Eine Entgegnung », n° 22, 17 mars 1926, p. 188-192 ; dossier « Nochmal das flache Dach », n° 33, 24 avril 1926, p. 276-279.

2 SCHULTZE-NAUMBURG .P, « Zur Frage des schrägen und des flachen Daches bei unserem Wohnhausbau », Deutsche Bauzeitung, a. 60, n° 94, 24 novembre 1926, p. 761-766, et n° 96, 1er décembre 1926, p. 777-781.

Ainsi, en novembre de la même année, Paul Schultze-Naumburg¹, décrète que le toit plat est inadmissible pour l'habitat courant car il estime qu'il ne s'agit, que d'une imitation Italienne, inadaptée à l'Europe du Nord et au Centre. Christine Mengin résume à ce propos : « Il faut se protéger de la pluie, de la neige, du gel : les versants du toit permettent aux précipitations de glisser vers le sol, préservant ainsi le corps de bâtiment qu'il couvre et le grenier, à la fonction d'isolant thermique. »

En outre, il critique le principe même d'un renouveau architectural²:

« Il y a aujourd'hui toute une école qui se sent tellement loin de nos origines allemandes qu'elle tente de créer artificiellement un style n'ayant rien à voir avec ce qui faisait jusqu'à présent du peuple une communauté de culture ».

Il mène à son tour l'enquête auprès de collègues conservateurs, et les réponses de nombreux architectes vantent les bienfaits du toit en pente : ses qualités en termes d'étanchéité, d'évacuation des eaux pluviales, de longévité des charpentes bien entretenues, le rôle isothermique du grenier, son importance comme lieu pour étendre le linge et comme réserve d'espace, et la facilité d'installation des cheminées.

Les Allemands Leberecht Migge et May, soulignent la conformité du toit plat aux usages liés à l'évolution de la société. Selon le premier, il compense le rétrécissement contemporain de l'espace habitable, particulièrement dans le cadre de la petite maison en bande. Aussi, il permet au citadin de profiter des bienfaits de l'air pur et du soleil, de l'éloigner des regards, des bruits et des odeurs.

1 SCHULTZE-NAUMBURG .P, (10 juin 1869 - 19 mai 1949) est un architecte allemand fervent défenseur de l'architecture néogermanique (Heimatschutzstil) et méprisée par les architectes officiels du IIIème Reich. Pourtant, il fut membre de l'organisation appelée Kampfbund deutscher Architekten und Ingenieure (KDAI), unité de propagande paragouvernementale du parti national-socialiste.

2 SCHULTZE-NAUMBURG .P, « Zur Frage des schrägen und des flachen Daches bei unserem Wohnhausbau », Deutsche Bauzeitung, a. 60, n° 94, 24 novembre 1926, p. 761-766, et n° 96, 1er décembre 1926, p. 777-781.

Lieu de la gymnastique, de la danse, du petit déjeuner, il peut être végétalisé.

May tire également argument des conditions de vie modernes pour disqualifier la nostalgie du toit en pente, inutile depuis que les laveries collectives se substituent à l'étendage sous le toit — au demeurant, May érige le toit terrasse au rang de « meilleur antidote au stress généré par la vie urbaine ».

Ces enquêtes mettent en évidence les intérêts présentés par les deux solutions.

Six mois après son premier article sur la question, il conclut que si la cité de la Gagfah a relancé le débat, la question du toit n'intéresse plus guère les architectes. Sa forme a cessé de jouer un rôle dans la conception plastique de l'architecte, qui met en œuvre l'une ou l'autre solution selon le souhait du maître d'ouvrage.

Certains chroniqueurs parmi lesquels celui de « Der Neubau »¹ mettent en évidence les limites du débat, à savoir, la limite du pouvoir de décision de l'architecte, par rapport au maître d'ouvrage et aux habitants.

Christine Mengin résume son propos : « sous un toit plat, on peut installer grenier et séchoir ; sous un toit en bâtière, aménager une mansarde en chambre de bonne, en chambre pour le locataire ou en pièce pour coudre. » Et si les habitants d'une ville veulent rester fidèles à la forme traditionnelle de la maison, à la fin de leur journée dans le quartier des affaires, ils n'envisagent pas de rentrer dans une « cité d'habitation qui leur rappelle la forme de monumentaux immeubles de bureaux à toit plat. »²

Si les dispositions du toit plat sont les résultantes de volontés techniques et esthétiques, elles sont aussi le ressort d'un accompagnement des mutations sociales, et des enjeux de la société des années 20.

1 FADERE, « Die Gagfah-Siedlung Fischtalgrund, Berlin-Zehlendorf », Der Neubau, 10 novembre 1928, p. 255.

² ibid. p255

La thèse de ceux qui décrivent le débat sur le toit, rejettent la solution de l'usage systématique d'une typologie en vertu d'un dogme.

Christine Mengin nous rappelle que Gropius lui-même, dans le discours inaugural de la cité de Fischthalgrund, indiquait que la forme du toit relevait selon lui, de critères techniques et économiques.

Si à cette époque, certains s'en prennent au débat sur le toit, leur point est légitime. Néanmoins, la revendication moderne l'est aussi, car d'une société empreinte du conservatisme, nourri de l'académisme passé, et des relents de nationalisme, les architectes, en ébauchant les principes de la modernité, génèrent une rupture telle, qu'a lieu une prise de conscience sur l'altérabilité des dogmes. Ils participent de cette manière, à élaner les prémisses de la pensée contemporaine, et du modelage du 20ème siècle, en un terrain de liberté conceptuelle, et d'expérimentations.

Là où dans les années 20, les régionalistes sont convaincus que leur thèse est l'antithèse de celle des Modernes, déjà à cette époque, certaines figures émettent des réserves quant à la légitimité du débat.

Des exemples vont montrer plus tard que les deux modèles sont conciliables et qu'une approche des solutions est plus pertinente si elle est fonction du contexte du projet, plutôt que du clivage qui oppose Modernistes et Régionalistes.

La montée du Nazisme et le rejet de la modernité par ses représentants, conduisent les architectes de la Nouvelle Objectivité à quitter l'Allemagne pour rejoindre les Etats-Unis. Ils s'en vont en laissant tout de même derrière eux, les outils de l'architecture fonctionnaliste, qui se prêteront à la vague de reconstructions après la seconde guerre. La production rapide et économique de l'architecture du style international va alors s'imposer comme l'outil de la reconstruction, puis dans les années 60 en France, des grands ensembles.

Les Modernes font l'éloge, de l'économie, de la radicalité, de l'acier, du béton, du verre et le minimalisme répond à la volonté de faire avec le moins possible, tel que l'exprimait Mies Van der Rohe au travers du « Less is More ». L'esthétique analogue de cet adage, ne

rompt pas seulement avec l'esthétique du toit à deux pentes, elle rompt surtout avec les idéaux populistes auxquels il est lié.

Les cinq points constituent des codes, mais ils annoncent une grande liberté dans la conception architecturale au regard de l'académisme passé. Cette ère stylistique s'affranchit des règles de symétrie, des ornements, et génère une souplesse dans la conception. D'autres mouvements se présentent en réponse au modernisme, annonçant un éclectisme d'époque qui se caractérise comme nous l'avons dit, par une liberté d'expression architecturale.

L'avènement du toit plat s'appuie sur une argumentation triple :

Il est mis en place au service de nouveaux usages, et d'enjeux sociaux, le rooftop et le toit-jardin, il représente l'application de principes techniques rendus possible par le progrès, et il répond à des intentions esthétiques qui vont de pair avec l'abstraction géométrique.

2. Vers un métissage de deux architectures qui s'ignorent

Lorsque les Régionalistes dénigrent les façades lisses de l'architecture moderne, ils critiquent l'idée même de modernité, sous-jacente à celle de progrès. En cessant d'intégrer l'ornement aux façades, les Modernes privilégient le confort intérieur, sur les éléments de décors et s'affranchissent de la figuration ornementale anachronique : en toute légitimité, ils ajustent les traits de l'architecture à leur époque.

Cependant, quand ils s'enferment dans les traités, et aboutissent au paroxysme réducteur d'un modèle copié-collé qui détonne dans son environnement, certains architectes et théoriciens commencent à en percevoir les limites.

Avec la *Maison sur la Cascade*, construite entre 1936 et 1939, Frank Lloyd Wright dessine une architecture qui relève d'un métissage entre des lignes modernes, et le tissage d'un lien étroit entre l'édifice et son contexte.

Comme le souligne Catherine Maumi dans une chronique des *Cahiers thématiques*¹, Wright ne figure pas parmi les «Nouveaux Pionniers» cités par Henry Russel Hitchcock en 1928², il est qualifié par l'historien, de «nouveau traditionaliste». Dans le même article, elle cite Wright lui-même, «La boîte est par essence, contre-nature»³, et par ce biais, souligne qu'il perçoit les limites de la modernité. Selon lui, elle se veut internationale, universelle, et paradoxalement, se limite aux matériaux industriels. La réponse matérielle et formelle donnée par l'architecte dans l'environnement désertique du campement d'Ocatilla, illustre pleinement l'approche contextuelle qu'il défend. Bruno Zévi, dans la monographie⁴ qu'il consacre au concepteur, fait état de la prudence de l'architecte vis à vis de son «emploi simultané et souple des solutions modernes». En citant Wright, il souhaite souligner le rapport étroit de l'architecte au site :

«Là dans ces espaces immenses, la symétrie fatigue vite et tue l'imagination. Je sentais qu'il ne fallait pas qu'il y eût de symétrie dans ces bâtiments construits dans le désert, et en particulier dans le campement que nous appelâmes Ocatillo».

L'intention architecturale naît alors directement du site, duquel viennent se greffer les principes apportés par la modernité. Bruno Zévi, insiste sur l'écart de pensée de Wright vis à vis des Modernes : «Wright désire que la machine soit au service de l'homme actif et non le contraire», une conception anti-systématique qui va nettement diverger du style international.

1 Matérialités : Cahiers thématiques n° 15 / sous la direction de Ghislain His, Clotilde Félix-Fromentin, Antonella Mastrorilli 2016, p17

2 HITCHCOCK Henry Russel, «Modern architecture II : The New Pioneers, p 455

3 WRIGHT Frank Lloyd, traduit de l'anglais : « The box is divorced from nature by nature »An Autobiography, p 300

¹ ZÉVI Bruno, Frank Lloyd Wright, Birkhäuser, Berlin, 1998, p 6

André Hermant perçoit lui aussi les écarts de la Modernité¹, qui s'appuie selon lui sur «une uniformité théorique des besoins de l'homme et des moyens industriels».

Dans l'idée d'établir une architecture en adéquation avec les mutations de la société, plus soucieuse des besoins de chaque individu, Alison et Peter Smithson misent sur un renouement avec le vernaculaire, associé à l'utilisation de matériaux à l'état brut.

En 1956, s'achève la construction de leur projet pour la Sugden House, située à Watford, près de Londres.

D'apparence similaire à celle d'un pavillon londonien traditionnel, la maison arbore une façade en briques apparentes, avec un toit en tuiles à deux pans. Néanmoins, deux éléments majeurs interpellent Reyner Banham² dans cet «étrangement familier» : il souligne l'adaptation dimensionnelle des fenêtres aux besoins intérieurs d'éclairage, et non aux conventions banlieusardes, basées sur la tradition des Arts-and-Crafts du 19e siècle

De surcroît surmontées d'un linteau à peine visible, et placées au nu extérieur de la façade, les ouvertures lui confèrent un aspect lisse.

Aussi, Reyner Banham distingue l'architecture quelconque des dits pavillons londoniens de la maison des Smithson, qui elle, ne fut pas construite «sous les pressions du symbolisme domestique de la bureaucratie locale embourbée dans les préjugés esthétiques».

¹ HERMANT André, «Techniques locales», Techniques et architecture, n° 11-12, 1943, p. 275-276.

² BANHAM Reynham, Le brutalisme en architecture. Éthique ou esthétique ? Dunod, Paris, 1970, p 66-67



Sudgen House, Allison et Peter Smithson,
Watfort Royaume-Uni 1966
© Toomey, Arphot

Les Smithson furent influencés par l'architecture moderne de l'entre-deux guerre, et notamment par la maison construite à Alsmeer, en 1924, par Duiker et Bijvoet. S'ils ont conçu une maison, proche du pavillon standard, selon Bruno Marchand¹, ils l'auraient avant tout pensée «compacte et monolithique». C'est par le métissage de ces deux approches, que la maison Sudgen, pourrait constituer les prémisses de la maison archétype.

Publié en 1966 par Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* formule la critique d'un Style International à la simplicité exacerbée. C'est un plaidoyer en faveur d'une intégration d'ambiguïtés dans l'architecture mêlant les références historicistes avec celles de la culture de masse. L'auteur prône une architecture qui considère davantage l'individu. La Vanna House est l'objet d'une description au sein de l'ouvrage, en y étant effectivement désignée comme «à la fois complexe et simple, ouverte et fermée, grande et petite». Plus tard, Venturi précise son discours quant à la symbolique de la Vanna house, dans une

¹ Revue : *Matières* p 10 (2004)n°7 / in: *Matières - Lausanne* : Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2004

monographie qui lui est consacrée, «elle ressemble à une maison élémentaire, à un dessin de la maison fait par un enfant».

De ces mots se profile un paradoxe : car si Robert Venturi dénonce dans un premier temps la simplicité de l'architecture moderne, en prônant une architecture plus ambiguë, il affirme plus tard, l'aspect «élémentaire» et archétypal de la maison. La comparaison de la Vanna House à la représentation d'une maison dessinée par un enfant est légitime, le volume est disproportionné, et explicite dans le symbole qu'il renvoie. Elle est par ailleurs, d'autant plus significative lorsque l'on observe, les maisons Trubek et Wislocki du même Venturi.

La remise en question de Venturi va susciter finalement une forme de retour à l'ornement, et contre sa volonté, de l'avènement d'un nouveau mouvement, le Post-Modernisme.

Située dans un champ Alsacien, à Leymen, la *maison Rudin* de Herzog & De Meuron, pourrait être l'une des premières réinterprétations des tenants de la maison Archétype. Car si la maison des Smithson était significative d'un métissage novateur, entre une écriture moderne minimaliste, et une forme figurative symbolique, leur projet n'était pas allé aussi loin dans la radicalité.



Maison Rudin, Herzog & De Meuron
Leymen, France, 1966
© Margerita Spiluttini

Le projet des architectes Suisses, était décrit par Daniel Cella comme étant « une grande maison en béton disposée sur un socle, qui pourrait bien être « la grand mère de la chapelle »¹. Les architectes Bâlois donnent à voir, un monolithe de béton au toit à deux pans, compact, et synthétique. À la manière de Venturi, ils jouent eux aussi avec les échelles, seules les ouvertures, par leur hauteur, rendent compte de la taille conséquente du volume.

Il s'agit alors de détourner le modèle traditionnel de la maison, pour en faire un bâtiment atypique. Les architectes Suisses s'approprient pleinement le concept et s'en amusent. Ce jeu d'échelle est combiné à un effet de flottement, provoqué par la surélévation de la maison.

L'impression est générée par le positionnement du volume sur un socle, similaire à celui de la maison Dom-ino.

Le pente du terrain et les herbes hautes de l'environnement autour ajoutent encore à l'effet de flottement de la plateforme.

Dans les années 20, les oppositions entre toit en pente et toit plat sont très marquées, et amplifiées par les divergences idéologiques. Aujourd'hui, si l'architecture est toujours l'objet de revendications politiques, les choix effectués ne sont plus les indicateurs sociétaux qu'ils étaient il y a un siècle.

L'affiliation de notre ère, à la liberté architecturale dont nous avons parlé, procède des conflits mentionnés précédemment, et s'affranchit du débat simpliste qui consistait à opposer Modernité et écriture Vernaculaire. Aujourd'hui, le choix d'un toit incliné ou non, reflète moins une revendication politique, qu'un choix lié à l'usage, esthétique, voire symbolique, et technique. Il s'agirait alors, de trouver un équilibre subtil, entre individualité et collectivité, confort et économie, flexibilité, rationalité, et environnement, sans oublier l'individu.

Bientôt la prise de conscience liée au réchauffement climatique va venir s'ajouter à ces enjeux, et une nouvelle approche de l'architecture va être formulée.

¹ CELLA Daniel, traduit de l'espagnol : « hicieron una casota de hormigon apoyada sobre un basamento que bien puede ser la abuela de la capilla »



House Stürz, Gohm Hiessberger Architekten
2010, Dalaas, Vorarlberg, Autriche
© Bruno Klomfar

C'est dans ce contexte que les architectes du Vorarlberg, du nom d'une vallée Autrichienne, vont se former dans les années 80, supplantant le clivage régionaliste et moderne. Issus du groupe des «Baukünstler», le mouvement naît d'une rupture avec son ancien ordre professionnel, qu'il juge alors trop conservateur.

Le projet ci-dessus, illustre un exemple de réinterprétation contemporaine du toit à deux versants, dans la vallée du Vorarlberg, par le studio Gohm Hiessberger.

Les architectes de ce mouvement contemporain vernaculaire, prônent une approche qui conjugue esthétique contemporaine et affirmation régionale. Ils admettent l'usage du toit plat autant que celui du toit à deux pans et refusent les simplismes binaires, qui consistent à opposer technologie et écologie, habitat et industrie.

En Autriche et ailleurs, émergent les prises de conscience d'une nécessaire évolution de la construction, au profit d'une approche moins dogmatique, et plus respectueuse de l'environnement.

II Un retour en arrière ?

1. Le contexte

L'architecture contemporaine, se décline en une infinité de mouvements, dont l'existence est permise par la liberté des expressions, caractéristique de notre époque. On ajoute à ce trait particulier celui du décroisement artistique : la ville s'enrichit de constructions qui font art, de sculptures architecturales, la peinture ne se limite plus à un support plan et les œuvres théâtrales franchissent la frontière du dansé.

Les sculptures cinétiques de Nicolas Schöffer sont représentatives de ce renouveau, et par leur échelle, questionnent leur essence même. Lorsque Bernard Tschumi mentionne l'œuvre de l'artiste, dans son ouvrage « Chronomanifestes 1950-2010 », il souligne l'impact de son intervention sur la cité, qui devient : « la prolongation plastique de la sculpture ». Les limites entre architecture et sculptures se dilatent et se brouillent, difficile d'y voir clair.

L'architecture contemporaine est morcelée en différents courants, mais contrairement aux mouvements architecturaux d'il y a 50 ans, un siècle ou plus, peu de ces "styles" ont une origine géographique déterminée et nommée. Tout comme les marchandises, ils s'importent et s'exportent à travers le monde.

Ceci est dû aux nouvelles technologies, à internet, à la diffusion internationale de l'architecture, de l'art, et de la culture. Nous sommes influencés par ce qui nous entoure et éduqués dans un monde globalisé.

Le vingtième siècle voit apparaître l'internationalisation de l'architecture et en 1925, Gropius est le premier à utiliser le terme de « style international ». La seconde moitié du xx^e siècle poursuit dans cette direction et s'y enfouit plus profondément encore. Les grandes métropoles se servent de l'architecture pour affirmer leur contemporanéité, et asseoir leur pouvoir. Les « archi stars » y érigent, non plus seulement des bâtiments, mais de véritables œuvres d'art, qui intègrent une nouvelle offre de tourisme en leur sein. Les grandes métropoles veulent arborer leur « Calatrava » ou leur « Gehry » aux dépens de leurs architectes locaux. Cela contribue encore à l'uniformisation de l'architecture à l'échelle mondiale.

Nous vivons dans un monde connecté, un monde d'images, et, qui souhaite savoir ce qui se passe architecturalement au Japon, à Madagascar ou au Guatemala, ouvre une page google et en moins d'une seconde, accède à des millions d'informations. Il est impossible aujourd'hui de s'extraire de ce phénomène, et cela suscite une uniformisation mondiale de l'architecture.

L'image que l'on retient de la chapelle Santa Ana, est celle d'un volume blanc décrivant la forme caractéristique d'une maison blanche à l'enveloppe unique. De par son écriture, la chapelle Santa Ana semble à première vue adopter un style international, universel, que l'on retrouve aujourd'hui aux 4 coins du monde. L'uniformisation de l'architecture est un sujet vivement critiqué, du fait que chaque territoire est marqué par des enjeux spécifiques, et il semblerait qu'une architecture territoriale soit une réponse plus légitime. Mais la mondialisation est là, elle a jeté son ancre sur le 20^e siècle, et elle n'a fait que s'enfouir plus profondément au 21^e.

Là où certains y verront l'inconvénient, d'une perte identitaire des territoires, d'autres considéreront d'abord les avantages de la mondialisation ; en ayant un regard sur le monde, les architectes multiplient leurs références, se saisissent de nouvelles idées issues d'autres cultures, et stimulent leur créativité.

Le jury du Pritzker Price 2017, dont les vainqueurs sont les Espagnols de RCR Architectes, soulignait la poésie de la réponse que donne le studio, à la question de la perte d'identité spatio-culturelle.

« Nous vivons dans un monde globalisé, où nous devons compter sur les influences internationales, le commerce, les transactions (...) au détriment de valeurs, de l'art et des coutumes locales. RCR nous raconte que c'est possible d'avoir les deux. Ils nous aident à comprendre, d'un point de vue plus beau et poétique, que la question n'est pas, « soit l'un, soit l'autre » et que l'on peut, au moins en architecture, aspirer aux deux. »¹

Le « Less is more » et son esthétique minimaliste, sont aujourd'hui combinés à une nouvelle forme d'ornementation, décrite par l'utilisation de peaux et d'enveloppes. Cette mise en oeuvre est couramment employé car elle facilite l'isolation par l'extérieur et répond aux enjeux environnementaux .

De plus, subsiste l'idée qu'un bâtiment en béton, ne comportant pas de revêtement supplémentaire, semble inachevé.

L'architecture moderne et ses grands ensembles ont renvoyé cette image, furent stigmatisés et tandis que certains qualifient cette architecture de minimaliste ou brutaliste, d'autres préfèrent le terme « pauvre ».

Si le style moderne faisait l'éloge du béton, de l'acier et du verre, on voit aujourd'hui se démocratiser l'usage du bois ; parfois en vertu de l'environnement, mais aussi hypocritement, comme le pur outil d'un marketing vendant cette image vertueuse. Si la conception d'un bâtiment est sous-jacente à un processus de création, celui-ci est contraint par de nombreux aspects : financier, géographique, environnemental.

¹ THE HYATT FOUNDATION, «Announcement, Rafael Aranda, Carme Pigem and Ramon Vilalta Receive the 2017 Pritzker Architecture Prize» The Pritzker Architecture Prize, <http://www.pritzkerprize.com/2017/announcement>

distincts, mais ils se répondent par leur couleur. Par l'usage de cette forme, on s'affranchit de la technique du débordement de toit pour aller vers la pureté formelle, à l'extérieur comme à l'intérieur du volume.

Cependant, on assiste depuis deux décennies au retour du toit à deux pentes, moins comme la répétition d'un motif traditionnel du passé, que d'une réécriture de ce modèle.

Ce phénomène est nommé, par les critiques d'architecture, comme par les architectes eux-mêmes, «maison archétype». Il décrit cette tendance contemporaine, qui consiste à réitérer la forme archétypale de la maison.

Depuis plusieurs siècles, les théoriciens d'architecture tentent de définir la notion de type, sa complexité, son ambivalence. Au fil de l'évolution de la société et de l'architecture, elle recouvre de nouveaux sens, mais demeure hypothétique.

Selon Raphaël Moneo, elle est fondamentale. Dans un texte intitulé «Sur la notion de type», le théoricien et architecte Madrilène, souligne l'intérêt de la notion, au regard de sa capacité à identifier des singularités.

L'objectif de l'histoire de l'architecture, est de parvenir à la caractériser, selon des traits temporels, spatiaux, et spatio-temporels. Moneo donne les conditions d'une telle entreprise : «le projet d'architecture peut être caractérisé par ce qu'il a de singulier», puis définit la notion de type :

«c'est un groupe d'objets caractérisé par la même structure formelle»

«le type permet de penser en une logique de mouvements»

«il s'identifie par la perception des singularités au sein d'une catégorie d'édifices»

Selon Moneo, l'architecte doit commencer par l'identifier à partir de la commande qui lui est faite. Son travail consisterait ensuite en une réinterprétation du type, au travers d'un processus de destruction, de transformation ou de répétition.

L'architecte devrait, selon Moneo, gérer ensuite «les éléments de structure formelle dans la situation concrète» et précise «qui caractérise l'oeuvre singulière et unique». Il défend l'idée qu'un type par son interprétation, en génère de nouveaux. Ceci expliquerait la

variété des formes architecturales de notre culture, un tel processus étant exponentiel et en outre, accéléré par la mondialisation des idées.

Rafael Moneo considère trois paramètres qui régissent le type en architecture :

- les formes géométriques qui les structurent formellement, ce qui signifie caractériser la forme suivant des concepts géométriques précis
- les ajustements dûs aux enjeux, sociaux, sociétaux à laquelle elle doit répondre ; ce qui pourrait correspondre à une évolution de la société, que ce soit lié à une guerre, à une innovation technique, ou encore à un évènement naturel, qui serait par exemple, le fruit d'une prise de conscience environnementale.
- le lieu et l'époque de la construction

En ce sens, la maison archétype pourrait être la répétition d'un modèle traditionnel, utilisé en vertu des qualités qu'il propose, conjugué à une dimension spécifique de notre ère contemporaine. Notre hypothèse, voudrait que l'usage de la continuité des matériaux entre les murs et le toit, soient en partie dû à une revendication esthétique, pour laquelle la pente du toit, ne serait pas seulement un signe de référence. Il serait aussi le moyen, d'établir visuellement une enveloppe unique.

3. pourquoi le toit ?

Une enveloppe unique

Le toit plat n'offre pas de représentation unifiée de lui même, seule son inclinaison le rend perceptible.

L'idée contemporaine serait de réintégrer la pente du toit, pour établir cette continuité entre le mur et la cinquième façade. Cet acte aboutirait alors à la disparition de l'un et de l'autre, au profit d'une enveloppe unique.

Cette réflexion nous amène à penser, que la distinction faite précédemment entre le concept du «Ruban» et l'uniformité des éléments Toit et Mur à laquelle se prête la maison Archétype,

tendraient vers un consensus stylistique : générer des continuités à l'instar d'une esthétique plus pure.

S'il n'existe pas de théorie reconnue sur le sujet, des spécialistes de l'architecture observent tout de même les évolutions contemporaines du toit. À ce titre, Christian Mogueuou rédigeait un article dans un numéro de la revue EXE, mettant en exergue la réciprocité de leurs effets et de leurs enjeux :

« Aujourd'hui, le toit n'est plus toit, il brouille les pistes, il s'accommode des nouveaux partis pris (...) Il tend même parfois à disparaître comme son appareillage, les gouttières deviennent invisibles, les faitages sabordent leurs caractéristiques, les matériaux de façade s'y exposent, il perdu son indépendance, partage désormais son territoire, et se fond sans ciller dans le bâtiment lui même»¹

Les nouvelles dispositions mentionnées ci-dessus, nécessitent le dessin de détails techniques nouveaux, afin d'assurer l'écoulement de l'eau. C'est donc l'intention esthétique et conceptuelle qui prévaut sur la facilité et la commodité technique.

Le même journaliste ajoutait :

« Aujourd'hui même s'il a muté, le toit n'a jamais autant parlé de nous [...] C'est lui qui a la charge de définir la ville heureuse de demain, il doit permettre de surbaisser, de surélever, et se pose en pivot des enjeux de notre société, urbains, énergétiques et sociaux.»²

L'oiseau, par instinct fabrique son nid, selon des principes constructifs inaltérables. Si il y a des formes architecturales qui ne changent pas, parce qu'elles sont transmises d'une culture à l'autre, ou parce qu'elles répondent à la nécessité naturelle, d'autres évoluent au fil de l'évolution de l'homme, de sa sensibilité artistique, du progrès. Ne serait-ce pas là, ce qui nous caractérise en tant qu'êtres doués de conscience ?

¹ MOGUÉROU Christian, Revue Exe n°26, Versants de toits/Roof Slope Janvier 2017

² Ibid.

étant exponentiel et en outre, accéléré par la mondialisation des idées.

Rafael Moneo considère trois paramètres qui régissent le type en architecture :

- les formes géométriques qui les structurent formellement, ce qui signifie caractériser la forme suivant des concepts géométriques précis
- les ajustements dûs aux enjeux, sociaux, sociétaux à laquelle elle doit répondre ; ce qui pourrait correspondre à une évolution de la société, que ce soit lié à une guerre, à une innovation technique, ou encore à un évènement naturel, qui serait par exemple, le fruit d'une prise de conscience environnementale.
- le lieu et l'époque de la construction

En ce sens, la maison archétype pourrait être la répétition d'un modèle traditionnel, utilisé en vertu des qualités qu'il propose, conjugué à une dimension spécifique de notre ère contemporaine. Notre hypothèse, voudrait que l'usage de la continuité des matériaux entre les murs et le toit, soient en partie dû à une revendication esthétique, pour laquelle la pente du toit, ne serait pas seulement un signe de référence. Il serait aussi le moyen, d'établir visuellement une enveloppe unique.

3. pourquoi le toit ?

Une enveloppe unique

Le toit plat n'offre pas de représentation unifiée de lui-même, seule son inclinaison le rend perceptible.

L'idée contemporaine serait de réintégrer la pente du toit, pour établir cette continuité entre le mur et la cinquième façade. Cet acte aboutirait alors à la disparition de l'un et de l'autre, au profit d'une enveloppe unique.

Cette réflexion nous amène à penser, que la distinction faite précédemment entre le concept du «Ruban» et l'uniformité des éléments Toit et Mur à laquelle se prête la maison Archétype, tendraient vers un consensus stylistique : générer des continuités à l'instar d'une esthétique plus pure.

S'il n'existe pas de théorie reconnue sur le sujet, des spécialistes de l'architecture observent tout de même les évolutions contemporaines du toit. À ce titre, Christian Mogueuou rédigeait un article dans un numéro de la revue EXE, mettant en exergue la réciprocité de leurs effets et de leurs enjeux :

« Aujourd'hui, le toit n'est plus toit, il brouille les pistes, il s'accommode des nouveaux partis pris (...) Il tend même parfois à disparaître comme son appareillage, les gouttières deviennent invisibles, les faitages sabordent leurs caractéristiques, les matériaux de façade s'y exposent, il perdu son indépendance, partage désormais son territoire, et se fond sans ciller dans le bâtiment lui-même »¹

Les nouvelles dispositions mentionnées ci-dessus, nécessitent le dessin de détails techniques nouveaux, afin d'assurer l'écoulement de l'eau. C'est donc l'intention esthétique et conceptuelle qui prévaut sur la facilité et la commodité technique.

Le même journaliste ajoutait :

« Aujourd'hui même s'il a muté, le toit n'a jamais autant parlé de nous [...] C'est lui qui a la charge de définir la ville heureuse de demain, il doit permettre de surbaisser, de surélever, et se pose en pivot des enjeux de notre société, urbains, énergétiques et sociaux.»²

L'oiseau, par instinct fabrique son nid, selon des principes constructifs inaltérables. Si il y a des formes architecturales qui ne changent pas, parce qu'elles sont transmises d'une culture à l'autre, ou parce qu'elles répondent à la nécessité naturelle, d'autres évoluent au fil de l'évolution de l'homme, de sa sensibilité artistique, du progrès. Ne serait-ce pas là, ce qui nous caractérise en tant qu'êtres doués de conscience ?

¹ MOGUÉROU Christian, Revue Exe n°26, Versants de toits/Roof Slope Janvier 2017

² Ibid.

Endo Shuhei est de ces architectes qui ne se sont positionnés à la faveur d'aucun mouvement. Il réitère néanmoins le concept d'une enveloppe unique, qui, selon lui, confère aux édifices la composante minimaliste vers laquelle tendent les enjeux esthétiques contemporains.

«L'architecture en tant que mot, en tant que style, est limitée. Je l'ai prouvé en prenant un seul composant de l'architecture, comme un toit, en l'étendant à tout le bâtiment»¹

L'architecture Paramoderne, qu'il théorise, se glisse en pivot entre l'architecture moderne et contemporaine.

La démarche du l'architecte Japonais mêle le renzokutai (la continuité) au bunyutai (la séparation partielle)².

Shuhei prône une radicalité exprimée par la torsion et les structures continues en rubans.

Ses propos ont été recueilli par un journaliste du site Archdaily.³

De son cursus universitaire, ce sont les observations du « voyage » qu'il considère comme la leçon la plus importante. Plus qu'une leçon, c'est selon lui un « outil »⁴.

Il affirme ne pas être conditionné par un style formel, il revendique en revanche un style de travail, une attitude environnementale responsable :

¹ SHUHEI Endo, traduit de l'anglais : « Architecture as a word, (as a style) is limited. I proved this by taking a single component of architecture, like a roof say, and expanding it into an entire building » Interview de Shuhei Endo on Why Architecture Should Be "Paramodern" de la série de Ebrahim Abdoh's "Japan's New Masters» Archdaily.com

² LABEDADE Nadine, Shuhei Endo, texte pour le catalogue de la collection Art et Architecture du frac Centre

³ Interview de Shuhei Endo on Why Architecture Should Be "Paramodern" de la série de Ebrahim Abdoh's "Japan's New Masters» Archdaily.com

⁴ Ibid.

« Beaucoup de mes bâtiments sont le résultat d'expérimentation avec des matériaux à faibles coûts, réutilisables et durables¹ ».

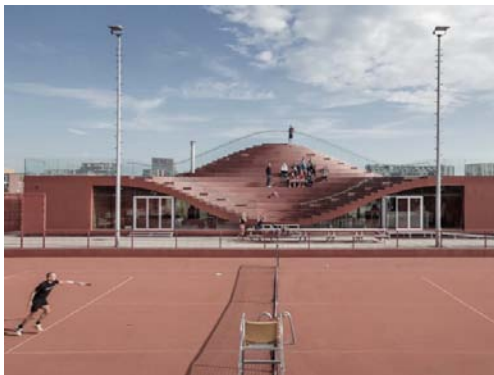
Sensible aux enjeux sociaux et environnementaux, il n'admet pas l'existence d'une architecture isolée de son contexte, et replace l'humain au centre de ses projets. C'est pourquoi il considère le paramètre du temps comme le plus important :

« Le temps est fondamental. Il peut être le mouvement des rayons du soleil dans l'espace, ou les allers et venues des gens »²

Au même titre que les volumes paramodernes de Endo Shuhei, la forme archétypale de la maison, est une forme finie. Dirigée vers le ciel, l'arrête du faitage est la plus haute, et constitue symboliquement la « ligne finale » du projet. Les enjeux thermiques et esthétiques de la continuité de l'enveloppe, sont autant d'arguments qui justifient son utilisation. Si la chapelle Santa Ana illustre cette continuité, en liant le mur et le toit, d'autres projets l'emmènent à son paroxysme, le dénommé « The Couch » de MVRDV par exemple.

¹ SHUHEI Endo, traduit de l'anglais : « Many of my buildings are the results of experimentation with cheap, reusable, and sustainable materials » Interview de Shuhei Endo on Why Architecture Should Be "Paramodern" de la série de Ebrahim Abdoh's "Japan's New Masters» Archdaily.com

² Ibid.



The Couch, MVRD, Amsterdam, Pays-Bas, 2015
© Daria Scagliola & Stijn Brakkee

Au travers de leur intervention sur le centre culturel Mariehøj au Danemark en 2015, (figure ci-dessous) les architectes de SOPHUS SOBYE et de We Architecture, produisent une forme de synthèse des partis pris contemporains que nous avons mentionnés. En effet, ils intègrent en même temps la continuité du mur et du toit, la philosophie paramoderne de l'enveloppe, et les Rubans urbains topographiques. Leur réalisation consiste en une extension du centre culturel, intégrée en même temps qu'elle intègre l'espace public à sa couverture, et se déploie en une continuité du sol. Elle décrit une «nouvelle topographie urbaine», une expression de Miquel Adrià¹, déjà mentionnée plus haut.

¹ ADRIA Miquel, «Paisaje Latino Americano», «Nueva Arquitectura del paisaje Latino, Americano», 2G DOSSIER, 2009, p12



Mariehøj Cultural Centre
Sophus Søbye Arkitekter + WE Architecture, Holte, Danemark 2015
© Rasmus Hjortshøj COAST Studio

Une Maison en boîte

Le modèle contemporain de maison archétype incorpore notamment les tenants de la modernité, la «boîte», les ouvertures généreuses sur le paysage, et surtout, il se défait des excroissances ornementales, décoratives et techniques. Le modèle suivi ne décrit plus celui du pavillon régionaliste, cloisonné et organisé par des couloirs.

La réinterprétation de la forme archétypale ne convoque pas seulement le symbole universel de l'abri. Gaston Bachelard, dans la poésie de l'espace, évoque au travers de son récit, la nostalgie des greniers et l'imaginaire auquel il est rattaché : « Quand je retourne rêver dans les greniers d'antan, je ne redescends jamais », Il témoigne alors du rapport étroit du toit et de la mémoire. Mais si le grenier marquait auparavant un pôle fixe de l'habiter, le ressenti de ce manque tend à disparaître. Comme le soulignent les architectes parisiens de R+S, « Stocker n'a plus trop de sens », les nouveaux

¹ BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'Espace*, Les Presses universitaires de France, Paris 1961 p 52

modes de stockage numériques, et la « pensée nomadique », pourraient comme ils le mentionnent, justifier ce phénomène.

La réinterprétation contemporaine de la maison archétypale tend elle aussi à se défaire du grenier, et de l'imaginaire qu'il sollicite. Elle est en ce sens, l'illustration figurée d'une société qui évolue.

Si le grenier décrit par Gaston Bachelard a disparu, c'est parce que la nouvelle maison Archétype fait davantage appel à la notion de boîte, issue de la modernité.

Tandis que les espaces y sont décloisonnés au profit de cadrages généreux sur l'extérieur¹, la quantité d'espace est perçue comme une qualité intrinsèque de cette nouvelle architecture.

Nous allons dès à présent nous intéresser à l'étude des caractéristiques de cette réécriture.

Nous verrons dans quelle mesure la chapelle Santa Ana illustre ce phénomène et, en nous interrogeant sur la légitimité de , ce principe serait-il appliqué en vertu d'une simple tendance ?

Nous souhaiterions comprendre ce que recouvre le phénomène mentionné, quelles en sont les origines et les conséquences.

¹ Parfois en vertu de la forme décrite par le mur pignon (famille cadrage)

III Les caractéristiques de la réécriture

1. Répertoire & typologies

Le répertoire a été constitué à partir de deux critères : le toit à deux pans, et la continuité formelle entre la couverture et les murs gouttereaux.¹

Il balaye une période qui s'étend de 1997 à aujourd'hui, et les pays représentés sont à quelques rares exceptions près, des pays favorisés. L'Argentine et le Mexique, qui sont des pays en développement, sont fortement imprégnés de la culture occidentale, ayant été récemment peuplés par les occidentaux : Espagnols, Portugais, Italiens, Allemands, Anglais, Français. Il n'est pas étonnant au demeurant, que l'Amérique Latine suive davantage les tendances occidentales que les autres continents du sud.

¹ À force de recherches, l'algorithme de Archdaily nous recommandait des typologies de maisons archétypes aux toits à deux pentes, la base de données doit intégrer un référencement qu'il nous aurait plu d'étudier.

^
CECI
EST UN
RÉPERTOIRE
DE MAISONS
ARCHÉTYPES



Famille
MONOLITHE

Famille
ECHELLE

Herzog & De Meuron
Maison Rudin,
France

«la quintessence du
mot maison, un dessin
d'enfant»
jury du Pritzker 2001

1

Herzog & De Meuron
Maison Rudin,
France

«Our approach wraps the
traditional building forms
in a continuous skin of
tarred shingle»
architectural.com

2

**Clavienrossier
Architectes**
2 in 1 House
Suisse

«Entirely composed
of integrally-coloured
concrete, including the
roof»
L'architecte

12

**Filip Tack, Joep
Debie**
Maison GAB
Belgique

«Telle qu'un enfant la
dessinerait» «le caractère
archétypique (...) est mis en
exergue. On dirait
un Monopoly»
les architectes

13

**Jean Verville archi-
tecte**
FAHOUSE

«Telle qu'un enfant la
dessinerait» «le caractère
archétypique (...) est mis en
exergue. On dirait
un Monopoly»
les architectes

14

Hernán Gastelú
House in La Pampa
Argentine

«El resultado formal de
esta operación es la casa
arquetipo»

3

**Format Elf
Architekten**
Hogfut house
Allemagne

«designed to evoke agri-
cultural buildings typical
(...) create an archetypal
silhouette, like a kid
would draw»

4

DC2 Residence
Vincent Van Duysen
Architect
Slovénie

«Redefinition of
traditional stony Karst
house led to the concept
of proto-house as
compact»
L'architecte

5

**Delordinaire
High House**
Canada

«The clean, sharp lines
and volumes are achieved
through the use of white
concrete panel»
les architectes

15

**Omar Gandhi +
Design Base 8**
Rabbit Snare gorge,
Canada

«The archetypal gable
and shed forms of the
cabin are combined to
open views»
les architectes

16

DMP Arquitectura
Casa Xomali
Mexique

«The «low cost» that
does not compromise the
quality»
les architectes

17

Aires Mateus
Leiria House
Portugal

«The house is a
recognizable archetype»
«this archetypal object.»
archdaily.com

6

Hufft Projects
The shed,
États-Unis

«This rain-screen wraps
the walls, roof, and soffit
and is expressed as a
singular element»
Les architectes

7

Dekleva Gregorič
Compact Karst House
Slovénie

«Redefinition of
traditional stony Karst
house led to the concept
of proto-house as
compact»
L'architecte

8

**The Plus Partners +
DNC Architects**
Slow town tiny house
Corée du Sud

«Ultra-minimalist tiny
house prototype built for
preserving a 'slow town'»
treehugger.com

18

**Sweetapple
Architects**
Enough House
Canada

«Enough House's simple
form recalls the archetypal
child's image of a house»
arterially.com

19

AZL Architects
Concrete Slit House
Chine

«Concrete Slit House is a
contemporary concrete
residence»
Les architectes

20

Tomislav Soldo
Kuća i terasa
Croatie

«The appearance of a
daytime black compact
and seemingly monolithic
structure»
L'architecte

9

**Tham & Videgård
Hansson Arkitekter**
Casa Karlsson
Suède

«the simple constructions
of rural buildings and the
architecture of Swedish
barns»
Les architectes

10

Bureau Bernaskoni
VolgaDacha House
Russie

«the idea for VolgaDacha
was to have a clean and
minimal space, almost to
the point of austerity»
Les architectes

11

Polygon
Active House
Russie

«The house has the
appearance of a solid
volume (...) different
functions in the house; a
porch, mezzanine
and chimney»
les architectes

21

KWK Promes
Konieczny's Ark
Pologne

«House took the form of
a typical barn standing on
three thin walls»
les architectes

22

Kentaro Ishida
U House
Japon

«this formal "imperfection"
gives softer spatial
experiences that can be
also seen in Japanese
traditional houses»

23



24



25



26



27



28



29



30



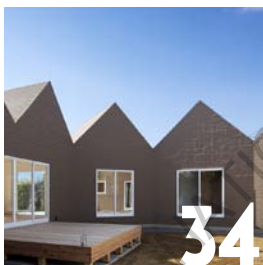
31



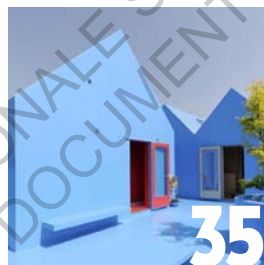
32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



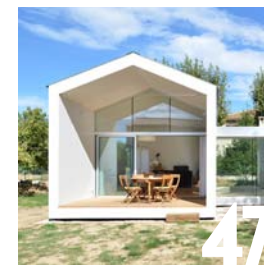
44



45



46



47

Famille
x Duplication

Famille
[Cadrage]

Y+M
House on Stylobate
Japon

«We put five house volumes on the white outer wall stylobate»

Les architectes

24

Starpilots
Housecut
Japon

«The concern about this project was that 2/3 of the site was under consideration of the city road-building plan»

les architectes

25

Bau Architecture
Groupe scolaire Les touches
France

« résolument contemporaine, (...) qui jouent avec la typologie des habitations alentours»

les architectes

26

Y+M
House on Stylobate
Japon

«We put five house volumes on the white outer wall stylobate»

Les architectes

27

Cubo Arkitekter
Hammerhavn Multi-purpose Buildings
Danemark

« The homogeneous azobé cladding (...) of the 3 small houses makes a sculptural appearance»

28

Atelier Loyer
Les Terrasses du Rocher
France

«Un compromis entre la maison individuelle et l'appartement. Une cour intime mais partagée»

les architectes

29

AWP + HHF
Poissy Galore
France

«inspiré des éléments constitutifs du site : toitures à deux versants des pavillons»

Nadège Mevel (exé n°26)

30

Herzog & De Meuron
Vitrahaus
Allemagne

«a direct, architectural rendition of the 'ur-type' house»

Les architectes

31

Atelier Loyer
Les Terrasses du Rocher
France

«Un compromis entre la maison individuelle et l'appartement. Une cour intime mais partagée»

les architectes

32

Tham & Videgård Arkitekter
Summerhouse Lagnö
Suisse

«exterior character of the house is derived from a number of transverse gable roofs»

Les architectes

33

Container Design
House of Awa-cho
Japon

«This house needed continuity of roof and wall about style of house because of connecting an adjoining "units" to each corners»

Les architectes

34

MVRDV
Didden village
Pays-Bas

«The addition can be seen as a prototype for a further densification of the old and existing city. It adds a roof life to the city»

les architectes

35

Frédéric Géraud
Casa Lupo
France

«Le projet s'inspire de l'image vernaculaire des granges de montagne offrant un profil caractéristique»

l'architecte

36

AIA Architectes
Réhabilitation d'une salle à tracer
France

«lisibilité de l'écriture originelle et apport d'un langage modernisé gabarit mimétique, figure signalétique»

les architectes

39

2BY4 Architects
Recreational Island house,
Allemagne

«The folded facade becomes an abstract perpendicular element that floats above the water»

dezeen.com

42

R+S+
Two Barns House
Pologne

«Interiors designed in two-color and warm minimalist style stands in contrast to the facade with a cool colors»

Les architectes

45

Suyama Peterson Deguchi
unsei-house-suyama
France

«Producing little visual noise, the house is composed of a simple vernacular shape»

les architectes

37

Studio 02
Mairie Plomodiern
France

«répondre à l'architecture locale (...) tout en utilisant une écriture architecturale contemporaine»

les architectes

40

Hufft Projects
The Shed
États-Unis

«expressed as a singular element. A galvanized metal fascia speaks to the structure beneath the skin.»

les architectes

43

Arches Architecten BNA
Rieten Villa
Pays-Bas

« une traduction moderne d'une grange archétypale »

biobasedbouwen.nl

46

Estudio Cella
Saint Anne Chapel
Argentine

«The chapel is a prism double envelope, the outside is white and the inside is covered in wood.»

les architectes

38

Murman Arkitekter
Villa Sunnanö
Suède

«Wherever you are in the house, you have access to framed views»

les architectes

41

McGarry-Moon Architects
Loughloughan Barn
Royaume-Uni

«Wherever you are in the house, you have access to framed views»

les architectes

44

MJ Architectes
La Grange de Mon Père
France

«There is a flagrant archetype concerning the 'traditional' type of dwelling house»

47



48



49



50



51



52



53



54



55



56



57



58



59

Famille
Hétéroclite



60



61



62



63

Famille
Indus

ECOLE NATIONALE SUPPLEMENT SOUMIS AU DROIT DE PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE D'ARCADE POUR LE FUTUREUR DE NANTES

Shift architecture
Dentist with a View
France

«The new volume provides each treatment room with an archetypal space of a miniature house.»

Les architectes

48

dRMM Architectes
Sliding House
Royaume-Uni

«accepted by the architect who shares with the client a genuine appreciation of vernacular farm buildings»

L'architecte

49

Rural Design
Tin House
Écosse

«The simple form recalls both the archetypal child's image of a house and the rural sheds»

Les architectes

50

Yoshichika Takagi
House K
Japon

«being surrounded by other residential house»
«the idea of making house-shaped indoor rooms»

L'architecte

51

MVRDV
Ypenburg Houses
Pays-Bas

«with less infrastructure, and fewer details, MVRDV allowed investment in another island»

Les architectes

52

VIVA Architecture
Dear Farm
Pays-Bas

«a contemporary interpretation of a typical 'long-facade' farmhouse, linked with the exploitation of their red deer farm»

Les architectes

53

Hiroyuki Shinozaki
House H
Japon

«the house as living symbol (...) utilizing a big roof and structural member (...) rather than just image.»

Les architectes

54

Suppose Design office
House in Anjo
Japon

«we covered most of the site with a large roof, and made the external area equal»

Les architectes

55

Buchanan Architect
Casa Linder
États-Unis

«simple forms and materials of the original prairie dwellings with contemporary planning»

Les architectes

56

Lode architecture
Arnaud Lacoste
Maison G
France

«un volume simple, monochrome.»

masons-archis.com

57

Rocha Tombal Architecten
House Bierings
Pays-Bas

«From a basic form, defined by the municipal urban plan, sculptural "eyes" emerge with direct views»

Les architectes

58

Coco architecture
Maison Cornilleau,
France

«la maison reprend la coupe-type d'une maison, iconique, avec son toit à double pente.»

jury Archinovo

59

Sandra Planchez
Unik,
France

«5 appartements d'exception sont posés sur le toit jardin. Couverts par deux sheds (...) clin d'œil aux anciennes halles voisines»

L'architecte

60

Yoshichika Takagi
House K
Japon

«being surrounded by other residential house»
«the idea of making house-shaped indoor rooms»

L'architecte

61

Kennerly Architecture & Planning
Janus House
Etats-Unis

«The modern face is an open gable framing»

Les architectes

62

Garó-Boixel Architectes
Ile de Nantes II
France

«Un volume unique linéaire (...) emprunte au morphotype du hangar»

les architectes

63

CREDITS
PHOTOS

1 © Margerita Spiluttini
2 © Jim Stephenson
3 © Gustavo Frittegotto
4 © Lothar Reichel
5 © Koen Van Damme
6 © Fernand Guerra
7 © Archdaily
8 © Janez Marolt
9 © Jure Živković

10 © A. E-son Lindman
11 © Archdaily
12 © Roger Frei
13 © Cyberarchi 2017
14 © Maxime Brouillet
15 © Olivier Blouin
16 © Doublespace
17 © Onnis Luque
18 © Moobum Bang

19 © William Green
20 © Iwan Baan
21 © Alexander Leonov
22 © Jakub Certowicz
23 © Toshiyuki Yano
24 © Yohei Sasakura
25 © Satoshi Asakawa
26 © Patrick Miara
27 © Peter Bennetts

28 © Lars Due jensen
29 © JF Molliere
30 © Julien Lanoo
31 © Iwan Baan
32 © Shinkenichiku-sha
33 © A. Eson Lindman
34 © Eiji Tomita
35 © Archdaily
36 © Frédéric Géraud

37 © Charlie Schuck
38 © Ramiro Sosa
39 © AIA Architectes
40 © Studio-02.com
41 © A.E-son Lindman
42 © 2b4 Architects
43 © Archdaily
44 © Adam Currie
45 © T. Zakrzewski

46 © Paul Verhorst
47 © Michael Jan
48 © Rene de Wit
49 © Alex de Rijke
50 © D. Barbour
51 © Seiya Miyamoto
52 © Nick Kane
53 © Koen Broos
54 © Fumihiko Ikemoto

55 © Toshiyuki Yano
56 © James F. Wilson
57 © Arnaud Lacoste
58 © Archdaily
59 © Edouard Decam
60 © Nlg
61 © Thomas Heinser
62 © Bruce Damonte
63 © Archiguide

Le répertoire, qui n'est pas chronologique, est néanmoins introduit par l'édifice doyen du corpus : la maison Rudin de Herzog & De Meuron. De cet ensemble, nous notons de nettes distinctions structurelles, qui nous ont conduit dans un second temps, à réorganiser le corpus de bâtiments.

Notre critère de classement est étroitement lié au résultat formel puisque c'est le type d'opération réalisée sur le volume qui le détermine. Le nombre d'opérations effectuées sur l'archétype varient selon les projets. Parfois, une seule suffit, dans d'autres cas, les architectes les multiplient. Certains édifices pouvaient donc être rangés dans différentes catégories, c'est le cas du Showroom de la marque Vitra, réalisé en 1996 par Herzog & de Meuron. En effet, les opérations effectuées sur l'archétype sont ici multiples : déformation, extrusion, duplication, empilement.

Nous avons choisi de l'incorporer à la famille «Duplication», à l'intérieur de laquelle sont distinguées les opérations d'empilement, et de juxtaposition.

L'exemple de la villa Sunnanö des suédois de Murman Arkitekter est, lui aussi, significatif. Les architectes dupliquent le volume archétype par une opération de matrice polaire (fig.41) qui génère un espace central. Ils extrudent ensuite les parois extérieures afin de générer des cadrages sur le paysage alentour.

La chapelle Santa Ana, a été placée, dans la famille «Cadrage» qui regroupe les édifices, dont l'extrusion produite dans la façade, reprend la forme du pignon, et dont les bords deviennent le cadre du projet.

Nous avons classé la maison Rudin parmi les monolithes, la famille qui regroupe les édifices dont l'opération est la plus minimale, où le volume de la maison type est quasi intact.

La Maison Cornilleau (fig.59) de l'agence Coco architecture, se situe à la frontière entre les « cadrages » et les monolithes. L'extrusion de la façade dont elle a fait l'objet, a généré des débords de toit qui constituent un cadre pour la terrasse qu'ils abritent. En revanche, la paroi extrudée n'est pas vitrée et le cadrage n'est pas effectif à l'intérieur. C'est pourquoi nous avons placée la maison dans les inclassables.

Ces familles mettent en évidence les différentes réinterprétations de l'archétype. Tel que le décrivait Moneo dans sa tentative de définition du type, les architectes repensent le modelage du projet selon différentes intentions. Certains vont jouer sur l'échelle, d'autres sur la duplication, l'extrusion, la juxtaposition, la déformation, ou encore la superposition des volumes.

Si les architectes emploient différentes expressions pour décrire le type employé, «maison-type», «ur-type», «dessin d'enfant», ou au « Monopoly », les qualificatifs renvoient tous à la même idée de «maison archétype».

Ainsi, le jury du Pritzker en 2001, qui s'est vu décerné à Herzog & De meuron, décrivait la maison Rudin comme «la quintessence du mot maison, un dessin d'enfant»¹ tandis que les architectes emploient l'expression «ur-type»², pour désigner le projet de VitraHaus, (fig 31), qui a recours au même archétype.

Les architectes Filip Tack et Joep Debie conçoivent une salle d'exposition pour les collections de Tommy Hilfiger de la maison GAB, le grossiste belge dans le monde de la mode.

Ils présentent le projet comme un «Monopoly » et ajoutent « Ces lignes sobres ont été notre principale préoccupation dès le début ».

Outre la variété des types d'opérations effectuées sur les volumes, les références intervenues dans la conception des projets du répertoire, sont éclectiques. Ainsi, nous nous apercevons que les volumes perchés sur le toit du projet Unik de Sandra Planchez, réalisé à Nantes (fig.60), pour un ensemble mixte de logements et bureaux, ne découlent pas non plus de la référence de la maison traditionnelle, mais plutôt des Sheds voisins.

¹ BRADBURY Dominic, Maisons de référence de 1900 à nos jours / ; photographies de Richard Powers, Paris : Editions Du Chêne, 2009 p 304

² HERZOG & DE MEURON « The VitraHaus is a direct, architectural rendition of the 'ur-type' of house, as found in the immediate vicinity of Vitra and, indeed, all over the world » herzogdemeuron.com

- ur-type, signifie «type original», traduit de l'anglais «Original type», d'après la définition du site wiktionary.org

L'intention de l'agence Arches Architecten pour la Rieten Villa (fig 46) était elle, de concevoir « une traduction moderne de la grange archétypale ». Pour ce faire, ils emploient des matériaux tels que des tiges de roseaux, l'acier et le bois. Les murs sont remplis d'un isolant fabriqué à partir de morceaux de papier recyclé.

Le programme de l'ensemble «Unik», opération située sur l'île de Nantes et réalisée par l'architecte Sandra Planchez, témoigne d'une intention de développer la mixité sociale dans un centre ville en pleine expansion.

Les typologies de toit à deux pentes sont placées sur le toit de l'une des tours, et l'architectes présentent les appartements à l'intérieur comme des «logements d'exception». L'image de la maison au toit à deux pentes perdure comme étant celle de la qualité, et de l'individualité. Si l'édifice intègre une mixité de classes sociales, il les différencie tout de même en les identifiant par des typologies distinctes.

L'architecture devient un espace de jeu pour l'architecte, qui dispose d'une marge de création, nettement supérieure à celle du passé. Les règles sont moins strictes et cela se ressent dans les documents administratifs. Les préconisations du Plan local d'urbanisme de la ville de Nantes pour la mise en oeuvre du toit, des murs pignons et des couvertures, reflètent une souplesse dans le choix des usages et des formes. Le rapport de présentation¹, indique les enjeux centraux du PLU : qualité architecturale, plus-value paysagère, respect de l'environnement et du contexte. À bien des égards, les dispositions mises en oeuvre pour y aboutir sont à l'appréciation de l'architecte, qui doit en ce sens, être fort de propositions. À cet effet, les termes employés sont subjectifs, et ne définissent pas une démarche à adopter. Le rapport précise que l'usage d'une toiture à pente(s) ou d'un toit-terrasse, accessible ou inaccessible, doit être vecteur d'une «juxtaposition harmonieuse avec celle des immeubles voisins si ces derniers sont destinés à

¹ NANTES MÉTROPOLÉ, Rapport de présentation, Plan local d'urbanisme, plu.nantesmetropole.fr, mars 2007

perdurer¹ ». L'article 11 du règlement encourage le traitement des pignons pour éviter la massivité, il s'agit également de «favoriser l'intégration des outils techniques sur toiture, en ne les autorisant que dans le gabarit, sans pénaliser les énergies renouvelables»².

À propos du choix des couleurs et des matériaux pour les façades des édifices, il stipule pour l'ensemble des zones, qu'il doit être pensé «dans le respect de l'environnement bâti».

Les instructions du règlement orientent la conception sans l'imposer, en empruntant des termes subjectifs tels que «harmonieux», «limiter». Le règlement s'affranchit des règles de symétrie, et l'architecte jouit de plus de souplesse dans la conception. Les gabarits n'imposent ni l'usage du toit en pente, ni celui du toit plat, le choix revient à l'architecte, qui doit étudier les avantages et les inconvénients des différentes dispositions.

Les contraintes majeures résultent finalement des exigences foncières et des pressions qui en découlent.

D'un répertoire constitué de programmes et de références multiples, nous pouvons observer, une esthétique similaire, souvent qualifiée de «résolument contemporaine».

Nous pourrions nous interroger sur la capacité de cette forme à s'appliquer à tout type de programme.

La réponse semble évidente au regard des plans et coupes des différents projets, les architectes mixent la coupe de la maison et reprennent l'idée du plan libre, de la boîte, flexible, qui s'adaptent aux enjeux de notre société, de notre idée de la qualité spatiale.

La synthèse formelle du volume de référence efface les signes de distinctions initiaux et ce sont alors, davantage les matériaux qui agissent comme signifiants de la référence, comme pour la Rieten Villa (fig 46) par exemple.

Cependant, des singularités émergent de la réinterprétation qui est faite, selon le modelage effectué, qui est fonction de l'adaptation au contexte et des intentions du client.

¹ NANTES MÉTROPOLÉ, Plan local d'urbanisme, Mises en compatibilité, plu.nantesmetropole.fr, Février 2017

² NANTES MÉTROPOLÉ, Règlement du Plan local d'urbanisme, plu.nantesmetropole.fr, Mises en compatibilité Février 2017

De ce premier point, se distinguent les différentes familles. Delordinaire, est l'architecte de la High House (fig 15), une maison située au Canada. Le projet devait répondre à des écarts de température et à des chutes de neige importants. Ainsi, il imagine la maison sur pilotis, avec un toit dont la pente est accentuée, afin de répondre aux contraintes météorologiques. La maison est légèrement asymétrique et cet effet la rend d'autant moins conventionnelle.



Montebar Villa
JMA Architectes, Medeglia, Suisse, 2015
© Jacopo Mascheroni

Les deux images ci-dessus illustrent le même projet : la Montebar Villa, de Jma Architectes. Les concepteurs jouent sur le point de vue et sur la réversibilité de la forme. Vu en contrebas, le projet semble être couronné d'un toit plat, alors qu'il est en réalité pentu. Le toit devient le lieu d'un jeu manifeste, pour lequel le débat des années 20, semble très lointain. D'autres exemples montrent néanmoins, que la forme du toit à deux pentes, persiste à séduire pour le signe d'individualité qu'elle renvoie. Le projet de logement collectif des Terrasses du Rocher (fig 29) par exemple. Le projet est une réalisation de l'Atelier Loyer, construite en 2014 à Saint-Malo (35). Les Terrasses du Rocher et l'engouement dont elles ont été l'objet, témoignent d'une valorisation des typologies intermédiaires intégrant, l'individuel et le collectif, et d'une validation de l'esthétique adoptée : la continuité entre les matériaux des murs et des toits.

Les architectes proposent «Un compromis entre la maison individuelle et l'appartement. Une cour intime mais partagée», ils mettent ainsi l'accent sur l'individualité, revisitée selon ce compromis. La morphologie reprend le principe de gradins, dessinés par des typologies alternées, proches de la maison individuelle, et les espaces résiduels sous-jacent aux gradins, sont affectés au parking.

Ils intègrent l'archétype de la maison, et le zinc, qui semble-t'il est une alternative à l'ardoise, appréciée en France. Le projet a été gratifié de plusieurs récompenses : un ADC AWARD en 2016 dans la catégorie Grand collectifs, du prix esthétique de la pyramide d'argent, et du prix architecture Bretagne en 2014 dans la catégorie "Habiter ensemble". Les paramètres secondaires qui distinguent les édifices des références qui les ont inspirés, sont le dimensionnement des ouvertures, et la suppression ou le déplacement des excroissances du toit. Par exemple, les architectes de l'agence Cella ont dissocié le clocher du volume de la chapelle, afin de conserver la pureté formelle et la continuité de l'enveloppe. Les architectes Danois Cubo, conçoivent le pôle nautique de Hammerhavn (fig.29), comme «trois petites maisons», revêtues d'un «bardage homogène». De l'archétype de la maison, ils ne conservent pas la forme caractéristique de la cheminée et préfèrent distinguer l'élément du projet, ils transfèrent alors le conduit du poêle à bois, du toit vers le mur. Pour la House Biergings située aux Pays-Bas (fig.58), l'agence Rocha Tombal agit selon la logique inverse. Ils optent pour le parti d'intégrer les excroissances de la maison traditionnelle, mais en les remodelant au gré d'une expression minimaliste, en les intégrant à l'enveloppe. Ils fabriquent ainsi des cadrages, mais d'un autre type que ceux que nous avons mentionnés précédemment. Pour cette raison nous avons intégré la maison à la famille des inclassables.

Il est difficile de savoir qui sont les architectes à l'origine de la tendance de la maison archétype. En 2004, Herzog & de Meuron en font peut être l'apogée avec leur projet pour le musée et showroom de Vitra, à Weil am Rhein, en Allemagne. Mais déjà en 1996, ils construisent la « Rudin House » (fig 1), dont nous avons parlé précédemment. Si les architectes Suisses, introduisent le concept

de la maison Archétype, comme un jeu manifeste, qui questionne la pratique même de l'architecture, d'autres l'appliquent aujourd'hui en vertu d'un minimalisme, qui tend à estomper les inspirations formelles. Les références des architectes sont signifiées, davantage par les matériaux qu'ils emploient.

2. L'usage de la référence : Image vs Réinterprétation

L'histoire a montré différentes approches de la référence en architecture. Tandis que le classicisme considérait l'art de bâtir gréco-romain comme le plus pur, et prônait une composition référencée aux proportions, à la symétrie et aux ordres antiques, le post-modernisme s'est doté de références historicistes vouées à produire une architecture du dialogue. Ce parti pris, présenté comme l'antithèse du Modernisme, fut développé au sein du manifeste «Learning from Las Vegas» de Venturi et Scott Brown sorti en 1969. Les propos formulés constituaient dès lors, l'appui théorique de la production d'une architecture intelligible, dont les signes seraient aisément identifiables pour la masse.

L'utilisation Postmoderniste des motifs historicistes ont été, et continuent d'être l'objet de vifs débats, d'interprétations et de critiques. De nombreux théoriciens se sont emparés du sujet, décrivant le modèle des Venturi comme le pur produit de la mondialisation.

Valéry Didelon publie en 2011, *La controverse learning from Las Vegas*¹, ouvrage qui regroupe et analyse les réactions qui font suite à la sortie du Manifeste des Venturi, «Learning from Las Vegas».

Il introduit son ouvrage en expliquant comment, suite à la lecture du manifeste qui fit tant polémique, elle fut amenée à nier la critique des Venturi envers les Modernes :

«La critique en règle qu'y formulaient les Venturi contre l'utopisme des architectes modernes, [...] m'apparut comme

¹ DIDELO Valéry, *La controverse learning from Las Vegas*, Editions Mardaga, 2011

une trahison des idéaux progressistes auxquels je m'étais naturellement ralliée pendant mes études d'architecture.»¹

Didelon critique l'approche des Venturi, pour qui, «l'espace et l'architecture apparaissent désormais moins importants que la communication et les signes». Ils iraient d'après l'auteur, «jusqu'à envisager l'architecture en tant que signe plutôt que comme espace»².

À l'instar de Didelon, Rafael Moneo nous met en garde sur l'utilisation d'un prétendu type, tel que l'a fait Robert Venturi avec les Maisons Trubek et Wislocki : «Pour Venturi, le type s'est réduit à l'image, l'image est le type. Le résultat est celui d'une architecture dont l'image elle seule est responsable»³. À cet égard, l'adage «Venturiste» pourrait être formulé : «La forme suit l'image».

Valéry Didelon cite également Tomás Maldonado, architecte d'origine argentine, qui conteste la position des Venturi sur le thème de l'accumulation des enseignes. Selon lui, plutôt qu'«une somme de significations complexes à travers une multiplicité d'associations», la juxtaposition sans fin dont fait l'objet le strip de Las Vegas, empêcherait au contraire toute communication cohérente. Il détourne alors le bon mot formulé par Robert Venturi dans son premier livre «Less is a bore» pour défendre son antithèse : «More is less».

Valéry Didelon, et d'autres critiques, considèrent les références employées comme la seule juxtaposition de produits consommables, qui génèreraient un ensemble éclectique, analogie de la société capitaliste. L'idée fut développée par d'autres architectes, Telle la disciple Algérienne de André Ravéreau qui

¹ Ibid - p9

² Ibid - p62

³ MONEO Rafael, *On typology*, El Croquis 20/64/98: Rafael Moneo 1967-2004 p 604

semble-t'il se référencerait au PostModernisme lorsqu'elle évoque «une vision paséiste qui générerait du pastiche»¹.

Les critiques formulées par Moneo², décrivent l'emploi de référence littérales, qui selon lui, ne sont pas plus liées au contexte de l'édifice sur lequel elles sont plaquées, que ne l'étaient les productions mécaniques du style international. La référence est aujourd'hui empruntée et surtout réinterprétée, à d'autres fins.

Réalisé par les architectes Lacaton & Vassal, et achevé en 2013, le FRAC de la Région Nord Pas-de-Calais, s'est installé sur le site du port de Dunkerque, dans une ancienne halle à bateau. L'extension du bâtiment a consisté en une duplication du volume existant, afin d'accueillir l'entièreté du programme.

La réponse donnée est la création d'une seconde halle, de volumétrie et d'échelle identique, référence directe de la première. L'écriture employée relève de l'esthétique industrielle, remise au goût du jour par la synthèse formelle : la continuité du polycarbonate entre les murs et le toit.

L'intérêt pour la mise en oeuvre, est parfois générateur d'un style. Si l'on regarde l'oeuvre de Lacaton et Vassal, nous nous apercevons, que c'est leur philosophie constructive et leur approche des matériaux qui a défini et généré leur style architectural, et non pas les formes qu'ils emploient.

Cela leur permet d'explorer toute sorte de morphologies, définies en vertu du site, et de les appliquer à des procédés, dont ils sont devenus les spécialistes.

¹ Conférence : *D'une génération de pionniers à leurs héritiers, vers une architecture située (1950-2015)*, Gilles Perraudin, André Ravereau, Ministère de la culture et de la communication © Cité de l'architecture et du patrimoine

² Ibid



FRAC Lacaton & Vassal, 2015
Région Nord Pas-de-Calais
source : lacatonvassal.com



Chapelle Bruxelles
Pôle culturel des Brigittines
© Erminio Modesti

Le même parti pris est employé par l'agence Sum à Bruxelles, en 2008, à l'occasion de la conception du pôle culturel des Brigittines.

Le projet est issu de la volonté de la Ville de transformer le quartier autour d'une chapelle baroque du XVIIe siècle, située à proximité de la gare. Les architectes optent pour le maintien de la chapelle existante, qui est attribuée à la salle de spectacle polyvalente. Le

restaurant, les salles de répétition, et les résidences pour artistes, sont intégrés dans un volume adjacent, duplication synthétique de la chapelle. L'édifice est recouvert d'acier corten, matériau choisi pour sa teinte, proche de celle des briques de la chapelle. WBA Architectures, l'agence de promotion culturelle et économique des architectes de Bruxelles et de Wallonie, perçoivent dans le projet «un fragment d'histoire de l'architecture»¹. Nous allons dès à présent, nous intéresser à la question des références qui ont inspiré les architectes, lors du processus de conception de la chapelle. Valeria Matayoshi décrivait la nef de la Capilla, comme un volume rappelant « l'idée d'une maison : un lieu où l'on revient »²

3. Les références de la chapelle Santa Ana

La posture de l'agence Cella, vis à vis des références qu'ils convoquent est critique et le motif réitéré doit répondre à des intentions de projet. La référence vient alimenter l'expression architectonique de l'édifice, et par son association à d'autres éléments, elle dépasse la simple évocation du signe.

Si l'écriture de la chapelle suit des lignes contemporaines, inspirées du modernisme, les architectes se sont inspirés de la forme élémentaire et des matériaux des chapelles Jésuites Argentines :

« La forme de la chapelle répond de la coupe traditionnelle et des parois en bois des chapelles du nord Argentin³. Les plus élémentaires, ont une charpente en bois, support d'un toit à deux pentes. Cette référence est présente, elle a toujours été présente, cette forme élémentaire et primitive, celle que nous connaissons tous, commençait à concorder

¹ WALLONIE-BRUXELLES ARCHITECTURES, « Extension des Brigittines », wbachitectures.be

² MATAYOSHI Valeria « Símbolos desmaterializados », Revista Summa +, 2016 p 8

³ L'architecte faisait référence aux chapelles comportant un toit à deux pentes, enduites à la chaux blanche, les chapelles Andines, et les chapelles de la province de Córdoba.

avec les possibilités de matériaux qui étaient les nôtres, et qui étaient acceptées (par le maître d'ouvrage) »⁴



Chapelle Jésuite de la Caldera,
Quitilipi, Argentina, 1591
© MIJO Simon-Bouttier

Dans le cas de la chapelle Santa Ana, la question de media se substitue à la question formelle. La priorité est donnée à la manière dont on va construire l'édifice, pour réduire les coûts et la construction, et pour respecter l'environnement : à aucun moment, les architectes ne se résolvent à suivre la démarche inverse.

La pureté formelle et l'abstraction volumétrique des formes de Aires Matheus auraient été des inspirations notables de leur travail sur le volume de la nef. «Et beaucoup d'architecture portugaises de manière générale»² ajoutaient-ils. Ils nous rappellent néanmoins, que les références sont des supports de réflexion, et qu'elles sont sujettes à des réinterprétations au service du projet :

¹ CELLA Daniel, traduit de l'espagnol : «la forma de capilla, el corte que tiene la capilla tradicional, las paredes de madera, en las capillas del norte, las mas elemental, tiene un techo de madera a 2 aguas. Esta referencia está presente, siempre tuvo presente, entonces esa forma elemental, y primitiva, la que todos conocemos empezaba a llevarse bien con la posibilidad de materiales que teníamos disponibles, que eran aceptadas como posibles»

² CELLA Lucía, traduit de l'espagnol : « Bueno, miramos mucha arquitectura portuguesa digamos »

« Nous avons regardé beaucoup d'autres architectures, nous n'avons pas fait une extrapolation. »³



Leiria House, Aires Matheus
Portugal
© Fernand Guerra

Après qu'ils nous aient fait part de ces inspirations, nous les avons questionné sur ce qu'ils pensaient de l'architecture japonaise. Ils nous ont alors confié qu'ils avaient beaucoup regardé le travail des Japonais, la première époque de Toyo Ito notamment, sans préciser qu'il s'agissait de références spécifiques à la chapelle.

« Il y a une recherche de la simplicité, de la quantité minimum d'éléments, avec peu de matériaux. Ça c'est présent² ».

Au regard des thématiques similaires employées pour la chapelle Santa Ana, et la chapelle Autrichienne Maria Magdalena de Sacher Lociero Architectes (figure ci-dessous) ; à savoir, l'expansion de

¹ CELLA Lucía, traduit de l'espagnol : « Miramos un montón de otras arquitectura, no hicimos una extrapolación, [...] después uno lo va a asociar, lo ves como lo resolviste, lo que la arquitectura puede traer. »

² CELLA Daniel, traduit de l'espagnol : « hay una búsqueda de la simplicidad, de la menor cantidad de elementos, no con muchos materiales. Esto está presente »

l'espace extérieur, le thème du cadrage, et l'ouverture sur le paysage, nous avons présenté la référence à Daniel et Lucía Cella. Après leur avoir montré des images du projet, image page suivante) dont les dates concordent avec celles de la chapelle Santa Ana, nous les avons questionné sur ce qu'ils pensaient de ce rapprochement. Ils nous ont immédiatement répondu, « Non cet édifice est bien postérieur, nous avons commencé les études sur la chapelle en 2011 ».



Chapel Maria Magdalena
Sacher Locicero Architectes, Autriche
© Paul Ott

Les dates qui se trouvent sur le site de Archdaily, annoncent que la chapelle Autrichienne fut réalisée en 2014, mais nous pouvons imaginer que cet édifice fut lui aussi, conçu quelques années auparavant. Il est certain qu'il n'a pas pu faire office de référence, néanmoins, nous avons souhaité les questionner sur un sujet qui fait beaucoup parler de lui : l'uniformisation architecturale mondiale. Daniel Cella est alors intervenu :

« L'architecture ne peut pas ne pas être globale, Ignorer ce qui se passe autour de nous, c'est impossible, les choses apparaissent à l'écran, dans la revue, une fois que tu

¹ CELLA Daniel, traduit de l'espagnol : « Ese es muy posterior, nosotros la hicimos en 2011 »

regardes, ou que tu voyages, tu participes déjà de la culture globale [...] Il s'agit de convoquer des références, assumées, et de voir comment elles pourraient nous servir. [...] Il peut en rester une essence, mais ce processus c'est toi qui en décides »¹

Ces questions sont relatives à l'idée de l'originalité de l'oeuvre. Les architectes de l'agence Cella, n'en font pas une quête, les moyens sont mis en oeuvre au service de l'usage, et du lieu et il ne s'agit pas pour eux d'asseoir leur capacité à inventer. Daniel Cella avait à ce titre, formulé une pensée intéressante : « Je ne crois pas qu'un architecte doive faire preuve d'originalité, mais plutôt qu'il doit se nourrir de ce que ces collègues génèrent »².

La chapelle Santa fut l'objet d'un apport multiple de références, traditionnelles et contemporaines, Argentines, et Portugaises, peut être même Japonaises.

L'enjeu n'est pas d'essayer de les dissimuler pour pouvoir ensuite les nier. Comme le disait Daniel Cella, il est plus pertinent de les expliciter, de les interroger, puis de les réinterpréter, « la clé se trouve dans la pertinence de l'interprétation qui est faite, au vu du contexte »³.

Les références des architectes sont assumées et l'interprétation qu'ils en font, rend l'inspiration légitime. L'uniformisation esthétique qui décrit l'architecture mondiale est critiquable, lorsque

¹ CELLA Daniel, traduit de l'espagnol : « No se puede no ser global la arquitectura, es imposible no mirar nada, te aparecen las cosas en la pantalla, en la revista y participas de la cultura global. [...] esto lo vamos a usar en un trabajo, lo ponemos sobre la mesa. Cuando Tratamos explicitar lo mas, ponemos sobre la mesa, Puede quedar una esencia, pero este proceso los vas decidiendo »

² CELLA Daniel, traduit de l'espagnol : « No creo que un arquitecto tenga que ser absolutamente original, sino que debe aprender de lo que sus colegas van generando.

³ CELLA Daniel, traduit de l'espagnol : « La clave está en la pertinencia de las lecciones que uno usa en cada caso. »

les projets qui en sont responsables, sont déconnectés de leur contexte, et ne sont voués qu'à servir le capital.

Si la mondialisation a des effets néfastes, en architecture et pour toutes les disciplines qui touchent à la culture de manière générale, il convient d'en faire un atout, pour enrichir les pratiques et les méttisser.

Tant que l'usage de la référence est critique, et ne consiste pas à effectuer une simple copie d'un édifice, dont le contexte est antinomique, il ne peut que enrichir un projet.

Et peut-être que l'expression métissage pourrait alors se substituer à celle d'uniformisation, lorsque l'on décrit le phénomène de la mondialisation des idées.

Quoiqu'il en soit, les architectes ne peuvent réinventer à l'infini, si certains ont la prétention d'en être capable, il serait insensé et impossible de ne pas puiser dans les savoir faire existants.

Ces arguments sont ceux énoncés par Daniel Cella lorsqu'on l'interroge sur la réitération du modèle de la maison archétype.

On ne peut réinventer l'architecture à chaque projet, et à quoi bon le faire ? Satisfaire un ego d'architecte qui voudrait rester dans les mémoires ? D'autres enjeux sont plus importants aux yeux de l'agence Cella : le respect de l'environnement, la poésie, l'usage, la promenade architecturale. La mise en oeuvre est au service de ces enjeux, et les architectes réemploient des procédés constructifs existants, ils ne revendiquent pas une quelconque invention dans la mise en forme de ce projet.

«
 La
 volumétrie
 de la maison
 reprend la coupe-
 type d'une maison,
 iconique avec son toit
 à double pente. » « El resultado
 formal de esta operación es la *casa*
arquetipo » « The simple form recalls
 both the archetypal child's image of a house
 and the rural sheds that sit as ghosts in the landscape
 alongside the ubiquitous white rendered croft-houses »
 « So this started to develop an interesting theme :
 to represent the *housing archetypal* form instead
 having a plan not representing the housing typology. »
 « Derived from the *archetypal* figure of the house, the
 double triangular prism perfectly illustrates *childhood*
 characterizing the whole development of this project. »
 « Étant donné que toute l'enveloppe extérieure est
 réalisée dans un même matériau et une même couleur,
 le caractère *archétypique* de la conception est mis en
 exergue. On dirait un *Monopoly* » « Ces *lignes sobres*
 ont été notre principale préoccupation dès le début »

CONCLUSION I

Simple tendance pour les uns, forme manifeste pour d'autres, la répétition équivoque de l'archétype de la maison, nous conduit à distinguer trois approches de la référence ; l'une consisterait à la réitérer pour ses caractéristiques fonctionnelles, l'autre, à l'employer au service d'un effet plastique, et une dernière, littéralement pour ce qu'elle évoque dans sa représentation symbolique. S'agissant de projets architecturaux, ces approches ne devraient pas être placées au même rang d'importance.

La donnée fonctionnelle d'un bâtiment, correspond au problème qui est posé, l'architecte doit y répondre. L'emploi d'une référence est une réponse possible à ce problème, il en existe d'autres.

Le rôle de l'architecte est alors d'évaluer quelle sera la solution la plus adaptée. Un projet architectural qui répondrait seulement à la fonction qui lui est allouée, serait d'intérêt limité.

La référence devrait être au service du concept, répondre à l'effet souhaité par l'architecte, et non pas se présenter, comme telle.

L'objectif ne devrait pas être de servir des références connues et immédiates sur un plateau, mais plutôt de placer le visiteur dans un état d'éveil, invitant son imaginaire à participer à l'expérience, peut être que cela pourrait correspondre à la définition d'une belle architecture, lorsqu'elle parviendrait à faire vivre cette expérience.

L'architecture contemporaine, par la reconnaissance de la valeur du lieu et affranchie des motifs passés de l'architecture Moderne et Post-moderne, devrait être génératrice d'une émotion liée à la plastique de l'édifice. Son expression devrait être limpide, non pas par l'usage de motifs facilement reconnaissables, mais plutôt par l'exaltation de sa radicalité. L'objectif dépasserait en ce sens, la mimesis qui viserait à évoquer une image du passé.

La fonction esthétique devance alors l'image, et la nécessité de répondre à un programme donné, définit une typologie fonctionnelle et formelle. Ensuite, l'effet souhaité va intégrer l'usage de certains matériaux, dans leur capacité à produire une ambiance et éventuellement faire appel à une référence particulière.

Le cas étudié diffère d'une simple répétition d'un modèle existant : la réinterprétation de la forme de la maison incorpore les enjeux de la société contemporaine, économiques, environnementaux, et artistiques. La situation et les tensions suscitées par l'usage du toit plat ou du toit en pente, sont révolues.

Si certains architectes ont le parti d'utiliser seulement l'un des deux, la plupart ne s'encombrent pas d'une telle règle, et le choix de la forme du projet est fonction du contexte, du client, du programme. Les projets, mentionnés et présentés emploient des références distinctes, une grange pour l'un, un entrepôt pour l'autre ; les chapelles Jésuites du nord de l'Argentine pour la Capilla Santa Ana, mais ils convergent finalement vers la même direction, vers une synthèse de la forme qui relève de l'archétype. De ces intentions d'architectes, on entend la volonté de concevoir à partir d'un concept, qui légitimise le projet.

Ces propos réitérés pourraient être issues d'un manifeste collectif, mais il n'en est rien, et chaque fois, les architectes s'emploient à réexpliquer ce parti pris, comme s'il s'agissait d'une idée novatrice qui se devait d'être éclaircie. Plutôt que de faire référence directement à des projets similaires, ils convoquent de nouveau le motif universel de la maison archétype. Le lieu commun qui consiste à dire, que l'architecture s'uniformise, demanderait à être nuancé davantage. Certes, à l'échelle mondiale, une mise en commun culturelle due à la mondialisation est perceptible dans le domaine architectural, mais ce phénomène observé de plus près, montre que les pratiques se sont également beaucoup diversifiées, au travers de l'usage des matériaux notamment.

Si la palette des modernes était majoritairement composée de Béton, d'acier, et de verre, elle s'est nettement élargie durant la seconde partie du xx^e siècle. Les avancées industrielles ont permis de fabriquer de nombreux types de panneaux, de bardages, auxquels sont appliqués des traitements qui apportent de nouvelles qualités plastiques aux matériaux. Ces innovations sont mises au service des projets, sans corroborer pour autant à l'extrême rationalisation, telle qu'elle était mise à contribution par le Style International.

La diversification de l'offre coïncide avec le développement de la notion d'enveloppe, qui séduit les architectes au regard de ses intérêts thermiques et esthétiques. N'étant pas contrainte pas les enjeux structurels, elle est le lieu d'inventions plastiques, et devient le support de références nouvelles. Si auparavant, la symbolique de la forme, primait sur la symbolique des matériaux, aujourd'hui, les pratiques tendent à s'inverser.

En étudiant le répertoire constitué, nous avons pu observer que les architectes aboutissent à des formes similaires, alors même qu'ils conçoivent leur projet à partir de références distinctes ; c'est la synthèse formelle propre à l'esthétique contemporaine, qui conduit à cette uniformité. Cependant, l'évocation des types est aussi manifestée par les matériaux employés. Ainsi, la référence à une grange est symbolisée par un bardage en bois, le hangar est réinterprété selon l'utilisation d'une tôle ondulée, et la chapelle Santa Ana arbore la même couleur blanche, que les premières chapelles Jésuites Argentines.

Si l'architecture se lit difficilement selon une logique de mouvements aujourd'hui, c'est peut être parce que les «types» de bâtiments, et l'attitude des architectes ne s'interprètent plus seulement à partir des formes employées. Il est possible que l'approche philosophique, le rapport à l'environnement, le choix des matériaux, soient des données plus enclines à l'identification d'un type. D'autre part, nous pourrions penser que l'archétype formel de la maison, mais aussi, celui des granges, des entrepôts, pourraient donner lieu à l'émergence de nouveaux types. Si l'on considère l'interprétation de Moneo sur le sujet, il semblerait que depuis toujours, l'utilisation des références donnent naissance à de nouveaux types au gré de réinterprétations et de progrès technique.

L'architecture a toujours été source de reproduction, et comme le souligne Daniel Cella durant l'entretien, la constante réinvention serait une absurdité absolue. La mise en oeuvre du toit ne se réinventent pas à chaque projet. Dès lors qu'une idée émerge; et que les techniques disponibles ne permettent pas son élaboration, les concepteurs peuvent être amenés à travailler de nouveaux détails techniques. Ils pourraient devenir ensuite des exemples pour d'autres, mais quoi qu'il en soit, la volonté de tout réinventer

ne pourrait être dû qu'au souhait de satisfaire un ego malvenu. Les techniques de construction sont le fruit de milliers d'années d'expérimentation, c'est pourquoi l'un des caractéristiques de la profession d'architecte, est de convoquer systématiquement des références connues. La forme archétypale de la maison réinterprétée aux goûts du jour, serait-elle devenue l'archétype de l'archétype ?

Le risque de la répétition, tel que l'a présentée Moneo¹, en prenant l'exemple de l'attitude Post-Moderniste, serait que le type se réduise à une image plaquée sur une façade. Il ne serait que le recyclage d'une réponse formelle préconçue, comme un modèle pour les projets d'architectes, quel qu'en soit le programme. Cette esthétique n'appartient pourtant pas à un courant stylistique défini, et qualifiée du terme générique d'architecture contemporaine, son usage décrit un phénomène à l'échelle mondiale.

À l'heure de la liberté de conception, idéologique et technologique, si la répétition de ce modèle peut interroger, les débats qui ont eu lieu dans les années 20 nous donnent des réponses à ces questionnements. En tant qu'archétype universel, la forme du toit à deux pans, nous évoque consciemment ou non, les idées de foyer et d'abri, empreinte de sentiments de confort, de sécurité, et de chaleur ; des idéaux souvent défendus davantage par les usagers que par les concepteurs.

L'architecture de la chapelle Santa Ana intègre l'image archétypale de la maison à sa façade. Si cette idée suscite notablement l'intérêt des architectes, depuis plus d'une vingtaine d'année, peu d'études ont été consacrées à ce sujet. C'est pourquoi nous nous sommes dans un premier temps, interrogé sur ce phénomène et nous nous sommes intéressés à la notion d'objet, en tant que « structure universelle », selon la définition de l'archétype de Jung. Si nous avons pu extraire les principes que la notion recouvre lorsqu'elle est appliquée en vertu de l'acte construit, nous pouvons dès à

1 MONEO Rafael, On typology, El Croquis 20/64/98: Rafael Moneo 1967-2004 p 604

présent nous intéresser plus particulièrement au projet de la chapelle Santa Ana, à l'objet, mais cette fois-ci intégré à son contexte. Si il peut être perçu comme un élément autonome, le volume de la chapelle perd tout son sens lorsqu'il est dissocié de son environnement. Nous verrons en effet dans la seconde partie, en quoi l'approche du lieu, du paysage, et la promenade architecturale, sont des principes inhérents à l'architecture de Daniel Cella, de Lucía Cella, et de Pedro Peralta.

Aussi, nous verrons comment la notion de « forte forte », déjà mentionnée précédemment, participent de la définition d'une architecture contemporaine, telle que celle de la chapelle.

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

2

*UNE ARCHITECTURE
du lieu, du corps, et du temps*

La partie précédente nous a permis d'énoncer les bases d'une réflexion sur le phénomène de réitération de l'archétype de la maison. Il semblerait que la référence en question, conjuguée à une esthétique contemporaine et manifestée formellement, génèrerait une architecture type, décrite par un toit à deux pans, dont les limites latérales se confondent avec celles des murs. Il en résulterait un volume épuré, caractéristique de l'architecture contemporaine, et difficilement assimilable à une référence précise. Nous constatons que la forme de ce « type » d'architecture, s'il en est, renseigne peu sur la référence qu'il convoque, puisque son caractère universel d'archétype induit son assimilation à des images équivoques.

Les matériaux semblent alors détenir un rôle prépondérant de par leur capacité à instaurer un dialogue immédiat avec le sujet, par leur mise en oeuvre, combinée à une disposition intelligente et intelligible des volumes dans l'espace. Les architectes Le Corbusier, Alvaro Siza, Tadao Ando, Peter Zumthor ou encore Herzog & De Meuron, ont fait de ces questions les enjeux majeurs de leur pratique. Aussi, des théoriciens et critiques de renom tels Marcel Steinmann, se sont emparés du sujet, et ont tenté de situer son inscription dans le paysage architectural contemporain.

Suivant les théories de la «forme forte»¹, les enjeux majeurs du geste architectural seraient aujourd'hui l'intelligibilité de la forme et de la matière, dans le but de produire des sensations liées à la perception. En nous appuyant sur le cas de la chapelle Santa Ana, nous verrons comment le sujet parcourant ses volumes et ses matériaux interfère avec l'architecture, et devient acteur de l'expérience spatiale. Enfin, nous tenterons d'élucider la question du caractère sacré du lieu, spécifiquement situé dans un environnement touristique.

Dès le début du xxe siècle, les artistes, en modelant des figures abstraites, pensent leur échelle, leur couleur, leur texture, comme des éléments plastiques travaillés au service d'un effet, vecteur d'émotions liées à la perception du sujet qui regarde l'oeuvre. L'analogie pourrait être faite avec le domaine du construit, où les terrains d'expérimentations, propres à l'expression architecturale, sont le site et les matériaux. Cette réflexion initiée est intimement liée à l'approche topographique et à la perception du paysage, des notions-clés étudiées par les théoriciennes Laurence Kimmel et Elissa Rosenberg. Notre tentative de lecture sémiologique de la chapelle s'appuiera sur ces notions conceptuelles, qui constitueront des supports et des outils d'interprétation.

Notre propos, par l'hypothèse et l'observation s'attachera à dessiner les contours du geste architectural tel qu'il se vit au fil du parcours, tel qu'il est donné à voir, et tel qu'il est relaté par les architectes. Par la mise en relation avec des sources théoriques, nous essayerons de déceler les caractéristiques qui pourraient nous aider à définir l'architecture de la chapelle Santa Ana, et nous tenterons de voir dans quels courants pourrait s'inscrire son écriture. Nous sommes conscients qu'une telle démarche ne peut aspirer à l'exhaustivité, le but n'étant pas d'affirmer, mais plutôt de proposer des idées.

¹ STEINMANN Marcel « La forme forte. En deçà des signes », Faces n°19, printemps 1991

Là où l'article de Archdaily consacré à la chapelle Santa Ana¹ présente le projet sur un piédestal, comme une oeuvre, sublimée par les clichés du photographe Ramiro Sosa, les architectes ont, eux, une vision beaucoup plus modeste de leur réalisation. Daniel et Lucía Cella nous ont relaté le processus de conception de la chapelle, avec leur point de vue de concepteurs d'un projet élaboré sur plusieurs années, et marqué par de nombreux allers-retours. Alors qu'au départ, il n'était même pas question d'une chapelle, mais d'un simple oratoire, le projet n'a eu de cesse d'évoluer, formellement et matériellement. L'entretien fut très instructif et révélateur d'une réalité souvent peu communiquée par les sites internet consacrés à l'architecture. Lucía et Daniel Cella nous ont raconté l'histoire de la chapelle, depuis l'invitation de l'entreprise de construction Hidrelco à la collaboration à l'origine de leur intervention, jusqu'à leur mission de paysagistes et leurs impressions personnelles sur le projet.

En amont de la construction de la chapelle, a été imaginé le « parc de la Croix », projet initié par le gouvernement provincial, afin d'intensifier le tourisme au sud de la région. Les chutes d'Iguazú au nord constituent un foyer touristique majeur à l'échelle de la province de Misiones, mais aussi du pays et du continent. L'enjeu était d'impulser un second pôle d'attractivité au sud, en misant sur le patrimoine culturel des missions Jésuites ; fut alors imaginé un parc qui leur rendrait hommage, symbolisé par l'érection d'une tour en forme de croix, haute de 80 mètres. Le site fut choisi par le gouvernement provincial, pour ses qualités de « hotspot écologique ». Nu de toute intervention humaine, riche d'une végétation luxuriante habitée par une faune diversifiée, et marqué par une topographie contrastée, il réunissait les qualités requises à l'aménagement du parc. La province, en tant que propriétaire des 50 hectares du site, initia son processus de développement, en même temps qu'il fut qualifié de réserve écologique. C'est pourquoi le projet fut, en premier lieu, présenté au ministère de l'écologie argentin, accompagné d'une étude d'impact environnemental.

¹ ARCHDAILY Saint Anne Chapel / Estudio Cella, Juin 2015 archdaily.com

L'intervention des architectes de l'agence Cella débute en 2006, non pas suite à une sélection sur concours, mais sur l'invitation de Hidrelco, l'entreprise de construction du projet, qui les appelle alors à concourir avec eux. Les architectes acceptent et ensemble, ils présentent un dossier comprenant un projet et son chiffrage, selon les modalités du concours. Cette collaboration porte ses fruits, et ils l'emportent. Ils construisent ensemble le projet de la tour, dont le socle comprend un théâtre et une salle d'exposition, puis la Serre aux Papillons, le bâtiment d'accueil sur le parc, et le restaurant.

Le programme fut longuement discuté, de nombreux spécialistes entrèrent dans la sphère du projet et les architectes nous racontent avoir appris beaucoup durant ces cinq années. La conception de la serre aux papillons fut un défi de taille, la technicité d'une telle construction ne laissant place à aucune part d'improvisation. Ils travaillèrent en étroite collaboration avec un botaniste et un ingénieur en environnement.

Le gouvernement provincial fit état de l'ajout d'un élément au programme, un oratoire, et les mêmes architectes et constructeurs furent mandatés pour sa construction. Si la définition du mot oratoire¹, du latin « orare », qui signifie prier, renvoie à l'idée d'un « lieu aménagé destiné à la prière » ou encore d'« une petite chapelle privée ou publique élevée au bord d'une route »², ou encore « d'un lieu consacré à une dévotion particulière, à la Vierge, à un saint », le gouvernement provincial l'entendait davantage comme un promontoire religieux. Disposant finalement d'une enveloppe financière plus conséquente, le gouvernement provincial opta pour le remplacement de l'oratoire par une chapelle. Ainsi le lieu s'adapterait à des cérémonies de plus grande envergure, notamment lors de la semaine Sainte, qui est particulièrement célébrée en Argentine².

¹ ÉGLISE CATHOLIQUE EN FRANCE, « Glossaire, Oratoire, eglise.catholique.fr

² L'église et l'état ne sont pas séparés en Argentine, et la religion catholique occupe une place importante au sein du pays. L'article 2 de la constitution du pays stipule : « Le Gouvernement fédéral soutient la religion catholique, apostolique et romaine ».

Le parc fut pensé comme un lieu de pèlerinage, au sein duquel le chemin se poursuit. À ce titre, un « sentier religieux » a été aménagé, « pour la prière et la réflexion du pèlerin », comme il est mentionné sur le site internet du parc¹. Les architectes devaient assumer la tâche difficile que de placer la chapelle dans cet environnement d'envergure, une intervention non anodine quant à l'effet qu'il produit sur la promenade architecturale, sur la scénographie du lieu, sur sa monumentalité. Comme le soulignait Daniel Cella durant l'entretien, l'intervention architecturale résulte d'une multitude d'intentions, et de choix, qui annoncent un risque conséquent de faire des erreurs :

« Ce que nous avons appris en travaillant sur ce projet, c'est qu'à tout moment, il peut être gâché par la prise d'une mauvaise décision. »

Imaginons un instant la chapelle au pied de la tour, ou encore au bord de la route touristique, l'effet aurait été d'un tout autre ordre. Quatremère de Quincy, dans son *Encyclopédie méthodique*², définit la notion de situation, et de son impact sur le paysage.

« Rien ne contribue plus à la magnificence des aspects extérieurs d'une ville, que la position élevée de certains monuments, dont les masses pyramidales dominent le reste des constructions ordinaires. »

Il évoque le cas du Parthénon, et de l'éloquence de son implantation. Les architectes en insérant des éléments construits dans le paysage, le structurent et lui apportent du sens. Nous verrons depuis différentes perspectives – celle des architectes, de l'ingénieur, d'un étudiant qui a participé à la construction du projet,

¹ Subsecretaría de Gestión Estratégica de la Provincia de Misiones - traduit de l'espagnol : [Le sentier religieux offre la possibilité de parcourir 7 lieux de prières et de réflexion sur le pèlerinage] El recorrido "religioso" ofrece la posibilidad de recorrer 7 estaciones para la oración y la reflexión del peregrino. - Santa Ana Misiones, Parque, parquedelacruz.tur.ar

² QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine, Encyclopédie méthodique ou par ordre de matières: Architecture, Paris, chez Panckoucke, Date d'édition : 1788-1825 Volume 3

et la nôtre en tant que visiteur - comment le programme a été traduit par les concepteurs. Nous nous intéresserons aux lignes directrices du projet, au processus conceptuel, à la mise en oeuvre, et nous verrons en quoi, ces dimensions sont toutes étroitement liées à l'approche du lieu. Nous tenterons d'identifier la posture des architectes vis-à-vis de la religiosité du programme, afin de la définir ensuite. Puis nous verrons dans quel courant leur pratique pourrait s'inscrire, au regard de l'architecture contemporaine.

I. Une architecture Belvédère

1. La promenade architecturale

Daniel Cella :

« Ce thème du parcours pour arriver jusqu'à l'édifice est très important pour nous. En réalité, l'architecture n'est pas un objet, c'est un ensemble comprenant le parcours. L'arrivée sur le lieu nous paraît important quelque soit le projet.

Comment on accède, comment on arrive, comment on entre, tout ce processus, c'est l'un des points fixés par Le Corbusier, avec la promenade architecturale. Pour moi, c'est l'essence de l'architecture, c'est primordial, durant tout le projet, nous avons réfléchi au parcours.¹ »

Nous verrons comment cette sensibilité au parcours, très présente dans le discours des architectes lors de l'entretien, s'est manifestée dans l'architecture de la chapelle, qui, comme souligné par Daniel

¹ CELLA Daniel, traduit de l'espagnol : « Este tema del recorrido para llegar, eso es muy importante para nosotros, la verdad no es un objeto sino que la gente llega en un promedio y se va a ese lugar [...] el llegar al lugar nos parece siempre importante, en cualquier obra. Como uno accede, llega, entra, todo ese proceso, uno de los puntos que fija Le Corbusier con la « promenade architecturale », para mí eso es constitutivo de la arquitectura, es primordial, siempre estuvimos pensando como fue el recorrido. »

Cella, n'a pas été considérée comme un « objet », mais comme un ensemble constitué du parcours, indistinctement du volume dans lequel ont lieu les cérémonies, et de la relation essentielle qu'il établit avec le paysage. Le temps est la seconde notion fondamentale du parcours, exprimé en séquences alternées. Le voyage jusqu'au parc décrit une première temporalité, le trajet en petit train qui libère le visiteur de sa condition de marcheur puis l'ascension jusqu'au point haut de la tour, de la marche au gré des rampes.

La chapelle Santa Ana inscrit, dans l'esprit de celui qui la regarde, une forme et une couleur. À l'instar de l'expérience rétinienne qui consiste à fixer un point lumineux, puis de constater sa persistance quand bien même nos paupières seraient closes, l'image de la chapelle marque. Synthétisée en une forme élémentaire, dont l'enveloppe d'un blanc immaculé semble laquée sur un fond de végétation foisonnante, la chapelle instaure une véritable tension dans le paysage.

Parcours subjectif

Nous avons fait le choix de suivre le sens du parcours touristique qui consiste, en premier lieu, à se saisir de l'immensité du paysage, depuis le sommet de l'élément phare du parc, le belvédère de la tour. Nous vous invitons à vous rendre de nouveau au point de départ du parcours qui mène à la chapelle. Cette fois-ci, au moyen d'une lecture simultanée du texte et du scénarimage, nous vous proposons une visite de la chapelle, guidée par les impressions qui furent les nôtres, lorsque nous étions sur le site.

Du haut de la croix monumentale, la chapelle s'illustre comme un petit point blanc dans l'immensité du paysage, flottant sur la nappe épaisse et généreuse de la forêt.

Un dialogue plongée/contre-plongée, s'opère lorsque le visiteur s'aventure ensuite à l'intérieur du petit point blanc et se retrouve cette fois-ci face à l'éminente croix, du haut de laquelle il observait la chapelle. Elle apparaît quasiment abstraite au loin, vaporeuse et légère.

Le chemin parcouru depuis la tour s'exprime en séquences alternées, au cours desquelles l'édifice disparaît derrière les branches des arbres, puis, filtré par la canopée de la forêt subtropicale, par touches de blanc, se recompose.

De nouveau il se fonde, derrière une couche de végétation, puis réapparaît cette fois-ci, masqué par la topographie, qui ne laisse entrevoir que la partie supérieure de son volume.

Le cheminement se poursuit au gré d'un jeu de rampes, dont la matérialité et les couleurs se fondent dans le paysage. Les interruptions régulières du béton au sol, entrecoupé par des alignements de briques, rythment la marche.

La déambulation est marquée par un repli franc des axes qui dessinent les rampes, au profit de nettes variations du champ. Lorsque le corps se meut, jusqu'à percevoir l'entièreté et l'extrémité basse du socle de l'édifice, pour la première fois, son échelle se fait plus claire.

La petite chapelle, perçue depuis le haut de la tour, semble monumentale sur le socle qu'elle rompt par sa masse. La disposition des volumes est le fruit d'une rencontre frontale entre le corps et la chapelle, marquée par la tension du rapport d'échelle. Nous nous détournons, et poursuivons notre marche, guidée par le revêtement du sol.

Plus douce, l'ascension jusqu'au point haut s'ensuit d'une séquence de dilatation, matérialisée par un vaste parvis. Nous sommes happés par la chapelle qui, frontalement, nous présente sa façade latérale.

Mais l'axe oblique, décrit par les limites du parcours, nous invite à faire volte-face, à longer les feuilles des buissons qui, doucement se font moins denses, et nous laissent embrasser la vue panoramique du parc.

La forme en croix du clocher établit un dialogue distant avec la tour, abstraite et légère. La simplicité de l'élément, décrit par l'élévation de profilés en acier, confère à l'espace un caractère solennel en même temps qu'il participe au cadrage du lieu. Les bancs de granit soulignent l'horizontalité de ce belvédère, qui surplombe et cadre la vallée.

Point de ponctuation du parcours, le parvis symbolise la transition entre la promenade et l'entrée dans l'édifice. Nous devinons le recouvrement de bois des parois internes, dont la rugosité contraste nettement avec l'aspect lisse du volume à l'extérieur, et appuie encore cette tension ressentie plus tôt.

La rupture du matériau au sol anticipe l'entrée dans la chapelle ; et l'aspect très lisse de la pierre se substitue à la brique. Le matériau minéral nous évoque l'enveloppe froide du volume, tandis que les parois de bois inspirent la même chaleur que les briques du parvis.

Nous entrons latéralement, entre les portes placées dans le prolongement des allées dessinées par l'emplacement des bancs, et le cadrage sur la croix, ne se révèle à nous qu'une fois que nous nous trouvons à l'intérieur. Immédiatement, notre regard est attiré par la lumière, et la vue est saisissante ; nous sommes suspendus,

comme si l'espace reposait sur la masse généreuse, souple et abstraite de la végétation.

Nos pas sont marqués par les reflets visuels et sonores du sol, et, installés à droite, sur le banc le plus avancé, nous ne pouvons que contempler le paysage, sublimé par l'architecture. Le lieu semble déroger aux règles du temps, et sa dimension sacrée se révèle ; il nous appelle à la méditation.

L'arrière-plan de la chapelle est traité selon la même ouverture, il établit pourtant le rapport inverse, car étant adossé à la colline, il nous rappelle la proximité du sol. Nous ne sommes plus suspendus, et nous revenons à la réalité tangible du monde.

Au sortir de l'édifice, la réversibilité s'opère, et cette fois, les briques se substituent à la pierre au sol.

La pente de l'escalier est orientée selon l'inclinaison de la colline et nous invite à observer le paysage, cadré par la paroi latérale de la chapelle sur notre gauche.

Le socle révèle alors les espaces qu'il renferme, et nous poursuivons le parcours, selon la boucle qu'il dessine. Nous longeons les limites du belvédère inférieur, cadré par la pierre basaltique et les gardes corps métalliques fixés à celle-ci. De nouveau, l'imposante façade de la chapelle nous surplombe, mais notre regard s'en est affranchi. L'image qu'elle nous renvoie, persistante dans notre esprit, est celle du paysage, cadré par ses parois.

Making-of

Le dialogue plongée contre-plongée, établi par le parcours, entre la place haute du belvédère de la croix, et celui de la chapelle, répondait à un effet de réversibilité du regard, présentée comme une intention importante du projet. Lucía Cella :

« Eso creo también que es un volumen neto también responde, a que el edificio mira hacía la cruz, pero también es la mirada desde la cruz. Tenía que responder a esa doble condición, a como se va a ver el edificio de 70 metro de arriba y como se ve de adentro. Tenia esa modalidad de responder a esos dos puntos de vista. »

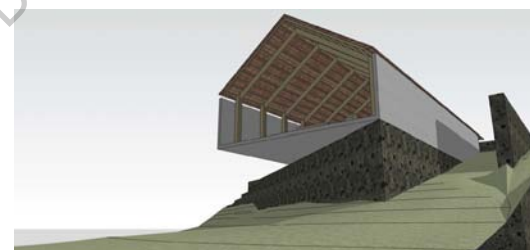
Cette première réversibilité se poursuivait dans l'approche des matériaux de la chapelle, entre l'extérieur lisse et l'habillage de tasseaux de bois de l'intérieur. L'orientation du plan résulte d'une première intention qui est le cadrage de la croix, le concept fort du projet. Lucía Cella :

« Je trouve ça intéressant cette expansion de l'espace intérieur, par le fait de créer une relation avec un élément qui se trouve à l'extérieur, disons que c'est comme si les limites de l'espace intérieur tendaient à disparaître¹. »

Pour qu'il soit effectif et que la méditation ne soit pas perturbée par l'exubérance d'une forme, le dessin du cadre suit un principe de symétrie. La proportion du cadre fait écho à la verticalité de la tour et infléchit sur le dimensionnement du plan, qui doit pouvoir accueillir un nombre suffisant de visiteurs. Deux rangées de bancs sont disposées dans le respect de la liturgie, en même temps qu'elles soulignent la symétrie du cadrage. Les proportions longitudinales résultent donc du concept fort du projet, le cadrage de la tour. La chapelle devait être en capacité d'accueillir deux rangées de bancs afin de conserver une symétrie, en même temps

¹ CELLA Lucía, traduit de l'espagnol : « A mi me interesa, si esta cosa de expansión del espacio interior, a través de colocar un elemento afuera, como el espacio interior se difumina digamos, y los limites pasan a ser otros. »

que de faciliter l'usage. Son volume était malléable, et il a plusieurs fois été remis en question, l'important était qu'il réponde de la meilleure manière possible à l'intention du cadrage, c'était fondamental. En parcourant les documents réalisés entre 2011 et 2012, c'est ce que l'on constate : l'évolution du plan, sous-jacent au cadrage, est minime, et l'idée d'un socle ancré dans la pente semble figée. A contrario, les architectes ont exploré de nombreuses solutions formelles et stylistiques pour la morphologie générale et les façades. Ainsi en Juillet 2011, l'équipe de maîtrise d'oeuvre présentait un projet de chapelle avec un toit à deux pentes, qui se rapproche formellement du projet final.



Esquisse de projet, Juillet 2011

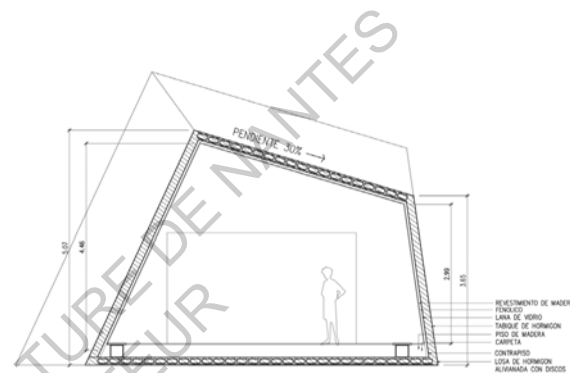
En septembre de la même année, ils présentaient deux projets reprenant la forme du toit plat, (figures ci-dessous) l'un très simple au volume rectiligne orienté et ouvert sur la croix, l'autre similaire, mais marqué d'une surélévation du toit.



Esquisses de projets, Septembre 2011

En avril de l'année suivante, les architectes poursuivent les expérimentations formelles à partir de lignes obliques, et imaginent une nouvelle spatialité pour la chapelle à partir de l'extrusion d'un trapèze quelconque. Nous pouvons lire sur le document, que l'idée d'une structure en béton est déjà présente, tout comme celle du revêtement intérieur en bois¹.

¹ « Revestimiento de Madera » : revêtement en bois ; « Tabique de Hórmigon » : Structure béton



Esquisse de projet, Avril 2012

C'est finalement, sur un projet mêlant l'ensemble des propositions que le maître d'ouvrage va statuer. Un volume comprenant un toit à deux pentes, associé à l'esthétique minimaliste du volume rectiligne, et la continuité du matériau entre le toit et les murs du trapèze. Ces revêtements illustrent la difficulté courante proprement liée à la conception architecturale, qui est de réussir à mettre tout le monde d'accord. Mais c'est aussi révélateur d'une posture d'architecte, souple dans l'utilisation des formes. Si la question du développement de la promenade architecturale était un point non négligeable, pour les concepteurs, au même titre que la préservation des ressources naturelles du site, ils furent plus souples sur la question formelle. Lorsque nous interrogeons les architectes sur la forme du plan de l'édifice, qui ne correspond pas tout à fait à un rectangle, ils nous répondent qu'elle résulte d'une intention particulière pour le déroulement de la transition intérieure-extérieure. Lucía Cella nous expliquait à ce titre que la forme du plan découle d'un rectangle, orienté selon l'axe longitudinal vers la croix. Seules les parois du côté de la terrasse décrivent une légère inclinaison afin de répondre à la tension visuelle du seuil. La transition intérieure-extérieure est régie par une intention de fluidité et de douceur pour l'accès. L'idée était de scinder les parois selon des rainures obliques, de manière à tendre vers la perpendiculaire de l'accès. Lucía Cella :

« Cette « boca suave » (littéralement « bouche douce », que l'on traduirait plutôt par ouverture douce), essaye de répondre à l'accès latéral et accentue la tension avec la place. C'est une opération très simple, visant à répondre aux tensions du programme, du lieu, et de l'accès¹. »

Ces intentions participent à l'effet souhaité pour l'expérience du visiteur, conscient ou non de telles considérations. La conception architecturale des architectes s'apparenterait à un acte relevant d'un « art du concret ». Donner des réponses pertinentes à des enjeux programmatiques est un devoir en soi, mais si le seul intérêt de l'architecture résidait dans le fait d'y répondre, les édifices de même programme pourraient se conformer à une même forme, et répéter le même schéma indéfiniment. L'art de bâtir est aussi synonyme de représentation, de symbole, et d'émotion. La diversité, et la singularité en architecture est vectrice de générosité et l'attitude conceptuelle des architectes le montre bien. La forme de l'objet ne découle pas seulement de la fonction de l'édifice, les premières orientations du projet permettent d'établir les conditions de l'expérience spatiale. Ces concepts forts sont les lignes directrices du projet, les styles, et les formes, les matières, s'y incorporent, au service des effets souhaités.

¹ CELLA Lucía : traduit de l'espagnol : « esta boca suave lo que intenta hacer, es responder al acceso lateral que tiene y acentuar la tensión con la plaza, es una operación muy simple, digamos, intentando responder a las tensiones del programa, del lugar, del acceso. »

Paysage, de l'expérience au concept

La définition de la « percée » de Quatremère de Quincy¹ renvoie à la description du cadrage généré dans la chapelle :

« Une percée, dans l'architecture, est une ouverture qui, pratiquée au bout d'une pièce, d'une galerie, d'une nef d'église, conduit les yeux au delà du lieu où l'on est, fait découvrir un nouveau point de vue, et semble agrandir le local. »

La tentative d'une interprétation omnisciente de l'expérience du paysage établie par les architectes est vaine, et l'est d'autant plus que le rapport établi entre le sujet et le site est fonction de l'interprétation du visiteur. Lorsque nous questionnons les architectes sur les bâtiments, les oeuvres et lectures qui les auraient inspirés durant la conception, Lucía Cella nous répond :

« Eh bien, beaucoup d'architecture portugaise pour ainsi le dire, lorsque nous avons déjà défini les orientations du projet². »

À cela, Daniel Cella ajoutait :

« Nous, nous ne pouvons nier aujourd'hui, que nous sommes des gens éduqués par l'architecture moderne et contemporaine. Et c'est notre langage, nous ne connaissons pas grand chose d'autre ».

À l'appui des écrits de Le Corbusier, rédigés lors de ses voyages³, Giuliano Gresleri, dans un texte consacré à l'approche du sacré

¹ QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine, Encyclopédie méthodique ou par ordre de matières: Architecture, Volume 3

² CELLA Daniel, traduit de l'espagnol : « Bueno, miramos mucha arquitectura portuguesa digamos, cuando ya estamos caminando a eso »

³ LE CORBUSIER, Le Voyage d'Orient, Forces vives, Genève 1966, p 126

chez Le Corbusier¹, dénote chez l'architecte une volonté de « saisir la qualité expressive de ces architectures de l'émotion² ». Lorsque le jeune architecte se rendit à Athènes, il écrivit que les temples étaient selon lui « la raison du paysage »³. Plus tard, lorsqu'il définit la notion d'« indicibilité »⁴, il souligna les effets et les tenants de l'action de l'oeuvre : « Le site proche ou lointain, en est secoué, ou caressé », témoignant par là, une profonde sensibilité au site. Il ajouta, à ce titre :

« L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendantes de l'espace, attachées à la nécessité de gérer l'espace, chacune par des moyens appropriés. »

Le Corbusier souligne, par cette définition, les prédispositions de l'espace à procurer des émotions à qui le parcourt. Nous percevons dans l'approche des architectes de la chapelle une même sensibilité à l'égard de la spatialité, et une conscience quant à leurs capacités de générer des émotions par le biais de sa sculpture. Considérant les propos de Lucia et Daniel Cella, nous sommes partis de l'hypothèse que l'étude du parcours au sein de l'oeuvre de l'architecte moderne Portugais Alvaro Siza, pourrait nous aider à définir un cadre, cette fois-ci plus théorique que sensible, au cheminement pensé par l'Agence Cella.

Dans l'ouvrage *L'architecture comme paysage*, Álvaro Siza, Laurence Kimmel développe une approche théorique de la notion de Paysage au travers de l'oeuvre de l'architecte portugais. En

¹ GRESLERI Giuliano, *Le Corbusier, Itinéraires du sacré*, Issu de l'ouvrage *Le Corbusier, Le symbolique, le sacré, la spiritualité*, Rencontres de la Fondation Le Corbusier, Éditions de la Vilette, Paris, 2004, p 14

² GRESLERI Giuliano, *Le Corbusier, Itinéraires du sacré*, Issu de l'ouvrage *Le Corbusier, Le symbolique, le sacré, la spiritualité*, Rencontres de la Fondation Le Corbusier, Éditions de la Vilette, Paris, 2004, p 14

³ LE CORBUSIER, *Le Voyage d'Orient, Forces vives*, Genève 1966, p 126

⁴ LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1945, *L'architecture d'aujourd'hui*.

introduction, elle présente son « objectif » : « définir une architecture du paysage » et développe au sein de son livre, les notions clés de l'expérience suscitée par la disposition des volumes dans l'espace ; la relation au corps, la perception « du proche au lointain ». À partir d'analogies aux écrits d'auteurs tels Henri Maldiney et Maurice Merleau-Ponty, elle tente de définir la notion d'architecture ouverte, appliquée à l'oeuvre d'Alvaro Siza. La posture de l'architecte vis à vis du paysage est selon l'auteure, « contextualiste ». Elle consisterait à « [prolonger] et [révéler] les caractéristiques du site ». Laurence Kimmel distingue la notion de Paysage commune, de celle utilisée dans les édifices construits par le Portugais ; soit « une expérience d'un environnement considéré dans la plastique de ses composantes ».

Le déplacement d'un sujet, au sein d'un lieu, quelque'il soit, impacte immédiatement sa perception physique. C'est le premier trait de la promenade architecturale que nous avons tenté de retranscrire au travers du parcours photographique (Vol.1). En deçà de ce premier effet, il convient d'ajouter que les déplacements du visiteur sont aussi fonction de l'évolution de sa perception. Cette seconde condition implique non plus seulement son regard, mais la conscience des mouvements de son corps dans l'espace. Les effets de lieu impliquent les notions d'échelle, de forme, de matières, soit les outils de l'architecte. De manière consciente ou non, par l'acte bâti, les architectes établissent parfois les conditions d'une relation réciproque entre le mouvement du corps du sujet et sa perception. Dans ce cas, seule l'interprétation et la sensibilité spatiale du visiteur, conditionnent l'activation de l'expérience. Le lieu pourrait être perçu en ce sens, comme le vecteur de sensations spatiales.

Notre promenade architecturale, lorsque nous nous sommes rendus sur le site de la chapelle, est similaire à celle décrite par Laurence Kimmel. Nos déplacements au contact des rampes nous amenaient à percevoir le paysage depuis une multitude de cadrages, jalonnés par les volumes de l'architecture. La disposition des masses nous guidait au travers de ce parcours, influencé

¹ KIMMEL Laurence, *L'architecture comme Paysage*, Álvaro Siza, Collection Esthétique Appliquée, Editions Petra, 2010, p 15

également par notre perception subjective. L'auteure développe cette idée et énonce la thèse de Henri Maldiney, selon qui « l'Espace architectural articule notre mode de présence¹ ». Kimmel ajoute qu'elle deviendrait le proche ou le lointain dans sa perception, et en cela, agirait sur le corps du « regardeur », sa motricité et la modalité de son rapport au monde.

Ce qui conduit l'auteure à établir un parallèle avec la sculpture, et mentionner les travaux « Green Light Corridor » et le « Truncated Pyramid Room » réalisés en 1970 et en 1982, par Bruce Nauman. Plus qu'intégrés à ces installations, les principes mentionnés par Kimmel en sont la finalité. L'expérience qui en découle se rapproche de celle d'un photographe, qui se déplace, choisit un emplacement, une orientation, et ajuste son cadrage à l'effet qu'il recherche.

Elissa Rosenberg énonce, dans un article intitulé « L'imagination topographique² », les prédispositions de l'architecte et les enjeux de son intervention, au sein d'un environnement caractérisé par une topographie marquée, tel que le parc de Santa Ana. L'auteure y développe un point de vue exprimé par le biais d'exemples illustrés, sur le rôle de la topographie en tant que support d'architecture, vecteur d'une expérience du lieu. Soutenant des idées similaires à celles de Laurence Kimmel, elle montre comment la notion de paysage se trouve exaltée lorsqu'un architecte parvient à générer une réciprocité entre élément bâti et profil du terrain. Introduisant le texte d'Elissa Rosenberg, Gilles Tiberghien, ajoute à ce titre :

« Bâtir sur le site construit c'est faire intervenir activement le terrain. L'architecture est engendrée par le site autant en

¹ KIMMEL Laurence, *L'architecture comme Paysage*, Álvaro Siza, Collection Esthétique Appliquée, Editions Petra, 2010, p 23, Maldiney Henri, *Avènement de l'oeuvre*, p 40

² ROSENBERG Elissa, *L'imagination topographique*, Les carnets du paysage n°8, printemps/été 2002

s'appropriant les conditions existantes qu'en les remettant en cause¹. »

L'auteure cite l'exemple éloquent de la villa Médicis de Fiesole, construite entre 1451 et 1457 par Michelozzo Michelozzi pour Jean de Médicis. Si le site de la villa est situé à flancs de coteaux, à la périphérie de la ville de Florence, c'est en partie dû à l'évolution de la fonction purement agricole de la villa, au profit d'un refuge consacré aux études humanistes, éloigné du mouvement urbain. Ainsi, le choix du site est admis ici comme étant dû principalement à sa vue panoramique sur Florence. L'exemple de la villa Médicis serait révélateur de l'émergence à cette époque, d'une attention particulière, appliquée à la relation des villas avec leur environnement extérieur, opposée à la focalisation interne du jardin de cloître médiéval. Elle cite alors Terry Comito, qui soutenait l'idée que : « Le dialogue humaniste [...] se situe dans le monde réel, soit dans le rapport au paysage ».

Au travers de cet exemple, Elissa Rosenberg démontre comment le traitement de la topographie par le biais de terrasses, enrichi par un jeu de toits et de dalles, génère une expérience du lieu et ce grâce, en partie, à l'avènement de la perspective. La pertinence de cette méthode est due selon elle, à sa capacité à transcender la pratique du lieu. Lorsqu'un architecte parviendrait à établir les conditions d'une telle expérience, le sujet serait propulsé dans un état d'éveil, apte à interagir avec l'espace et les perspectives qu'il offre : « La configuration du sol met en jeu à la fois l'œil et le corps, la vue et la faculté de se mouvoir. »

Elle ajoute :

« La topographie [...] organise la façon dont nous nous déplaçons dans l'espace, et dont nous le ressentons. »

Lorsque nous avons parcouru le chemin qui sépare la tour de la chapelle, notre approche progressive était marquée par des moments forts, liés à des positions particulières, que nous ajustions

¹ TIBERGHIE GILLES A, Introduction de *L'imagination topographique*, Les carnets du paysage n°8, printemps/été 2002 p7

par notre déplacement. Le dessin des rampes oriente le regard en même temps qu'il articule les mouvements du visiteur, et la rugosité des pierres conjuguée à la variation de leurs teintes, instaure un contraste remarquable avec le volume de la chapelle. Les murs de soutènement des rampes dépassent leur fonction technique pour devenir un fil conducteur du parcours, en même temps que leurs variations de hauteur en profilent le dénivelé. Le socle de la chapelle constitue le point final de ces murs en pierres basaltiques, dont la couleur se confond avec celle de la terre.

Elissa Rosenberg, dans un article déjà cité plus haut, développe l'idée de tension inhérente au modelage de l'architecture et de la matière topographique¹. Elle attribue le thème de « l'invisible », implicite selon elle, à la notion topographique de « stratification ». L'auteur évoque la tension constante générée par « ce qui est visible à la surface, et ce qui est caché dessous ». Rosenberg souligne : « La signification de ce qui est visible est toujours partielle et incomplète », réflexion qui nous amène à penser que le titre de l'article évoquerait cette perception incomplète qui suscite l'imagination du sujet.

À l'instar du Chichu Art Muséum conçu par Tadao Ando sur l'île de Naoshima au Japon, la chapelle s'expérimente sur la durée, et ne se révèle au visiteur qu'au fil de son parcours. Si le bâtiment de Tadao Ando s'est immiscé dans la terre et n'offre pas de représentation unifiée, la chapelle s'est, elle, partiellement incrustée dans le sol, laissant au regard du visiteur l'appréciation de sa stature. Elissa Rosenberg décrit à ce propos que le plan du sol est perçu comme la surface visible d'un grand nombre de couches que l'on ne voit pas. Mais cette surface masque la profondeur et la substance, que l'on retrouve, en faisant apparaître la surface de formation plus profonde. C'est la coupe qui devient alors le moyen premier d'interpréter le site, en le révélant, c'est à dire « en l'excoriant, en l'entaillant et en le creusant »².

¹ ROSENBERG Elissa, L'imagination topographique, Les carnets du paysage n°8, printemps/été 2002

² Ibid p 21

L'analogie du musée de Tadao Ando avec la chapelle, pourrait s'établir selon les écrits de Elissa Rosenberg, mais aussi des propos de Jonas Pulver, qui souligne l'effet de l'acte bâti de l'architecte japonais, inhérent à la relation sculptée entre architecture et nature : Il « [floute], voire [efface] leurs frontières mutuelles pour formuler des propositions nouvelles¹. » Tandis que les murs sont construits selon un empilement imparfait, constitués d'une multitude d'éléments uniques par leur forme et leur couleur, le volume de la chapelle intervient comme une seule entité, lisse et blanche. La tension générée est à son comble, lorsque l'on se trouve face au socle de l'édifice, qui constitue comme une transition entre l'intervention architecturale, et le paysage naturel. Lorsque nous avons parcouru le chemin qui sépare la tour de la chapelle, notre approche progressive était marquée par des moments forts, liés à des situations particulières, que nous ajustons par notre déplacement.

C'est pourquoi nous considérons que les architectes de la chapelle Santa Ana sont parvenus à mettre en oeuvre les conditions de l'expérience sensible et poétique à laquelle se réfèrent Laurence Kimmel, et Elissa Rosenberg, à la lecture des espaces sculptés par Alvaro Siza ou encore Richard Serra. En étudiant la promenade architecturale, nous nous rendons compte que de nombreuses composantes du projet en découlent directement. Leur propos est tout aussi lisible dans les documents graphiques, et les lignes directrices établies au départ sont tenues, au profit de la richesse du parcours.

¹ PULVER Jonas, « Au Japon, escapade sur les îles de l'art », Le Temps, letemps.ch octobre 2015

2. « Une forme forte »¹, voir et être vu :

La rédaction de cette partie s'est appuyée notablement sur les concepts de Jacques Lucan, issus d'un ouvrage² qui fut publié en 2001, à l'occasion d'une exposition intitulée « Matière d'art, architecture contemporaine en Suisse », qui fut organisée au centre culturel Suisse à Paris. Si nous nous sommes intéressés à la question de l'architecture Suisse, c'est parce qu'il nous a semblé qu'un parallèle pouvait être effectué entre les bâtiments de figures majeures telles que Herzog & de Meuron, et la chapelle Santa Ana. Daniel Cella lui-même nous a cité leur nom, associé à la maison Rudin, que l'architecte Argentin nous a présenté, comme étant « ce qui pourrait bien être la grand-mère de la chapelle³ ». Les architectes ont élaboré une hiérarchie subtile des éléments, considérant le jeu de miroirs établi entre les deux belvédères : le promontoire au sommet de la croix, et la chapelle elle-même. En 1991, Marcel Steinmann écrivait⁴ :

« Dans l'architecture contemporaine, on peut constater une tendance à concevoir les bâtiments, en tant que corps géométriques simples, clairs, des corps dont la simplicité confère une grande importance à la forme, au matériau, à la couleur, et cela en dehors de toute références à d'autres bâtiments (...) Ces projets se caractérisent par la recherche de formes fortes »

¹ STEINMANN, Marcel Steinmann, « La forme forte. En deçà des signes », Faces n°19, printemps 1991

² Matière d'art = A matter of art, contemporary architecture in Switzerland : architecture contemporaine en Suisse, Exposition, 2001, Paris, Centre culturel suisse Basel : Birkhäuser, 2001

³ CELLA Daniel : « En sus inicios, hicieron una casota de hormigon apoyada sobre un basamento que bien puede ser la abuela de la capilla. »

⁴ STEINMANN, Marcel Steinmann, « La forme forte. En deçà des signes », Faces n°19, printemps 1991

Au cours d'une conversation avec Jacques Lucan nommée Obsessions¹, il expliquait la notion de « forme forte », caractéristique de l'architecture suisse : « ce qui est en jeu [...] c'est l'« effet » d'un bâtiment, et cet effet ne regarde pas seulement les signes de la fabrication de la forme, [...] ce qui importe c'est l'effet, avant toute signification, avant que la forme ne devienne signe ». Il précise que la forme forte ne se rapporte en aucun cas à l'échelle du bâtiment, il précise en outre qu'elle se doit de dépasser le « contextualisme littéral ». Ce qui nous renvoie à la chapelle dans ces propos, est davantage l'idée de « l'effet » que de la forme, même si les deux sont liés. Il semblerait, à l'appui des propos de Steinmann, que cette notion de « forme forte », ne soit pas étrangère à l'idée de l'« expressivité » de l'architecture chez les Modernes : à l'idée de puiser les effets propres à la peinture minimaliste et abstraite. Cette citation de Steinmann, « l'effet, avant toute signification, avant que la forme ne devienne signe » nous évoque la perception de la chapelle depuis le haut de la tour. Les architectes établissent un dialogue plongée/contre-plongée, qui de cette manière génère un premier effet.

Steinmann, au cours de son développement cite les propos de Herzog & de Meuron² :

« La force de nos bâtiments réside dans l'impact viscéral et immédiat qu'ils ont sur le spectateur. Pour nous, c'est cela qui est important en architecture. »

En citant les propos des architectes de la maison Rudin, Steinmann insiste sur l'idée du symbole, de la symbolique du résultat et de l'opération. Comme évoqué plus haut, dans la première partie de ce chapitre, nous avons été nous-même marqués par l'image de la chapelle, par la tension due au contraste de ses matériaux, et par celui qu'elle instaure dans le paysage. Nous pourrions faire

¹ STEINMANN Marcel, Obsessions, Matière d'art = A matter of art, contemporary architecture in Switzerland : architecture contemporaine en Suisse, Exposition, 2001, Paris, Centre culturel suisse Basel : Birkhäuser, 2001 p 15

² Ibid p 15

l'interprétation de ce geste fort, comme étant l'expression d'un certain égocentrisme, constitutif d'un objet voué à impressionner. Nous pensons qu'il n'en est rien, l'idée serait plutôt de manifester clairement les intentions sur l'édifice, de telle sorte que la démarche soit limpide. La radicalité reflèterait davantage une générosité vis-à-vis de celui qui interprète l'édifice, plutôt qu'une exubérance complaisante de l'architecte. À ce titre, Jacques Lucan cite Miroslav Šik¹, « Le visage que ton bâtiment offre à la ville n'est pas ton affaire. Façades, volumétries, silhouettes ; tout ce qui est à l'extérieur appartient à la ville et est mesuré à l'existant². »

Durant son entretien avec Marcel Steinmann, Jacques Lucan souligne l'importance de la connexion entre la forme et le lieu, et insiste de cette manière sur la distinction des architectes Suisses et du style international. Il ne s'agit pas d'imaginer une forme forte, autonome et adaptable à toutes les géographies. Au contraire :

« Le but ultime de toute intervention est l'unité, la fusion avec le lieu, modifié de manière douce et presque imperceptible par le projet »³ (Jacques Lucan lorsqu'il se réfère à l'architecture analogue)

« L'ambiance sert à faire reconnaître le bâtiment et sa fonction. Différentes des symboles, les ambiances font des allusions subtiles, elles sont légèrement imprécises et fortement sentimentales »⁴

En tant qu'objet signal, la chapelle est imprégnée du concept de la forme forte, décrit par Marcel Steinmann. Elle marque l'esprit puis

¹ Aux côtés de Fabio Reinhart, et de Calatrava, il est une figure majeure du groupe et atelier « Architecture analogue », établi à Zurich.

² MIROSLAV ŠIK, *Traditionalistische Koloristik*, Archithese, n°6 Zurich 1994

³ LUCAN Jacques, *Matière d'art - A matter of art*, contemporary architecture in Switzerland : architecture contemporaine en Suisse, Exposition, 2001, Paris, Centre culturel suisse Basel : Birkhäuser, 2001 p 15

⁴ MIROSLAV ŠIK, Entretien de Lynette Widder et Gerrit Confurius avec Miroslav Šik, *Daidalos* n°67, 1998

disparaît du champ, pour réapparaître ensuite partiellement, dissimulée par un fragment du socle. Ce jeu alterné de présence et d'absence sollicite la mémoire et la perception visuelle. Les ambiances qui régissent le parcours sont fonction des matériaux et des cadrages, et participent sciemment de l'essence du projet. Elles sont le fruit d'un aller retour systématique, entre une approche sensible des matériaux, du site et des symboles. Le parc de la Croix s'installe dans la forêt, en une domestication parcimonieuse. L'implantation des différents édifices ménage des cadrages et révèlent le paysage. L'effet est réversible, puisque l'intervention de Daniel et Lucia Cella le révèle par l'échelle qu'ils donnent à l'environnement. En effet, le contraste entre architecture et nature souligne les limites, du naturel et de l'artificiel. Ensemble, ils génèrent une véritable tension, entre un socle de pierre dont la teinte se fond dans la terre de la colline, et un volume blanc, simple et lisse, contrasté avec la forêt qui fourmille de détails, et d'imperfections. Cette tension est l'une des intentions majeures du projet, et elle résultait de ce contraste fondamental qu'il fallait préserver durant le processus du projet. Lucia Cella :

« C'est un projet synthétique, pour lequel nous avons fait en sorte qu'il résiste aux variables, et aux pressions diverses, et je crois que c'est ce qui est apprécié chez les uns et les autres, la simplicité. Tout au long du projet nous avons essayé de conserver cette simplicité, tu as toujours envie de descendre une gouttière pour évacuer l'eau... »

Daniel Cella :

« Oui, tu commences un nouveau dessin, et... « Non papa, demi-tour » »

Les architectes Daniel et Lucia Cella mettent en place la monumentalité du lieu, par l'élaboration d'un jeu d'échelle et de couleur. On attribue souvent la monumentalité à la hauteur, comme au temps des églises gothiques. Plutôt que de construire un grand volume, c'est la chapelle elle-même que les architectes ont placée en hauteur. Et si elle présente une petite taille, elle semble encore plus petite dans l'immensité de la forêt. Mais le contraste produit par la couleur de l'édifice, dans l'environnement qui est le sien,

suffit à générer toute la monumentalité du lieu. La chapelle apporte un repère d'échelle à la forêt, et par son revêtement blanc éclatant, constitue un signal. Sa monumentalité s'opère d'autant plus subtilement, qu'elle constitue un élément minuscule au coeur de l'immensité alentour. D'après Lucía Cella, l'enjeu à l'intérieur, était de concevoir une architecture quasi muette, pour laisser parler le paysage :

« Il nous semblait que c'était bien de réaliser une enveloppe qui n'ait pas trop de détails, pour que les gens regardent la croix, et le paysage, qu'il n'y ait pas beaucoup de choses à regarder à l'intérieur.¹ »

CONCLUSION I

Tout comme l'architecture moderne, l'architecture contemporaine répondrait à la question d'intelligibilité par la radicalité, une idée intimement liée à celle de Jean Baudrillard : « plus on voit de choses, plus c'est le signe de leur disparition. »¹ L'enjeu pour les architectes serait de conférer aux édifices, une intelligibilité à qui les observerait, et de tirer parti du site tout en le respectant, pour les enrichir de qualités dues au paysage. Daniel Cella, Lucía Cella, et Pedro Peralta, lorsqu'ils ont conçu la chapelle Santa Ana, ont considéré ces enjeux avec beaucoup de ferveur. Le rapport étroit du corps et de l'architecture découle des jeux de cadrage et d'échelle développés par les architectes. Il en résulte que le paysage est révélé par l'architecture, en même temps qu'il la révèle. Perçue de loin, la chapelle est réduite à un point blanc, sur une nappe de végétation. Ces jeux de miroirs sont repris à l'intérieur de la chapelle, et la scénographie mise en place autour de la relique réitère le motif du cadrage de l'arrière plan dont la façade sud est adossée à la pente. Les architectes mettent ainsi en oeuvre une dialectique binaire, sollicitant la perception et l'imagination. Le premier niveau de lecture relève de l'immédiat, de la sensation, et s'appuie sur l'éloquence des signes, l'autre s'attache à la symbolique et invite à la réflexion.

Si l'imaginaire topographique d'Elissa Rosenberg est source d'inspirations pour les concepteurs, les qualités apportées par les environnements de topographie marquée sont aujourd'hui recherchées dans les milieux urbains. Cette application génère des discontinuités dans le paysage, et ces opérations confèrent à la ville de nouveaux espaces alloués à la promenade architecturale. La notion de situation² évoquée en introduction, prend alors tout son sens.

¹ CELLA Lucía : traduit de l'espagnol : « Nos pareció que estaba bien realizar un envolver que no haya mucho detalles, para que la gente mire la cruz y el paisaje, que no haya muchas cosas a dentro para mirar. »

¹ BAUDRILLARD Jean, « Vérité ou radicalité de l'architecture ? » Sens & Tonka, Paris, 2013

² QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine, Encyclopédie méthodique ou par ordre de matières: Architecture, Volume 3

II. Une architecture située ?

La réflexion sur la conception s'est étalée sur un temps long et, au fil de discussions avec le gouvernement provincial et l'entreprise de construction, le projet a été marqué par de nombreux allers-retours. Le choix de l'implantation de la chapelle sur le parc fut motivé par différentes raisons. Les architectes souhaitaient le placer à distance de la tour, dont la monumentalité écrase tout édifice construit à son pied. Ils tenaient au fait d'édifier ce nouvel élément du programme à proximité de l'entrée, afin de permettre aux fidèles d'y parvenir à pied. Il était, à leurs yeux, primordial de limiter l'impact de l'intervention et de préserver le site. Lors de la première phase d'aménagement du parc, des pierres avaient été directement extraites de la colline pour la construction de la route et de l'amphithéâtre extérieur. Cette possibilité d'implantation, située à proximité de l'entrée du site et à distance de la croix, convainc naturellement l'ensemble des acteurs du projet, par son adéquation aux trois enjeux évoqués précédemment. Lucía Cella nous a fait part des observations qui furent à l'origine de l'implantation de l'édifice :

« Au vu de cet espace, qui était endommagé, mais qui à la fois était assez haut, nous avons décidé de mettre à profit ce

lieu, pour ne pas intervenir davantage sur la forêt, et préserver la végétation¹. »

Le principe d'une chapelle orientée et ouverte vers la croix, proposé par les architectes, est un point sur lequel les acteurs du projet se sont entendus rapidement, à l'instar du socle en roche de basalte, ancré dans la pente du terrain. Forts de propositions, et de conviction, Daniel & Lucía Cella ont conçu un projet selon des intentions narratives qui étaient les leurs. Cela explique leur faculté durant l'entretien à raconter les effets du parcours jusqu'à l'édifice, les séquences produites par la disposition des masses, et les cadrages générés par leurs formes. Empreints d'une poésie issue de leur conception de l'architecture, ils racontent le projet comme une histoire. Le discours est précis, et nous sentons qu'aucune décision n'a été le fruit du hasard. Nous verrons dans quelle mesure nous pourrions convoquer le terme « d'architecture située », pour définir la chapelle Santa Ana.

1. Un projet gouvernemental, hautement symbolique

Si le projet fut pensé par le gouvernement, comme le ressort d'une impulsion touristique au sud de la région, en vertu d'un développement économique, il fut aussi érigé en hommage aux missions Jésuites. Il recouvre ainsi une forte symbolique religieuse, qui fut le lieu de nettes controverses.

Qui sont les Jésuites ?

Les Jésuites, autrement désignés par l'appellation « La compagnie de Jésus », sont les religieux d'un ordre catholique fondé en 1539¹. Ils professent les trois vœux de pauvreté, de chasteté et d'obéissance, en plus d'un quatrième qui leur est propre : celui de l'obéissance spéciale au Pape en ce qui concerne les missions. En Amérique Latine, les Jésuites s'opposèrent aux *encomiendas*, le système esclavagiste des Espagnols pratiqué sur les Indiens. Leur contribution prit la forme des missions, qui réprimèrent les pratiques Espagnoles en vertu d'une évangélisation des peuples.

En Argentine, quatre missions jésuites Guaranis se sont installées au sud de la province de Misiones, dès la moitié du XVIe siècle. Désignées sous le nom de *reducciones*, elles témoignent du métissage des relations spatiales, économiques, sociales, et culturelles, issues de la collaboration des populations autochtones, principalement Guaranis, et des missionnaires jésuites européens. Les missions intégraient des ranches, des plantations de maté et organisèrent des réseaux de sentiers et de voies navigables autour du fleuve Uruguay et de ses affluents². Le corps architectural regroupait le couvent européen, constitué d'une église principale, d'une école, et d'ateliers. L'habitat des Jésuites se trouvait dans le

¹ CELLA Lucía : « Entonces como había un lugar que había quedado damainado, pero que a la vez estaba bastante alto, se decidio aprovechar ese lugar, y no usar otro pedazo de selva o de bosque, como intentando preservar todo lo que quedó verde »

¹ WIKIPEDIA, « Compagnie de Jésus » wikipedia.fr

² U.S DEPARTMENT OF STATE, Bureau of democracy, human rights, and labor « International Religious Freedom Report 2006 » state.gov

même « carré » de bâtisses. Les habitations guaranis se répartissaient en haut et en bas du centre.

Les Guaranis étaient libres dans ces missions. Les rapports de conflits et non d'asservissement entre les Jésuites et les originaires en témoignent, ceux-ci ne supportaient parfois pas les remontrances qui leur étaient faites. Le choc culturel, ainsi que le poids de cette allégeance morale aboutit à plusieurs cas de « rébellion », ou plus exactement de désertion lorsque les Guaranis choisissaient de repartir vivre en forêt. En 1750, à la suite des accords écrits entre les Portugais et les Espagnols, le pape ordonna aux Jésuites de quitter les Missions, une décision qui fut vivement réprouvée.

En 1758, ils refondèrent les missions avec les Guaranis car les portugais étaient repartis, n'ayant pas trouvé d'or en ces lieux.¹ Néanmoins hostiles aux Missions, les administrations portugaise et espagnole renvoyèrent des troupes mais l'offensive s'enlisa. Dès lors les missions continuèrent mais déclinèrent progressivement jusqu'à disparaître au début du XIXe siècle². Aujourd'hui, les missions jésuites des Guaranis constituent une richesse patrimoniale, historique et architecturale, au sein de la région de Misiones, et ont à ce titre, été inscrites au patrimoine de l'Unesco.

Les ressorts du parc de Santa Ana, le fruit d'une polémique

À l'origine du projet, l'église catholique de Misiones était représentée par un évêque Jésuite, farouchement opposé au projet de la croix. Les raisons de cette opposition, d'abord politiques, étaient liées à l'idéologie du gouvernement en place, contraire à celle de l'évêque. En deuxième lieu, le choix de la ville de Santa Ana n'était pas légitime selon lui, au regard du passé de la région. C'était le village de Loretto qui devait, selon lui, accueillir le parc hommage. Malgré ses considérations, le projet s'implanta à Santa Ana et il quitta ses fonctions. Son remplaçant, issu de l'Opus Dei et

¹ Source : wikipedia, article « Missions jésuites des Guaranis »

² Idib.

non des Jésuites, « d'extrême extrême droite », nous confiait l'ingénieur, il ajoutait même « la version homme de Marine Le Pen »¹, apporta un grand soutien au projet de la croix, qu'il considérait comme une grande idée. L'homme non seulement approuvait la croix, mais il en demanda davantage, et d'après l'ingénieur, c'est lui qui fut à l'origine de l'ajout de la chapelle au programme ².

En deçà du caractère religieux du programme, le témoignage de l'ingénieur nous montre l'écart politique qu'il peut y avoir entre un pays comme la France, régi par l'État indépendamment de l'Église, et un pays comme l'Argentine, où les décisions sont le fruit des deux partis. En France, on peut imaginer qu'un tel projet n'aurait probablement pas abouti en 2011. La question du symbole que revêt le projet, et de leur responsabilité en tant que concepteurs, est perçue comme une problématique majeure par la maîtrise d'oeuvre, au regard d'un édifice dont la portée dépasse le périmètre du parc. La tour marque physiquement et symboliquement le paysage et s'impose aux habitants de la région comme un élément fort.

La responsabilité de l'équipe de maîtrise d'oeuvre

L'ingénieur nous a confié que l'équipe de maîtrise d'oeuvre a tenté de minimiser cet impact, tout au long du projet :

« Nous avons essayé de faire en sorte que ce soit le plus œcuménique possible »

Durant l'entretien, il nous a fait part de l'exemple des rampes ; la maîtrise d'ouvrage souhaitait que soient disposées des images de Saints sur les murs. « Nous avons toujours essayé de faire en sorte que le symbole de la croix ne soit pas dépassé, déjà qu'il était très fort [...] les saints, la vierge, ça nous avons fait en sorte que ça

¹ RESTILLI Carlos, traduit de l'espagnol : « Entonces, este obispo nuevo del opus dei, que es muy muy de derecha así, la versión hombre de Marine Le Pen [...] a él le encantó lo de la cruz »

² RESTILLI Carlos, traduit de l'espagnol : « Este hombre, aprueba la cruz, y no solo la aprueba y pide más, y pide la capilla »

n'apparaisse pas¹. » L'ingénieur souhaitait faire de ce lieu, un parc qui puisse être admis par le plus de personnes, il nous a confié « déjà que la croix n'est pas symbole musulman »², il nous expliqua avoir essayé, dans la mesure du possible, de limiter la portée des symboles. Mais dès lors que le gouvernement souhaitait ériger une croix, il fallait répondre au programme proposé. Le projet était trop fortement décrié et c'est la raison pour laquelle seules deux entreprises se sont présentées au concours :

« C'est une croix de 80 mètres de haut, c'est de la folie »³

Néanmoins, le symbole d'une simple croix, selon l'ingénieur, permettrait de limiter nettement les polémiques à l'échelle locale. En effet, si les catholiques représentent une partie conséquente de la population Argentine,⁴ Carlos Restilli nous confiait que son village n'intégrait pas moins de 16 églises, de différents ordres et conceptions. « Mon frère ne m'a pas parlé pendant 2 ans », nous admit-il, « parce que je n'ai pas intégré au projet les spécificités de la croix Jésuite : la croix aux deux traverses parallèles »⁵. Nous ne

¹ RESTILLI Carlos, traduit de l'espagnol : « Nosotros siempre tratamos que la cruz sea lo mas, ya que el simbolo de la cruz es fuerte »

² RESTILLI Carlos, traduit de l'espagnol : « Si bien la cruz ya no es un simbolo de los musulmanes »

³ RESTILLI Carlos, traduit de l'espagnol : « Esta es una cruz de 80 metros, es una locura »

⁴ La liberté de culte y est garantie par l'article 14 de la constitution. Le catholicisme est néanmoins ultra-dominant, avec des estimations du nombre de catholiques variant de 70 % à 90 % de la population. En juillet 2014, une étude publiée par la CIA répertorie 92% de catholiques dont 18 % de pratiquants

Sources : *wikipedia* article « Argentine » et « International Religious Freedom Report » *state.gov*

⁵ RESTILLI Carlos, traduit de l'espagnol : « Mi hermano no me habló durante 2 años, porque yo no hice esto, la cruz de los 2 travesanos de 2 paralelos, porque esa es la cruz de los Jesuitas »

pouvons qu'imaginer la difficulté que doit être celle de rester impartial au regard de telles décisions, et Daniel Cella nous confiait à ce sujet :

« En tant qu'architecte, je reste à ma place, et j'essaye de générer le meilleur environnement possible pour le déroulement du projet ».

Maintenance et entretien de la chapelle

Lorsque nous avons rencontré l'ingénieur en avril 2016, le gouvernement était en cours de réorganisation suite à l'élection du président Macri en décembre de l'année précédente. Le parc, maintenu par le gouvernement provincial, l'était lui aussi. Mais il semblerait que déjà avant ça, ses conditions de maintenance n'étaient pas optimales. L'ingénieur nous a confié son regret quant au peu d'attention portée à l'entretien des édifices :

« L'exploitation du parc par un pouvoir étatique, peut être que ce n'était pas la décision la plus judicieuse, peut être la plus politiquement correcte, mais pas la plus judicieuse.¹ »

Selon lui, la maintenance de la chapelle n'était pas suffisante au regard de ce que sa conception suppose, et la construction s'était selon lui, détériorée. Pour des questions techniques, le bois nécessite d'être aéré, et ces conditions, à l'heure de l'entretien, n'étaient pas respectées. La seconde déception dont il nous a fait part, était d'avoir vu des moyens financiers, engagés dans des installations techniques coûteuses, qui étaient finalement peu mises à contribution. La croix est en effet dotée d'un système d'éclairage hautement performant, et le parc a été pensé selon des fonctionnements diurne et nocturne.

En outre, l'ingénieur nous a fait part de la responsabilité, qui fut celle de l'équipe de maîtrise d'oeuvre, dans la définition du projet. Pendant l'entretien, il nous a confié avoir tenté, avec les architectes,

¹ RESTILLI Carlos, traduit de l'espagnol : « La explotación del parque se haga por un poder del estado, quizás no fue, la decisión mas acertada. Era quizás, la politicamente correcta, pero no la acertada »

de minimiser l'impact des symboles présents sur le lieu, et notamment sur la tour. Cette responsabilité engagée fut le lieu d'une discorde au sein de sa famille, conséquence extra-professionnelle du travail d'un ingénieur, qui n'aurait probablement pas eu lieu dans un pays tel que le nôtre. En France, les programmes des édifices sont à la charge de l'État, des provinces, des collectivités et municipalités ; et si les maîtres d'œuvres français peuvent être amenés à requestionner certains éléments programmatiques mineurs, jamais ils n'auraient une telle responsabilité en tant que concepteurs, devant de telles problématiques. Le projet du parc de la croix, est en ce sens, révélateur du système sociétal qui le met en oeuvre. En laissant les architectes et les ingénieurs du projet, engager leur responsabilité devant le jugement de questions hautement symboliques et hégémoniques, la société Argentine témoigne d'une souplesse politique, qui tend vers un système peu impartial.

2. Une architecture empreinte de vernaculaire ?

Les Architectes de la chapelle lui ont conféré une esthétique contemporaine, réinterprétée en vertu de l'utilisation de matériaux locaux. Réciproquement, ils ont conjugués les techniques modernes aux formes locales de l'architecture. En effet, si les concepteurs se sont inspirés des bâtiments de Alvaro Siza par exemple, le socle de l'édifice a été lui, réalisé en pierres basaltiques, issues d'une carrière proche du site de projet. Ils ont aussi convoqué des références plus locales, telles que les chapelles Jésuites du XVII^e siècle, réinterprétées en un volume de béton, enduit à la chaux traditionnelle.

Les architectes élaborent leurs projets selon des idées conceptuelles, systématiquement remises en question par les possibilités de mise en oeuvre qui s'offrent à eux :

« Chaque processus constructif nous permet d'explorer, ou de faire des projets différents. Je crois que c'est complètement lié à cela, et que ça nous intéresse que ce soit flexible ainsi, et pas essayer de provoquer une architecture qu'on ne peut pas faire avec les moyens qu'on a. [...] Nos projets sont en étroite relation avec le moyen employé pour la construction »¹

L'entreprise était responsable de la mise en oeuvre, du choix des intervenants sur le site, et donc, du degré de finition apporté. Avertis de la première expérience de la croix, et de son socle en béton brut, il semblerait que le maître d'ouvrage ait renoncé à laisser le béton apparent. Daniel et Lucía Cella commentaient à ce propos :

¹ CELLA Lucía, traduit de l'espagnol : « Cada proceso constructivo nos permite explorar, o hacer proyectos distintos. Creo que está totalmente legado con eso, y que nos interesa que este así, es flexible, y no intentar provocar una arquitectura que no podes hacer en este medio. Nuestros proyectos, estan totalmente relacionado al medio en lo cual se va a construir »

« Ce n'est pas la même chose, quand un architecte travaille avec des maçons, et qu'il peut tenter des expérimentations architecturales, que quand il fait un projet avec une entreprise de construction, qu'il ne sait ni quand, ni avec qui, ni comment les choses vont rendre!¹ »

« Nous savions qu'une façade en béton brut, c'était difficile d'y arriver, et que ça plaise au client, ainsi sont prises les décisions parfois.² »

Dès à présent, revenons un peu plus en amont du projet, le parc est alors vierge de toute intervention, et les architectes ne sont pas encore partie prenante de l'expérience. L'entreprise de construction elle, est déjà pré-sélectionnée pour le marché de maîtrise d'œuvre, et ses représentants, parmi lesquels Carlos Restilli, ingénieur, décident de faire appel à un architecte pour concourir à leurs côtés.

« Nous avons été cherché Daniel, parce que Daniel est un architecte qui a une grande vision de la mise en œuvre. Et nous, ça nous intéressait que quelqu'un nous vende quelque chose, qui soit exécutable à notre échelle.³ »

Durant l'entretien, Carlos Restilli nous a raconté les origines de leur collaboration, et il ajoutait à ce titre :

¹ CELLA Daniel, traduit de l'espagnol : « no es lo mismo cuando un arquitecto trabaja con albañiles y que puede tener como una arquitectura experimental, que cuando hace un proyecto con una empresa constructora, que no sabe cuando, ni con quién, ni como la va a salir »

² CELLA Lucía, traduit de l'espagnol : « nosotros sabíamos que este ramo, esto de hormigón visto, era difícil lograrlo y que le guste, así se van tomando las decisiones »

³ RESTILLI Carlos, traduit de l'espagnol : « la empresa ya está seleccionada, tenemos que competir contra otras empresas, lo fuimos a buscar a Daniel, porque Daniel es un arquitecto que tiene una gran visión, de métodos constructivos. Y a nosotros nos interessaba, que alguien nos venda algo que este ejecutable a nuestra escala »

« Avec Daniel nous avons une connaissance commune puisqu'il avait déjà travaillé pour ma soeur. Il lui avait construit, 30 ans auparavant, un édifice de deux étages, qui a l'un des escaliers, les plus pratiques que je connaisse. Pour moi, un type qui savait faire un escalier n'était pas n'importe qui.¹ »

Mise en œuvre in situ et matériaux locaux

L'équipe de maître d'œuvre fit le choix de construire la chapelle in situ, au vu de l'accessibilité contrainte du site et de la forme du projet. Étant de nature rocheuse, le sol disposait des qualités porteuses suffisantes pour que de simples fondations superficielles supportent la chapelle. L'ouvrage est constitué d'une structure en béton armé, comprenant des poteaux sur lesquels reposent la structure béton de la couverture. L'ensemble fut coulé sur place, à l'aide de coffrages en bois de pin, issu de forêts gérées durablement.

Une première tour d'étagage fut érigée afin de fixer la hauteur du faitage estimée, puis cette structure fut répétée, selon des modules d'1,22m, correspondant aux dimensions du contreplaqué. Trois niveaux intermédiaires furent installés sur place, constitués d'un ensemble d'étais structurés à l'aide d'entretoises, et de croix de Saint-André. La structure du coffrage a été renforcée par des cales, et des tirants de contreventement. Des tirants de 30 x 30 sur lesquels venaient se fixer des plaques de contreplaqués de 1,8 mm, constituaient le support du coffrage. Une fois le squelette terminé, les poutres furent coulées à 45°.

Des tiges boulonnées furent ensuite fixées dans le béton afin d'ancrer la structure métallique qui supporte le revêtement. Doublement inclinée, la dalle fut coulée sur deux jours ; d'abord les

¹ RESTILLI Carlos, traduit de l'espagnol : « conmigo, tenía la relación que había hecho un trabajo para mi hermana. Había hecho, 30 años atrás, un edificio, de dos pisos, que tiene una de las escaleras, más cómoda que conozca.

Para mí, un tipo que sabía hacer una escalera, no era cualquiera »

deux premières moitiés inférieures, puis le jour suivant, les moitiés supérieures, afin que le coffrage ne souffre pas de la déformation liée à la pression. Les murs de béton furent remplis de briques à perforations horizontales sur une double rangée. Cette solution technique répondait à la question esthétique de la forme des murs, elle permettait de couvrir la largeur des colonnes, et d'intégrer le mobilier aux parois.

Du côté extérieur de la paroi, un revêtement hydrofuge brut fut appliqué sur les briques, à la chaux traditionnelle, sur lequel a ensuite été appliqué une couche fine de mortier. Cette couche imperméabilisante était mise en oeuvre sur une maille en plastique pour éviter les fissures. Le revêtement blanc est lui aussi imperméabilisant, cette seconde membrane fut appliquée aux murs et à la couverture.

Les rampes demandaient le déploiement important d'infrastructures et de murs de soutènement. Les murs sont fait de béton, mélangé à des gravats et recouverts de pierres Basaltiques issues d'une carrière proche. Le béton est armé, coulé dans des coffrages en bois, maintenus par des tirants et renforcés à l'aide de contrefiches placées à 45° afin de prévenir la poussée exercée par la colline. Rodrigo Sixto Ramirez, qui a effectué un stage sur le chantier, témoignait du temps demandé par une telle entreprise :

« Ce travaille demande beaucoup de temps, car aucune des pierres n'est égale, c'est pourquoi il faut travailler de manière organisée pour que les assemblages soient harmonieux »¹.

Le temps que suscite un tel travail est dû au mode de construction traditionnel de la mise en oeuvre d'un tel matériau. En deçà de cette première difficulté, Rodrigo Ramirez témoigne du rôle déterminant que peuvent avoir les maçons dans la mise en oeuvre. S'il utilise le mot « harmonieux » pour qualifier les enjeux de la mise en oeuvre, cela est révélateur d'un travail où l'homme ne fait pas qu'exécuter les plans qui lui sont donnés. L'ouvrier doit

¹ SIXTO RAMIREZ Rodrigo « Este trabajo demanda de gran tiempo ya que ninguna de las piedras son iguales, por eso hay que trabajar de forma prolija para que las uniones queden bien. »

accomplir des tâches, dont le résultat dépend de son implication, il en est le garant. À l'heure de la rationalisation, un tel processus pourrait-il être le vecteur d'une construction plus intéressante à mettre en oeuvre pour l'ouvrier ? Un changement de rythme, s'il est admis par le responsable, ne serait-il pas suscité au profit d'un mode de construction plus humain ? Nos réflexions ne sont que de simples hypothèses, n'ayant aucun témoignage à disposition des ouvriers qui ont travaillé sur le chantier.

L'Argentine est à l'aube d'une prise de conscience en matière d'environnement. Si les pays du nord ne sont capables ni d'en faire une priorité, ni d'établir un consensus de préservation et de développement durable, nous comprenons les difficultés que peuvent avoir les pays d'Amérique Latine à se fixer des objectifs en ces termes. Mais il semblerait qu'en matière de réglementation thermique, le degré d'exigence en Argentine reste très faible. Daniel et Lucia Cella sont très sensibles au respect de l'environnement, et ils nous ont confié que l'ajout de laine de verre derrière le revêtement en bois était une volonté personnelle, les règlements étant selon eux trop peu exigeants. Leur architecture est marquée par l'utilisation de matériaux durables et locaux, et il semblerait que leur sensibilité soit avant-gardiste à l'échelle du pays, au regard des considérations de l'Argentine à cet égard¹.

Mise en perspective

André Ravéreau, personnage précurseur de l'architecture située, préconise « l'utilisation de matériaux situés près du site », au profit « d'une architecture durable, écologique et située ». À l'occasion

¹ Témoins de l'expérience d'étudiant en architecture à Rosario en Argentine, nous avons pu constater l'absence d'enseignements liés à la sensibilisation au développement durable. En revanche, nous avons participé à des constructions en terre crue, réalisées à l'initiative des étudiants eux-mêmes. De manière générale, il nous a semblé que les Argentins étaient peu préoccupés par les questions environnementales, leur point de vue étant souvent conforté devant l'apparence intacte des territoires, et de l'immensité des paysages non urbanisés du pays.

d'une conférence¹ organisée par la cité de Chaillot sur le thème du Vernaculaire, André Ravéreau et ses disciples furent invités à présenter leur approche contextuelle de l'architecture. La conférence se conclut par l'intervention d'une ancienne étudiante de l'école polytechnique d'architecture d'Alger, qui y suivit l'enseignement de André Ravéreau, avant de travailler en étroite collaboration avec lui. Elle commence par témoigner du double intérêt de l'architecte pour l'architecture locale et pour la modernité, qu'il ne considérait en aucun cas comme les antithèses de l'une et de l'autre. Puis, au cours d'une énumération des caractéristiques de l'architecture située ; « adéquation du bâti avec son environnement, climat, site, usages », « l'intelligence de l'architecture sans architecte », « l'adaptation au climat s'applique aussi dans les pays du nord », elle insiste sur l'évidence d'une telle démarche. Elle en présente alors les modes opératoires, soit « l'effort de compréhension des facteurs du climat du site », « de l'acte de saisir les qualités du site et du bâti pour s'en imprégner ». « Économie », « énergie », « respect du lieu et de l'humain » sont les maîtres-mots d'une architecture située. « Tout ce qu'on désigne aujourd'hui par le développement durable » est au centre des préoccupations de André Ravéreau, pour qui la prise de conscience intervint précocement. Elle appelle à la sensibilisation vis à vis de « l'importance des facteurs contextuels et des contraintes liées aux usages et aux coutumes, et l'utilisation de matériaux situés près du site ». Cette approche est défendue, au bénéfice d'« une architecture durable, écologique et située ».

Les propos tenus ici ne mentionnent pas une seule fois les questions formelle et esthétique, elles interviennent en second lieu dans la démarche, et ne font pas l'essence même de cette conception architecturale. Les matériaux locaux sont au coeur des enjeux, ils priment sur le reste. C'est ce qui nous a conduit à effectuer un parallèle avec la conception des architectes de la chapelle.

¹ Conférence « D'une génération de pionniers à leurs héritiers, vers une architecture située (1950-2015) » Ministère de la culture et de la communication © Cité de l'architecture et du patrimoine, février 2016

Tel que le présentent Alessia de Biase et Philippe Bonnin dans leur introduction de l'abécédaire de *L'Espace Anthropologique*, l'ouvrage¹ qu'ils amorcent regroupe des « termes et idées-force de la pensée actuelle », clés de compréhension des enjeux contemporains, dans le domaine de l'architecture. Au travers de textes thématiques, anthropologues, architectes et urbanistes tentent d'élucider les concepts et notions fondamentales à la compréhension de l'architecture contemporaine. Il nous a semblé pertinent de faire des indices révélés au fil de leurs observations sociétales, un support de réflexion pour l'étude de la chapelle Santa Ana. Dans un texte nommé « De l'architecture vernaculaire au post-global »², Alain Viaro et Arlette Ziegler échelonnent des repères temporels relatifs au titre de leur étude, des années 60 à nos jours. Ils notent l'intérêt suscité par le vernaculaire chez les architectes, au travers de thèmes, de motifs, et par l'utilisation de techniques et de matériaux traditionnels. Leur approche met en avant le rapport analogique du traditionnel au temps et du vernaculaire au lieu. La tradition renverrait davantage à l'idée de « transmission de siècle en siècle, de pratiques, d'usages, de valeurs, [...] de modes de vie », et intégrerait la notion d'évolution, tandis que le vernaculaire se rapporterait à la notion de local, à l'indigénéité.

Les chercheurs s'appuient sur les problématiques avancées par les congrès de l'IASTE, qui se tiennent tous les deux ans à l'université de Berkeley en Californie. Ils justifient cette référence par la réciprocité des enjeux qu'ils illustrent, et l'« inflexion des thématiques » dans les champs de recherche. Le premier a lieu en 1988, il n'en porte pas encore le nom, mais déjà, la question traditionnelle est au coeur du débat : « Traditional Dwellings and settlements in a comparative perspective ». Le deuxième symposium traite les questions de dualités Nord/Sud, les

¹ *L'espace Anthropologique*, Abécédaire, les cahiers de la recherche architecturale et urbaine, éditions du Patrimoine, numéro 20/21 Mars 2007

² VIARO, Alain, ZIEGLER Arlette, « De l'architecture vernaculaire au post-global » *L'espace Anthropologique*, Abécédaire, les cahiers de la recherche architecturale et urbaine, éditions du Patrimoine, numéro 20/21 Mars 2007 p 21

perspectives historiques des impacts du colonialisme sur l'environnement construit, et « l'innovation comme source de tradition. »

En 1994, le thème du congrès, « De la Valeur de la tradition », découle du constat des « impasses de la mondialisation. » Le questionnement est centré sur la réflexion d'une logique de construction d'un environnement durable. De cet axe, les auteurs soulignent, l'influence évidente du sommet de Rio, qui eût lieu deux ans plus tôt. L'enjeu traditionnel est alors mis en évidence, davantage dans sa relation à l'environnement, qu'à l'architecture. La tradition apparaît comme « un modèle pour dépasser les impasses de la mondialisation », soulignent les chercheurs.

Jean-Paul Loubes fut invité à compléter l'abécédaire et éclaircir les idées que recouvrent l'expression « Vernaculaire Contemporain »¹. L'auteur du *Traité d'architecture sauvage, manifeste pour une architecture située*, reprend dans un premier temps les tenants de la notion vernaculaire, qu'il associe lui aussi à l'ancrage dans le territoire, ou « à un groupe ethnique localisé. » Aussi, il admet que l'architecture pourrait être vernaculaire par nature, dans la mesure où elle est nécessairement érigée en un lieu, dans le monde. L'approche du vernaculaire intervient en contrepoint d'une architecture moderne qualifiée en ses termes d'architecture « délocalisée ». L'auteur identifie deux types d'approches, qui, conjointement comme, indépendamment l'une de l'autre, justifieraient l'appellation de « vernaculaire ».

D'une part, une architecture serait vernaculaire lorsqu'elle est dépendante, voire en « étroite relation à un site et à son économie ». D'autre part, elle le serait aussi, par ses « références explicites ou implicites, à des cultures architecturales localisées ». Ce développement didactique le conduit à distinguer deux applications du vernaculaire, l'une populaire, l'autre savante. Pourrions-nous faire le rapprochement de la chapelle Santa Ana à cette seconde catégorie ?

¹ LOUBES Jean-Paul, V comme Vernaculaire Contemporain, L'espace Anthropologique, Abécédaire, les cahiers de la recherche architecturale et urbaine, éditions du Patrimoine, numéro 20/21 Mars 2007 p170

Une architecture vernaculaire serait savante, dans la mesure où elle mobiliserait « des savoirs professionnels voire académiques »¹. Loubes recoupe ensuite la notion en deux grands courants : les phénomènes néo-régionaux et l'architecture située. Le premier se caractérise d'après lui, par des fabrications qui puisent « dans l'héritage local d'une architecture passée, réputée incarner la tradition, afin de perpétuer ces valeurs dans la production de programmes contemporains »².

Jean Paul Loubes est un fervent réfractaire des courants universalistes, et semble regretter l'emploi du terme « post-modernisme ». Selon lui, le terme devrait s'appliquer au courant des architectures localisées, et la notion de contemporanéité renverrait donc, à une approche vernaculaire. Il voit dans l'architecture située, la « voie pour dépasser l'immobilisme qu'ils [les architectes] reprochent au mouvement moderne. » Cette approche vernaculaire se distinguerait du néo-régionalisme, et du néo-nationalisme vernaculaires, qui incarneraient davantage la tradition et l'identité symbolique de la nation et du groupe par l'utilisation de « signes du passé ». L'architecture située, se tournerait au contraire vers l'avenir, et s'emploierait à faire du territoire, le support direct de l'invention.

Les architectes ne prétendent pas inventer au sens technique du terme. En revanche, leur « imagination topographique »³, et leur sensibilité à l'usage de matériaux locaux, les conduit à inventer un nouveau paysage. C'est pourquoi, au regard des concepts de Jean-Paul Loubes, la pratique de l'agence pourrait être admise comme relevant du vernaculaire, et de l'architecture située.

¹ LOUBES Jean-Paul, V comme Vernaculaire Contemporain, L'espace Anthropologique, Abécédaire, les cahiers de la recherche architecturale et urbaine, éditions du Patrimoine, numéro 20/21 Mars 2007 p174

² Ibid p174

³ ROSENBERG Elissa, L'imagination topographique, Les carnets du paysage n°8, printemps/été 2002

S'ils ne se revendiquent pas d'un mouvement, les architectes de la chapelle se disent néanmoins « éduqués au sein de l'architecture moderne et contemporaine¹ ». En effectuant le rapprochement de la pensée géopoétique de Kenneth White et de l'architecture située, Loubes considère le modernisme² depuis le point de vue des architectes contemporains. Si le théoricien souligne le caractère immobile de la Modernité, il semblerait que le terme recouvre d'autres significations, en Amérique du Sud.

3. La singularité du rapport au paysage en Amérique Latine

D'origine espagnole, Miquel Adria est architecte et exerce au Mexique. Dans un texte intitulé « Paisaje Latino Americano¹ », issu de l'ouvrage « Nueva Arquitectura del paisaje Latino Americano », il soutient l'idée que la tradition moderne se prolonge en Amérique Latine. Si Jean-Paul Loubes considère la mutation des édifices modernes vers « une architecture « hors sol », Miquel Adria soutient que la tradition moderne s'est prolongée en Amérique Latine, en s'émancipant de cette composante :

« La tradition moderne se prolonge en Amérique Latine au travers du réemploi des caractéristiques de traditions locales dans le paysage. Roberto Burle Marx², et Luís Barragán, respectivement Brésilien et Mexicain, tous deux modernes, fusionnent peinture et paysage, jardin et architecture, depuis un certain syncrétisme entre la modernité internationale et les spécificités de leurs cultures respectives ».

Le propos de Miquel Adria pourrait sembler paradoxal. Comment une architecture pourrait-elle être à la fois, moderne, issue du style internationale, et intégrer en même temps des spécificités locales ? Et pourquoi qualifie-t-il l'architecture de l'Amérique Latine du terme moderne, plutôt que de parler d'une conception contemporaine ? Tout comme l'oeuvre de Le Corbusier, le terme «

¹ ADRIA Miquel, « Paisaje Latino Americano », « Nueva Arquitectura del paisaje Latino, Americano », 2G DOSSIER, 2009, p12

² Roberto Burle Marx (1909-1994) est un paysagiste Brésilien, reconnu pour ses travaux d'aménagements sur la plage de Copacabana à Rio de Janeiro. Exerçant la peinture parallèlement à ses activités liées au paysage, il a établi un rapport étroit entre les deux : il a tiré parti des lignes courbes de son art, pour l'appliquer aux étendues végétales de ses créations paysagères. Les architectes de la chapelle l'ont cité comme référence lors de l'entretien, ils m'ont confié s'en être inspirés, pour le paysagisme autour de la chapelle, mission pour laquelle ils ont été désigné, suite au projet architectural.

¹ CELLA Daniel, traduit de l'espagnol : « somos gente educada dentro de la arquitectura moderna, contemporánea »

² LOUBES Jean Paul, « Geopoetics and architecture » Essays in the work of Kenneth White, Glasgow, Alba Editions, 2005 p 180

Modernité » ne peut être perçu comme la manifestation immuable d'une pensée unilatérale. Elle exprime au contraire, l'évolution d'une philosophie marquée par des symétries et des discontinuités.

Si les écrits de Le Corbusier témoignent d'une sensibilité vis à vis de l'essence des lieux, l'architecte a également participé à l'émergence du style International, un modèle qui admettait la répétition d'un même type, souvent hermétique à son contexte. En 1923 dans l'ouvrage *Vers une architecture*¹, il définit l'architecture comme « le jeu savant correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière » et si cette maxime a guidé son oeuvre tout au long de sa carrière, son regard s'est aussi accommodé à force d'expérimentations. Rémi Baudouï, en introduisant son texte « Le regard sur l'Islam »² de l'ouvrage *Le Corbusier, le symbolique, le sacré, la spiritualité*, distingue deux facettes du célèbre architecte :

« Un second personnage, bien éloigné de la figure d'apparence rigide et altière du défenseur acharné de l'architecture moderne de l'angle droit. »

« Les projets d'édifices religieux d'après-guerre, ont amendé l'image du militant des années d'avant-guerre. Elles ont humanisé l'oeuvre et ont humanisé l'homme. »

Aussi, Giuliano Gresleri, perçoit dans les réalisations de Le Corbusier, de nettes ruptures, et l'évolution d'une pensée. Dans un texte intitulé « Le Corbusier - itinéraire du sacré »³, il affirme :

« Le Corbusier aime et craint à la fois les créatures qu'il a fait naître, et qui sont destinées à le transcender. Ce n'est pas un

¹ LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1923

² BAUDOUÏ Rémi, *Le Corbusier, Itinéraires du sacré*, Issu de l'ouvrage *Le Corbusier, Le symbolique, le sacré, la spiritualité*, Rencontres de la Fondation Le Corbusier, Éditions de la Vilette, Paris, 2004, p 16

³ GRESLERI Giuliano, *Le Corbusier, Itinéraires du sacré*, Issu de l'ouvrage *Le Corbusier, Le symbolique, le sacré, la spiritualité*, Rencontres de la Fondation Le Corbusier, Éditions de la Vilette, Paris, 2004, p 16

hasard si Ronchamp, La Tourette, Firminy, qui représentent la plus haute expression de son génie, sont des oeuvres tardives. À présent que tout le temps a été consumé, que tous les mots ont été dits, que toutes les formes ont été explorées [...] Le Corbusier peut enfin se laisser entraîner dans l'abîme de la vie. Et c'est alors seulement que l'oeuvre se manifeste. »

Il cite Le Corbusier lui-même, qui, dans une lettre destinée à Keller Smith, en 1964, écrit : « Un jour enfin l'enfant naît ; l'idée longuement couvée en nous mûrit un beau jour et l'enfant naît. »¹

Lorsqu'il construisit la Villa Le Sextant, aux Mathes avec Pierre Jeanneret quinze ans après la villa Savoye, Le Corbusier réinterpréta les cinq points de l'architecture moderne en y incorporant une écriture vernaculaire. Mais bientôt, l'industrialisation fut perçue comme le moyen le plus moderne, permettant de construire de manière rationnelle, et dans la pratique de Le Corbusier, la production de masse prit le pas sur le rapport du bâti à son contexte.

Il aboutit alors à l'invention de la « machine à habiter », habitat indépendant du site qui l'entoure. À ce titre, Jean-Paul Loubes dans un texte intitulé « V comme Vernaculaire Contemporain »², soulignait :

« Lorsque la perspective universaliste sera placée au centre de la pensée architecturale, tendue vers la construction d'un homme nouveau, universel, l'autonomisation par rapport à un lieu sera alors consommée. La machine à habiter ne tiendra plus sa forme, ni du site, ni des caractères propres au groupe habitant à qui elle est destinée [...] L'architecture est devenue hors sol. »

¹ Lettre de Le Corbusier à Keller Smith, Paris 21 mai 1964. Dans Smith K., Tansal R., *The development by Le Corbusier of design for L'église de Firminy*, School of design, North Carolina University, 1964, p 5

² LOUBES Jean-Paul, *V comme Vernaculaire Contemporain*, *L'espace Anthropologique, Abécédaire, les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, éditions du Patrimoine, numéro 20/21 Mars 2007 p171

Rafael Moneo, dans le texte « Sur la notion du type »¹, corrobore les idées de Loubes, relevant l'exemple éloquent des cités radieuses. Il les qualifie de « modèles préconçus adaptables à n'importe quel lieu, Berlin, Nantes, Marseille », et selon lui, le type se serait alors réduit à une réalité concrète en vertu de l'industrie, permettant la reproduction à l'identique.

Rémi Papillault note que Le Corbusier est parvenu à ressentir l'émotion de l'indicible dans son œuvre, à la Tourette, à Ronchamp. Il évoque aussi le cas de Chandigarh, où l'indicible devait se lire à l'échelle des bâtiments, mais aussi à l'échelle de l'ensemble urbain. Papillault cite des écrits de l'architecte, issus d'un de ses carnets de croquis complété à l'époque du projet de Chandigarh :

« Le site unit l'indicible, l'insaisissable, l'inexplicable. Je dis avec fierté, enfin, ici j'ai pu à 67 ans, débarrassé des fureurs et rivalités professionnelles, politiques, et autres, dresser une architecture qui remplit les fonctions quotidiennes mais qui conduit à la jubilation. »

Le Corbusier lui-même témoignait de l'évolution et des remises en question personnelles de sa pratique architecturale, qui ne fut pas guidée par une seule ligne directrice. Les idées modernes englobent un panel de concepts et d'idées, qui évoluent et il semblerait que le modèle se soit exporté en Amérique Latine, mais qu'il ait été réinterprété au profit d'une architecture plus soucieuse de son environnement. Si David Leatherbarrow, atteste² que l'architecture du paysage contemporain en Amérique Latine mérite le qualificatif « moderne », plus que n'importe où ailleurs, il le justifie par l'idée que l'une des indications de cette continuité fut la quasi-négation du courant post-moderne. Selon lui, nier cette orientation permettait d'éviter le risque symbolique que cela

¹ MONEO Rafael, On typology, El Croquis 20/64/98: Rafael Moneo 1967-2004 p 604

² LEATHERBARROW David, Entre el suelo y el cielo « Nueva Arquitectura del paisaje Latino, Americano », 2G Dossier, 2009, p8

pourrait recouvrir : la restauration des emblèmes de l'autorité coloniale.

« Jamais ils n'adoptèrent l'esthétique historiciste qui était tant à la mode, et ils n'abandonnèrent pas non plus le mouvement moderne ».

Nous avons fait part à Daniel Cella des écrits de Miquel Adrià et de David Leatherbarrow, mentionnés ci-dessus. Il nous a avoué douter de certaines affirmations du second, au sujet du postmodernisme, mouvement qui selon lui, a percé les frontières de l'Amérique Latine, malgré la restauration des symboles-emblèmes coloniaux que cela supposait. Plus nuancé, il nous faisait part du second fait que les pays d'Amérique Latine n'ont surtout pas eu les potentialités économiques pour l'intégrer à des « œuvres transcendantales »¹. Suite au Postmodernisme, la découverte de la modernité latino-américaine des années 50 et 60 auraient été le fer de lance de la diffusion des écoles de Rio de Janeiro « Carioca » et « Paulista ». Puis il cite les architectes Latinos du XXI^e siècle qui selon lui sont majeurs : Los Aravena, Solano Benitez, Mendez Da Rocha, qui travaillent sur la géométrie et la matérialité.

Lorsque nous avons interrogé les architectes à propos d'une identité Argentine de leur Architecture, ils nous ont répondu :

Daniel Cella :

« En Argentine, nous venons de différentes cultures, les espagnols, la maison des Italiens, la maison des Guaranis sont proches. Nous avons cette possibilité de tirer parti de différentes cultures, parce que nous venons de différents endroits du monde. L'architecture Espagnole se rapproche de nous, mais d'un autre côté, nous voyons ce que sont en train de faire les Brésiliens, les Paraguayens en face. Les

¹ CELLA Daniel, traduit de l'espagnol : « se adhirieron masivamente al posmodernismo, pero sin obras de magnitud que trascendieran, porque no tuvo el capital para implementarlo » »

frontières Argentines, le focus Argentin est difficile et ce n'est pas une recherche personnelle¹. »

Lucía Cella :

« Nous ne générons pas une identité, parce que nous faisons différents types d'architecture, nous savons ce que nous ne faisons pas, mais tout le reste est ouvert². »

Le métissage de leur architecture n'est pas seulement quelque chose qu'ils assument, c'est une revendication. Selon David Leatherbarrow, les remises en question du style international dans les années 60, suite à son exportation massive, ne furent pas retenues par la redéfinition de la modernité en Amérique Latine. Il semblerait que les architectes d'Amérique Latine aient poursuivi le travail de l' « expressivité » de l'architecture moderne, sans se laisser emporter par l'éclectisme postmoderniste. Le modèle n'aurait pas été simplement importé, il aurait été réinterprété en vertu des idées contextualistes. Le rapport au Paysage, aux cultures latines et pré-hispaniques, auraient été réintégrés à la modernité en Amérique du sud. Encore faut-il distinguer l'architecture d'Amérique Latine, de l'architecture d'Amérique Latine savante. David Leatherbarrow, considère la réinterprétation moderne en Amérique Latine comme une transposition du modèle « [adapté] aux enjeux locaux ». Selon lui, « La luxuriance et l'exubérance des régions forestières et tropicales, unies aux territoires arides et semi-désertiques, confère à l'Amérique Latine une richesse botanique, géographique et paysagère unique » qui a fait le propre de son

¹ CELLA Daniel, traduit de l'espagnol : « Argentina venimos de distintas culturas, los españoles, la casa de los Italianos, la casa de los Guaranis es cercana, tenemos esa posibilidad de tomar muchas cosas del mundo, porque venimos del mundo. Nos esta acercando la arquitectura española, por otro lado, vemos lo que estan haciendo los brasileños, los paraguayos al frente. Las fronteras de Argentina, el foco argentino no es difícil, no es una búsqueda personal. »

² CELLA Lucía : traduit de l'espagnol : « no hay una generación de identidad, nosotros hacemos distintos tipos de arquitectura, sabemos lo que no hacemos, pero todo el otro es abierto. »

architecture. La réinterprétation des idées modernes auraient, selon lui, tiré parti de cette richesse paysagère unique au monde.

Le style International est perçu dans la continuité du mouvement moderne bien qu'il décrive un virage vers une architecture décontextualisée. Or, le propos des Modernes ne convergeait pas vers un tel modèle dans les années 20. Le soucis contextuel, le rapport au paysage, l'horizontalité, l'expressivité du bâti, constituaient le champ lexical de leur architecture, décrit par Le Corbusier au travers des cinq points, et déjà inhérent à l'architecture de Wright au début du siècle dernier. Les architectes en Amérique Latine auraient considéré davantage cet héritage, et auraient poursuivi le travail de l'expressivité moderne de l'entre-deux guerres, en l'enrichissant des données contextuelles et paysagères qui sont les leurs. Le résultat tendrait davantage vers une modernité Wrightienne qu'une modernité empreinte de « Machine à Habiter ». Ils auraient ainsi défini une architecture, à partir de l'héritage de la modernité « primitive » métissée à des enjeux paysagers et culturels locaux.

La revue¹ dont sont issus les propos de Miquel Adrià et David Leatherbarrow, « Nueva Arquitectura del paisaje Latino Americano » témoigne en effet, d'une série de projets illustrant éloquemment cette idée. L'ouvrage présente des exemples, empreints d'un imaginaire topographique, inspirés du Land Art, des édifices pour lesquels, paysage et promenade architecturale font l'essence de l'acte construit. Le choix de Miquel Adrià de ne pas employer le terme « contemporain » au profit du terme « moderne », pour qualifier l'architecture de l'Amérique Latine à partir des années 50, peut-être illustre-t-il la clairvoyance qui fut celle des architectes de ce continent, de poursuivre le travail des modernes, mais de n'en réitérer que les traits contemporains : la sensibilité au site, à la promenade architecturale, le modelage de l'édifice selon le profil du terrain, l'expressivité des matériaux, la radicalité des formes, la finesse des détails, le rapport à la peinture. Et c'est finalement la direction vers laquelle tendent de nombreux architectes européens

¹ « Nueva Arquitectura del paisaje Latino, Americano », 2G DOSSIER, 2009

aujourd'hui, tels Aires Mateus, cités par Daniel et Lucía Cella, ou encore Alvaro Siza, Herzog & De Meuron, Peter Zumthor et bien d'autres. Si leur architecture est qualifiée de « résolument contemporaine », il en est de même pour des productions radicalement différentes. Peut être que c'est le choix de ne pas nier la modernité en Amérique du sud qui a permis d'attribuer au paysage architectural contemporain les qualités du travail amendé par les modernes, tout en l'enrichissant des données propres au territoire.

Nous notons de nettes similitudes dans les différents écrits cités. Les enjeux énoncés, illustrent la nécessité de lier l'architecture à son contexte. Si tous les praticiens ne soutiennent pas ces idées, elles sont tout de même répandues à travers le monde, avec des prises de conscience plus ou moins établies.

L'Amérique Latine est à l'aube d'une prise de conscience de la crise environnementale, mais d'après les auteurs cités plus hauts, les architectes s'efforcent dans la lignée d'écoles reconnues, de générer une architecture qui ne tourne pas le dos à son contexte.

L'inventeur du concept Paramoderne, Endo Shubei, estime que le Japon a su faire perdurer l'architecture moderne, en la remodelant à l'heure des enjeux contemporains. Se référant à sa pratique personnelle, il assure que les constructions qui en résultent ne sont certainement pas aussi « glossy », que les vastes villas de béton construites à Ibiza, ou aussi futuristes que les gratte-ciel à Dubaï, mais il estime en revanche que les édifices qu'il construit sont davantage modernes :

« Parce que ce n'est pas seulement plus approprié pour le monde dans lequel nous vivons, ça l'est aussi dans le monde vers lequel nous basculons dangereusement¹. »

¹ Interview de Shuhei Endo on Why Architecture Should Be "Paramodern" de la série de Ebrahim Abdoh's "Japan's New Masters" Archdaily.com traduit de l'anglais : « because it is not only more appropriate for the world we live in, but also the world we are moving dangerously fast toward. »

III. Une architecture sacrée ? Du retable au paysage

La méditation et la prière sont des actes qu'il est possible de pratiquer chez soi, dans la rue, en ville, à la campagne, n'importe où. Ceci dépend avant tout du désir et de la capacité d'une personne à établir une connexion avec Dieu. C'est pourquoi l'acte de prier n'est dépendant ni d'une architecture, ni d'un lieu spécifique. Si depuis des siècles les peuples érigent des bâtiments, c'est au profit du rassemblement des fidèles, au cours de messes, dites par les prêtres. Dans une lettre adressée aux artistes en avril 1999, Jean-Paul II écrivait : « L'Eglise a besoin d'architectes, parce qu'il lui faut des espaces pour rassembler le peuple chrétien et pour célébrer les mystères du salut¹. » Au même titre que les cérémonies, le lieu de culte est minutieusement codifié. Néanmoins, Nous verrons quels en sont les caractéristiques, et quelle en a été l'interprétation des architectes Lucía et Daniel Cella.

Les édifices religieux sont spécifiquement consacrés à la prière et aux rassemblements religieux. La présence de reliques dans ces lieux et la bénédiction dont ils font l'objet, attestent leur sainteté. Si

¹ DEVIGE-STEWART Thierry « Jean-Paul II et l'architecture » lemoniteur.fr, 2005

la chapelle abrite celles de la Sainte *Ana*, comme en témoigne un écriteau à l'intérieur, elle a aussi été bénie en septembre 2014, par l'évêque Juan Rubén Martínez, du diocèse de Posadas.

L'enjeu pour les architectes est d'y associer le climat religieux approprié, en jouant avec la lumière, les matériaux, la forme et l'acoustique. Pour les rois, les enjeux sont d'asseoir leur pouvoir ; en faisant édifier des monuments colossaux, ils donnent à voir une représentation physique de la suprématie de l'empire ou du royaume.

Les rites sont orchestrés par les missels, et les conciles édictent des règles de bienséance, universelles au sein de l'église, afin de rendre plus commodes les cérémonies, et d'actualiser les pratiques au gré de l'évolution sociétale.

Au travers de l'état des lieux qui va suivre, nous verrons comment l'espace du lieu de culte a évolué au fil des siècles et des réformes. Nous verrons comment les lieux de culte catholiques se sont petit-à-petit, affranchis des principes qui les régissaient : comment d'un espace dissimulé, nous sommes allés vers un édifice qui exalte la richesse et la puissance de l'instance religieuse, comment d'un espace et d'une pensée hermétique, l'église a admis puis préconisé davantage d'ouverture sur l'extérieur, physiquement et symboliquement. Illustration d'une évolution certaine de l'église en tant qu'instance, ce phénomène se lit dans l'architecture contemporaine, au profit de l'avènement d'une richesse conceptuelle, et matérielle.

1. Evolution du lieu de culte du III^{ème} siècle à nos jours, du quasi-domestique à l'exaltation de la puissance

Au fil des siècles se sont succédés des modèles qui érigeaient la puissance, et si les édifices religieux furent le lieu d'expérimentations et d'avancées techniques majeures, cela tend à se résorber. La perte de vitesse et de puissance de l'église, due à la séparation de l'instance religieuse et de l'État dans de nombreux pays, a considérablement diminué les fonds alloués à leur constructions. Nous étudierons les évolutions du lieu de culte catholique, au fil d'une lecture de l'ouverture, physique et symbolique de l'Église.

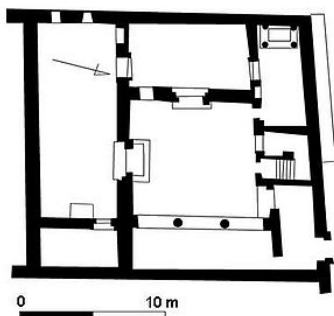
La Maison Église

Au cours des trois premiers siècles du christianisme, les chrétiens se rassemblent dans des « maisons d'habitation, en adaptant l'espace intérieur et la décoration à la liturgie. Au II^e siècle, à Rome, Justin affirme qu'il prêchait aux fidèles qui venaient le visiter, dans son appartement aménagé dans un *insula*¹. *Doura Europos* est l'unique « maison église » pré-constantinienne connue de l'archéologie², la sobriété et la discrétion du bâtiment est alors de rigueur, puisqu'à cette époque les chrétiens sont persécutés³. C'est probablement l'une des raisons qui a motivé les principes de l'organisation de la maison, autour de l'intimité d'un cloître.

¹ JUSTIN MARTYR, Actes, ch. 2.

² H. KRAELING Carl, The Excavations at Dura Europos, Final Report VIII, Part II. The Christian Building, New Haven, 1967.

³ SOTINEL Claire, « Avant le IV^e siècle, la discrétion est une vertu inspirée par une dure nécessité », « Les lieux de culte chrétiens et le sacré dans l'Antiquité tardive », Revue de l'histoire des religions, 4 | 2005, 411-434.



Plan-type de *Doura Europos*
source : Wikipedia, « Domus ecclesiae de Doura Europos »

À l'aube de la construction d'édifices consacrés au culte chrétien, des confesseurs sont déportés aux mines de cuivre de Phaino, au sud de la mer morte. Vers 310, un relâchement de la persécution se fait sentir, et leur permet de « construire des bâtiments pour servir d'églises ». Désignés par Eusèbe¹ par le terme *oikoi*, il s'agirait probablement des « premiers édifices spécifiquement destinés à abriter les réunions liturgiques d'une communauté donnée². » En outre, rien ne permet de savoir si certains des « temples », des « églises », des « maisons de prières » confisqués ou détruits par les persécuteurs du III^e et du début du IV^e siècle avaient été construits spécifiquement pour le culte chrétien.³

¹ DE CÉSARÉE Eusèbe, proche de l'empereur romain Constantin Ier. Il est l'auteur de nombreuses œuvres historiques, apologétiques, bibliques et exégétiques.

² MAYEUR Jean-Marie, Luce Pietri, André Vauchez, Marc Venard, « Naissance d'une chrétienté (250-430): Histoire du christianisme » p586

³ CLAIRE Sotinel, « Les lieux de culte chrétiens et le sacré dans l'Antiquité tardive », Revue de l'histoire des religions, 4 | 2005, 411-434.

En 313, l'Édit de Milan est prescrit par Constantin Ier, le même empereur qui, dès 324, veille à la restitution aux Églises de leurs lieux de cultes. Tout en régularisant le statut juridique de la propriété ecclésiastique, il établit la liberté de culte individuel et met fin aux persécutions des chrétiens.

Suzanne Robin nous apporte des précisions sur la disposition de ces maisons : La « Maison-église », dans la Rome chrétienne, « recouvrait des ensembles résidentiels de plusieurs étages contenant une grande salle de réunion spéciale, inspirée des synagogues, où se réunissait l'Ekklesia (l'église) pour la célébration du culte, et où fut placé très tôt, un autel¹. »

« Au II^e et III^e siècle, à Rome, le plan général était à peu près carré. Il y avait un petit vestibule d'entrée qui devint le narthex : au milieu était l'église proprement dite, ou salle liturgique, comportant des piliers pour soutenir le toit à deux pentes. »²

Le temps des basiliques

L'édit de Constantin activa les conditions de la manifestation de la foi, et les basiliques, dont l'architecture était nourrie des canons architectoniques du temple païen, commencèrent à fleurir. L'empire Byzantin fut le lieu de nombreuses constructions pour lesquelles les baies étaient placées en hauteur, de telle sorte que la lumière céleste pénètre l'intérieur de l'édifice. La plupart des édifices religieux qui furent construits entre le IV^e et le XX^e étaient hermétiques à leur environnement extérieur. Peu poreux, ils étaient éclairés par des ouvertures élevées au-dessus du regard. Stephanie

¹ ROBIN Suzanne : « Églises modernes, évolution des édifices religieux en France depuis 1955 » Hermann, Paris, 1980 p 5

² Ibid. page 5

Bruno, décrivait à ce titre³ que le positionnement des vitraux était ainsi, « pour laisser passer la lumière, sans que l'on puisse voir au travers. Une ouverture laisse entrer le divin, la créature divine, ne laissant sortir que les plaintes, et les prières. »

Le moyen âge et la renaissance

L'évolution de l'architecture est régie par les avancées techniques, et/ou par les courants esthétiques, qui l'infusent au fil de cycles rompus par l'émergence de nouvelles formes d'art, et d'avant gardes. Parfois, c'est la technique qui fait évoluer l'architecture, parfois c'est une volonté esthétique qui fait évoluer la technique. Les constructions romanes et gothiques ont été le fruit de l'innovation technique et c'est la volonté des hommes d'honorer leurs dieux, et de communiquer avec eux qui les conduit à ériger des temples, des églises, et des cathédrales. Ils mettent au point des nouvelles technologies, afin de construire, plus grand, plus beau, plus majestueux, à l'image de leur culte. Les édifices religieux constituent à cette époque, un vaste terrain d'expérimentation et d'exploration, pour les architectes, les ingénieurs, les artistes et les charpentiers.

Serge Bramly énonce, dans un ouvrage² qu'il consacre à l'évolution du verre, ce qui serait selon lui, le paradoxe des cathédrales gothiques : « [élevées] en flèches pour gagner en clarté » mais « bien plus coupées du monde extérieur ». Le style gothique s'illustre, d'après B.Martin par une « irradiation lumineuse³. » L'ouverture de baies bien plus vastes que les ouvertures romanes, rendue possible

³ BRUNO Stephanie, Par la fenêtre du toit : l'union mystique à l'époux animal, à partir du lai de Yonec de Marie de France, et de récits mythologiques celtes et japonais texte issu de l'ouvrage : Par la fenêtre, Études de littérature et de civilisation médiévales, Chantal Connochie-Bourgne

² BRAMLY Serge, La transparence et le reflet, JC Lattès, 16 sept. 2015

³ MARTIN.B, La symbolique chrétienne de la lumière, CDAS de Saint-Etienne liturgiecatholique.fr/

par les nouvelles techniques, traduisait dans la pierre la pensée du Pseudo-Denys : la « lumière intelligible » rassemblait et réunissait fidèles et officiants, « ramenant la variété de leurs visions à une seule connaissance. » L'auteur ajoute à ce titre :

« Cette irradiation lumineuse était encore complétée par les éléments du décor : les vitraux [...] La basilique cessa d'être ce qu'avaient été jusqu'alors les églises monastiques romanes, [...] un espace clos, souterrain, obscur¹. »

À la Renaissance, en France, la société s'inspira de l'art Antique, et les Églises, participèrent de ce modèle, en vertu de l'image de la ville, qu'elles furent destinées à orner « comme les palais et les théâtres². » « Les lumières », écrit Patrick Mestelan³, « dans le sillage de la renaissance se réclamaient de la clarté. » Métaphore de la pensée occidentale, la clarté est une victoire sur ce que la raison a dénommé l'obscurantisme. La valeur sacrée de la lumière n'est plus le symbole gothique de la « lumière divine intériorisée », elle pénètre l'édifice par une ouverture de palais, lieu du pouvoir temporel. Patrick Mestelan, y perçoit le signe d'une Église qui tend à s'ouvrir sur l'extérieur, « sur les sciences et la connaissance, sur l'univers⁴. »

Dans le *Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises, tome 15*, rédigé par M. X. Barbier de Montault, et publié en 1878, sont énoncées les règles que doivent

¹ DUBY Georges, L'Europe des cathédrales, Genève, Skira, 1966, p. 16.

² ROBIN Suzanne : « Églises modernes, évolution des édifices religieux en France depuis 1955 » Hermann, Paris, 1980 p 17

³ Mestelan Patrick, L'ordre et la règle: vers une théorie du projet d'architecture, PPUR presses polytechniques, 2005 p 251

⁴ Ibid.

⁵ BARBIER DE MONTAULT X. Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises, selon les règles canoniques et les traditions romaines, rédigé par t, Paris, 1878

respecter les édifices à cette époque. Le traité est très directif, et les 535 pages qui constituent ce premier tome édictent des règles concernant l'ouverture de l'édifice sur l'extérieur. Le chapitre XV est consacré spécifiquement à la question des fenêtres. Au chapitre III, un article stipule qu'il convient d'éviter que la messe soit perturbée par des perturbations sonores extérieures : « Moins une église est isolée, moins le recueillement y est facile. Le bruit extérieur trouble souvent les fonctions sacrées. »

« À tout prix, il faut écarter de la place et des rues adjacentes, surtout le dimanche, les marchés, jeux publics et danses, pendant les heures des offices et des messes au moins¹. »

Le chapitre des fenêtres apporte des précisions sur les causes régissant les hauteurs d'allège, liées à ce même soucis d'intériorité :

« On peut aussi, à cause de la grandeur du monument en ajouter [des fenêtres] aux basses nefs ou aux chapelles, mais de façon que l'œil du passant ne puisse pénétrer au dedans². »

Les règles énoncées témoignent du soucis d'intériorité dichotomique du lieu de culte : les cérémonies ne doivent pas être contrariées par le bruit extérieur, et le placement en hauteur des ouvertures empêche les passants de scruter les offices. Nous pouvons supposer, que cette seconde disposition permet d'éviter que les fidèles eux-mêmes ne soient contrariés lorsqu'ils prient, par des scènes de la vie urbaine. La préoccupation d'intériorité dont nous avons parlé est ambivalente, car à cette époque, les enjeux du siècle des Lumières persistent, et Barbier de Montault note la

¹ BARBIER DE MONTAULT X. Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises, selon les règles canoniques et les traditions romaines, rédigé par t, Paris, 1878 p 17

² BARBIER DE MONTAULT X. ajoute une note latine de Saint-Charles, à ce sujet : « fenestre omnino alte atque ita extruantur ut inde qui foris stat introspicere non possit »

Une traduction approximative équivaldrait à : « La fenêtre est disposée en hauteur, de telle sorte que celui qui se trouve à l'extérieur ne puisse pas regarder à l'intérieur »

2. Des lieux de culte modernes

Les revendications modernes de l'Église

En 1965, le concile Vatican II, toujours en vigueur aujourd'hui, se substitue au Concile Vatican I de 1870. L'église se dote alors d'une nouvelle constitution sur la Sainte Liturgie, *Sacrosanctum Concilium*, et énonce les principes d'une église moderne. Le Concile se présente comme un outil, permettant de faire progresser la vie chrétienne et de l'harmoniser avec le monde, afin de « mieux adapter aux nécessités de [son] époque celles des institutions qui sont sujettes à des changements. » Le chapitre V du Concile régit la disposition et l'ornementation des églises pour la célébration de l'eucharistie. Le paragraphe 292 témoigne de la volonté de l'Église de se défaire de son image passée, au profit d'une représentation plus modeste. L'instance religieuse ne souhaite plus se livrer à l'ostentation, et le concile vise à rétablir « une plus noble simplicité » à la faveur de « la vérité des choses ». Au Chapitre VII « l'Art sacré et le matériel du culte », au paragraphe intitulé « la dignité de l'art sacré », Le concile souligne la volonté de l'instance, d'évoluer avec son temps et d'opérer des changements, au fil des progrès techniques.

Les préconisations du concile concernant l'organisation spatiale des lieux de culte sont mentionnées au 124ème paragraphe, où seulement trois lignes y sont consacrées.

« Dans la construction des édifices sacrés, on veillera attentivement à ce que ceux-ci se prêtent à l'accomplissement des actions liturgiques et favorisent la participation active des fidèles. »

Ces informations apportent des indications sur l'importance que l'église attribue à l'usage, soit la participation active des fidèles, tandis qu'aucune précision n'est apportée sur la forme qu'il conviendrait d'utiliser dans la conception du lieu de culte. Le concile offre ainsi aux architectes, une marge conséquente de liberté à l'édification des lieux de culte, et, en même temps qu'il appelle au rassemblement au sein de l'Église, il illustre son

ouverture sur le monde. Le missel Romain du 3 avril 1969, s'appliquait à insister sur le caractère de « l'image de l'assemblée qui s'y réunit ». Cette disposition devra assurer « une unité profonde et organique de l'édifice, qui mettra en lumière l'unité de tout le temple de dieu. »

En 2002, ces idées furent développées, davantage encore au chapitre V, intitulé « Disposition et ornementation des églises, pour la célébration de l'Eucharistie » :

« Les espaces destinés aux fidèles sont aménagés avec soin, pour que ceux-ci puissent participer comme il se doit, par le regard et par l'esprit, aux célébrations sacrées. Ordinairement il est avantageux de mettre à leur disposition des bancs ou des chaises. [...] La disposition des bancs ou des chaises, surtout dans les églises nouvellement construites, doit permettre aux fidèles d'adopter facilement les attitudes requises par les différents moments de la célébration et de se déplacer sans encombre pour recevoir la sainte Communion. »

On veillera à ce que les fidèles puissent non seulement voir le prêtre, le diacre et les lecteurs, mais encore, grâce à l'emploi des moyens techniques d'aujourd'hui, aisément les entendre.¹ Si le concile préconise l'utilisation d'images sacrées dans les lieux de culte, il précise en l'occurrence « en nombre restreint et dans une disposition appropriée », afin de ne pas susciter l'étonnement du peuple chrétien et ne pas favoriser une dévotion mal réglée. » En ce domaine, surtout en ce qui concerne les matières et les formes du mobilier sacré et des vêtements, faculté est accordée aux conférences territoriales d'évêques d'opérer des adaptations aux nécessités et aux mœurs locales. Cela témoigne de la considération de l'Église, pour le rapport de l'édifice à son environnement, et du souci d'intégration du bâti, à la culture qui lui est proche physiquement. De nouveau, les préconisations mentionnées témoignent de la volonté de l'église de s'ouvrir symboliquement au monde extérieur, et d'établir un rapport au lieu.

¹ Paragraphe 311 du Missel romain, 2002

En avril 1999, le pape Jean-Paul II adressait une lettre¹ aux artistes, les appelant à « développer à nouveau une coopération plus profitable entre l'art et l'Église » :

« Par cette lettre, je m'adresse à vous, artistes du monde entier, pour vous confirmer mon estime et pour contribuer à développer à nouveau une coopération plus profitable entre l'art et l'Église. Je vous invite à redécouvrir la profondeur de la dimension spirituelle et religieuse qui en tout temps a caractérisé l'art dans ses plus nobles expressions. »

Au nom de l'église, le pape exprime sa reconnaissance envers les artistes, et affirme la dépendance des lieux culturels à l'art sacré dont ils sont les auteurs. Il fait part de nouveau, dans la continuité des principes du Concile Vatican II, du souhait de l'église d'évoluer en harmonie avec le monde dans lequel elle s'inscrit :

« C'est dans cette perspective que je fais appel à vous, artistes de la parole écrite et orale, [...] des arts plastiques et des technologies de communication les plus modernes. »

Aux architectes, il adresse le message d'une Église qui se satisfait des réponses qu'ils lui ont apportées, « autour des nécessités du culte chrétien », et suite aux « terribles destructions de la dernière guerre mondiale et avec la croissance des métropoles ».

Il affirme que les architectes contemporains ont fait preuve de la « puissance d'inspiration du thème religieux », et précise alors, « même au regard des canons architecturaux de notre temps ». L'Église a besoin des artistes, et de leur une capacité à saisir l'un ou l'autre aspect du message et de le traduire en couleurs, en formes ou en sons, sans priver la transmission de sa valeur transcendante, ni de son auréole de mystère.

¹ Lettre du pape Jean-Paul II aux artistes, Libreria Editrice Vaticana, 1999

En qualité d'évêque de Rome en 2009, Benoît XVI prononçait lui aussi un discours¹ adressé aux artistes.

Citant les propos du Pape Paul VI en 1964, il entendait promouvoir lui aussi, la relation de l'église avec le monde de l'art :

« Nous avons besoin de vous. Notre ministère a besoin de votre collaboration. Car, comme vous le savez, Notre ministère est celui de prêcher et de rendre accessible et compréhensible, et même émouvant, le monde de l'esprit, de l'invisible, de l'ineffable, de Dieu. »

En outre, Benoît XVI témoignait par ses propos d'une sensibilité manifeste à la préservation de la nature :

« Le monde dans lequel nous vivons risque de changer de visage à cause de l'œuvre qui n'est pas toujours sage de l'homme qui, au lieu d'en cultiver la beauté, exploite sans conscience les ressources de la planète au bénéfice d'un petit nombre et qui souvent en défigure les merveilles naturelles. »

Les propos de l'évêque sont l'indice d'une pensée tributaire aux observations scientifiques, qui ont révélé la responsabilité de l'homme devant la crise environnementale. Devant les progrès scientifiques, et la décroissance de l'influence religieuse, le concile II intervient, face à la nécessité pour l'Église catholique de s'adapter à la modernité, de s'ouvrir sur le monde. Les articles du Concile sont le reflet d'une instance qui, comme le souligne André Leroi-Gourhan², souhaite remodeler une image contrariée depuis plusieurs décennies, par « la dissipation d'une partie des coutumes de l'ordre de l'irrationnel », sujettes aux ressors des progrès scientifiques : l'Église aspire à refléter la société dans laquelle elle s'inscrit. Les propos de Jean-Paul II et les articles édictés par le

¹ BENOÎT XVI, Rencontre avec les Artistes, discours de Benoît XVI, Chapelle Sixtine, Libreria Vaticana, 2009

² LEROI-GOURHAN André, « Églises modernes, évolution des édifices religieux en France depuis 1955 » Robin Suzanne, Hermann, Paris, 1980

Concile, témoignent également de ce désir d'évolution en faveur d'une ouverture sur l'art et l'architecture moderne. L'Église insiste sur la finalité des édifices : rassembler les fidèles et offrir les conditions exemplaires au déroulement des offices. Elle témoigne alors de son souhait d'effacer son image passée au profit d'une « noble simplicité ». Suzanne Robin affirme à ce titre :

« L'église moderne se tourne davantage vers l'assemblée. Elle commence à être envisagée non seulement comme lieu de culte, mais aussi comme lieu de réunion [...] L'ensemble des bâtiments formant le complexe religieux est désormais ressenti comme un lieu d'intégration sociale et non seulement comme un lieu de retraite interne ou de recueillement¹. »

Devant la grande liberté laissée à la conception des lieux de culte à l'issue de ce nouveau concile, les chapelles, églises et cathédrales s'affranchissent des traditions qui les régissaient, et constituent un nouveau terrain d'expérimentation pour les architectes.

L'interprétation moderne du concile et du sacré

Suite au Concile Vatican II, les enjeux pour les concepteurs ne sont plus les mêmes. Les contraintes imposées sont minimales et les dispositions du lieu de culte, dépendent dès lors de leur interprétation et ceci est valable pour la fonction comme pour l'expression architecturale. Si Jean-Paul II et Benoît XVI appellent les architectes à faire des édifices religieux, des lieux imprégnés d'une atmosphère religieuse et sacrée, certains concepteurs vont s'attacher davantage à la recommandation faite par le Concile « d'une plus noble simplicité », jusqu'à extraire la dimension sacrée du lieu. Si le Concile Vatican II a marqué un virage majeur dans la conception du lieu de culte, assouplissant nettement les normes d'édification du lieu de culte, des exemples singuliers de constructions antérieures, montrent que certains concepteurs

¹ ROBIN Suzanne : « Églises modernes, évolution des édifices religieux en France depuis 1955 » Hermann, Paris, 1980

s'étaient affranchis précocement des modèles traditionnels avant qu'il soit écrit, au profit d'une nouvelle interprétation du sacré.

Le Corbusier et la chapelle Notre-Dame du Haut, dont les travaux se sont achevés en 1955, illustrent ce phénomène. L'architecte, très préoccupé par cette dimension du sacré, fit de l'édifice qu'il l'exaltât à l'intérieur comme à l'extérieur, au gré d'une volumétrie déjà affranchie des traditions. C'est le travail de la lumière qui traduit le sacré, et les murs furent ponctués d'un jeu d'« alvéoles »¹, de différentes tailles et hauteurs, pensées de manière à ce que les parois sculptent l'ombre et la lumière. Si l'intérieur de la chapelle n'établit pas de relation visuelle avec le dehors, Le Corbusier emploie à ce titre l'expression d'« acoustique plastique », qui, d'après Danièle Pauly², établit un rapport radical au site. L'auteure décrit la chapelle comme un bâtiment rassemblant les lignes des collines environnantes, qui « ramasse autour de lui les horizons, donne une existence nouvelle à ce lieu qu'il vient qualifier redéfinir en instaurant un dialogue entre les formes et le paysage ». En 1923 l'architecte de la chapelle écrivait à ce sujet : « Considérant l'effet d'une architecture dans un site, je montrerai ici que le dehors est toujours un dedans »³.

Dès 1945, Le Corbusier formula l'expression « L'Espace indicible », pour décrire « le moment d'évasion illimitée provoquée par une consonance exceptionnellement juste des moyens plastiques mis en oeuvre et par eux déclenchée ». Il employa l'expression issue du texte éponyme, pour décrire la chapelle, mais aussi d'autres édifices, pourtant profanes. Il déclarait dans *L'Espace Indicible* : « J'ignore le miracle de la foi, mais je vis devant celui de l'espace indicible, le couronnement de l'émotion plastique ».

¹ Ibid p 84

² PAULY Danièle, *Le Corbusier. La Chapelle de Ronchamp*. Birkhäuser, 2008 p86

³ LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1923

Au sein de l'ouvrage, *L'espace sacré aujourd'hui, quels défis pour l'architecte ?*¹ Le frère Marc Chauveau, dominicain, et historien d'art exprime les tenants de l'indicible dans le couvent de la Tourette. Il apparaît dans ces propos que le principe de limitation des images sacrées, comme préconisé par le Concile quinze années plus tard, y fut appliqué par Le Corbusier en vertu d'un « grand silence visuel »². Il explique à ce sujet :

« À l'exception d'une statue qui représente Sainte-Marie de la Tourette, que Le Corbusier a accepté et mise sur une petite stèle, il y a ce qu'il a voulu : un grand silence visuel »

Marc Chauveau cite Le Corbusier : « Il n'y aura pas de distraction possible, pas d'image, si vous voulez être bien gentils et témoigner de la sympathie avec votre pauvre diable d'architecte, c'est en refusant formellement tout cadeau concernant des vitraux, des images et des statues, moyennant quoi on tue tout. Ce sont vraiment des choses dont on n'a pas besoin, il ne faut pas croire que des imageries de figuration de toute nature soient pour ajouter quelque chose si l'architecture l'a déjà créée, et la question est là. » : des idées proches de celles de Jean Baudrillard et de Mies Van der Rohe : respectivement « plus on voit de choses, plus c'est le signe de leur disparition » et « Less is more ».

Pour conférer aux édifices une dimension sacrée, les architectes ne sont plus contraints et ont recours aux outils de leur choix : le travail de la lumière se poursuit, et bientôt, l'apport de l'abstraction et de l'ouverture sur le paysage s'offrent comme des moyens supplémentaires pour traduire le sacré.

Selon Suzanne Robin, « Le seul point de vue fonctionnel ne saurait suffire dans l'élaboration d'une église », elle ajoute :

¹ CHAUVEAU Marc, *Colloque sacré-archi - L'espace sacré aujourd'hui : quels défis pour l'architecte ?*, Strasbourg, INSA de Strasbourg, 2010 p 98

² Ibid p 98

« Il faut, de surcroît, l'introduction du sens du mystère sans lequel il n'y a pas de sacré ».

« Consciemment ou non, les fidèles qui entrent dans une église en vue de se recueillir ou de suivre la messe, recherchent cette quatrième dimension ».¹

L'architecture de certains édifices, tels la chapelle Ozanam à Paris (figure ci-dessous), s'en est vue désacralisée, au profit d'une ouverture transparente sur la ville, et sur l'espace public. C'est la bénédiction du lieu, et la présence de reliques au sein de l'autel, qui attestent de sa sainteté. La Chapelle Ozanam, intégrée au sein de la maison Ozanam, s'est logée au rez-de-chaussée d'un édifice de logements, cela témoigne d'un changement radical du lieu de culte en France.



Chapelle Ozanam, Paris XVIIe
source : maisonosanam.com

D'autres exemples montrent que l'église s'est ouverte notablement sur l'extérieur, mais aussi sur les autres religions. Ainsi est imaginé le projet Berlinoise de « House of One » de l'architecte Kuehn-Malvezzi, qui entend regrouper en son sein, une église catholique, une mosquée, et une synagogue. C'est un projet politique, qui constitue l'illustration d'une nette ouverture symbolique de l'église.

¹ Ibid p 55

Serge Bramly citait dans son ouvrage² *L'Éloge de l'ombre* de Junichirō Tanizaki, qui comparait la « clarté » des cathédrales gothiques aux temples japonais « [repliés] en escargot sur une pénombre croissante ». Il souligne la nette distinction du caractère autonome des édifices gothiques, à l'absence de rupture physique avec la nature dans les temples grecs et d'extrême orient.

L'analogie à l'architecture japonaise fut également formulée pour décrire le rapport au paysage de certains lieux de culte, post-conciliaires. En effet, Les propos³ de Ed Sövik à l'appui, Suzanne Robin réitère l'idée de deux optiques de l'architecture religieuse³ :

« Ou bien elle aboutit à des « oeuvres d'art » autonomes qui affrontent et englobent l'homme sans réellement le rencontrer, ou bien elle crée pour lui, un type d'environnement qui l'invite et lui dit : « Viens avec moi et essayons de vivre ensemble » [...] le meilleur exemple d'architecture où cette caractéristique est toujours présente, est la maison de thé des japonais. Parce que plus authentiquement humaine, cette dernière me paraît aussi plus authentiquement religieuse que beaucoup de sanctuaires, temples ou églises ».

L'auteure poursuit elle aussi, la comparaison des lieux de culte catholiques avec la « maison-temple » japonaise, et avec la maison japonaise quotidienne⁴, dont la religion panthéiste du Shinto, est orientée « vers la nature et la pureté » et ajoute à ce propos « Cette pureté est assez puissante pour marquer les édifices des temples, d'une rigueur qui aboutit à la beauté par la simplicité ».

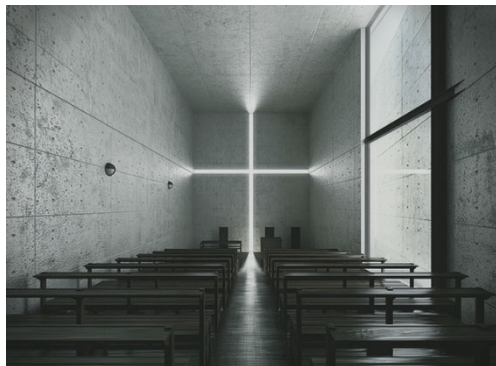
² BRAMLY Serge, *La transparence et le reflet*, JC Lattès, 16 sept. 2015

³ Lors de son intervention au « Congrès international de religion, architecture et arts visuels » en 1963

³ ROBIN Suzanne : « Églises modernes, évolution des édifices religieux en France depuis 1955 » Hermann, Paris, 1980

⁴ ROBIN Suzanne : « Églises modernes, évolution des édifices religieux en France depuis 1955 » Hermann, Paris, 1980 p 76

Suzanne Robin. Lorsqu'il sculpte la lumière par le dessin d'une percée en forme de croix, au sein de l'Église d'Ibaraki, les trois éléments que constituent la croix, la lumière et l'environnement, concourent ensemble à l'invocation du mystère du sacré.



Chapelle de l'église d'Ibaraki, Tadao Ando, 1989
© Dominique Lafaurie

L'architecte, pour *L'espace pour la méditation* qu'il réalise en 1994 pour le siège de l'Unesco à Paris, emploie des formes simples, cylindre, rond, et un matériau à l'état brut, le béton, dont il tire une abstraction propre à générer les conditions de la sacralisation spatiale. Le projet fut imaginé en vertu d'une commande pour symboliser la paix et commémorer le 50ème anniversaire de l'adoption de l'acte constitutif de l'Unesco. C'est la « noble simplicité » signifiée par l'abstraction de l'édifice, qui confère à l'espace son caractère sacré. Suzanne Robin considère la « troisième force » du renouveau de l'architecture des lieux de culte, dans ce qu'elle nomme une recherche de l'essentiel : « intégrer l'extérieur dans l'intériorité, faire en même temps jaillir cette intériorité dans une expression dépouillée et expressive du bâtiment, s'ouvrir à la vie et sur l'environnement tout en gardant un caractère distinctif, original ». Elle ajoute : « En cela [...] elle se rapproche de la conception de la maison japonaise, qui mêle harmonieusement quotidienneté et caractère sacré. » Elle

manifeste alors, de manière significative, sa considération pour une architecture religieuse en lien avec son environnement.

André Leroi-Gourhan souligne dans la préface du même ouvrage que « quelque chose de capital a changé » et que « la situation se développe en définitive dans la direction de l'église-maison, conçue comme optimum dans le contact humain [...] comme le foyer spirituel de l'assemblée ecclésiale ». Il est difficile de ne pas faire l'analogie entre les propos ci-dessus et la chapelle Santa Ana, notamment lorsque Suzanne Robin se réfère à l'idée d' « intégrer l'extérieur dans l'intériorité », et à la réflexion de André Leroi-Gourhan lorsqu'il évoque « l'église-maison ».

Néanmoins, il convient de distinguer les lieux de culte d'un pays laïque comme la France, et ceux d'un pays comme l'Argentine, où « Le Gouvernement fédéral soutient la religion catholique, apostolique et romaine »¹ En France, ériger une croix de 70 mètres de haut serait aujourd'hui probablement impensable. Si l'église Saint-Vincent de Paul, qui a été réalisée par l'agence Magnum, à Rezé (44), pourrait s'apparenter à la chapelle Santa Ana, d'un point de vue esthétique, les contextes paysagers et sociétaux des deux projets sont radicalement opposés². C'est pourquoi, lorsque l'agence Magnum redessine la « place de l'église » et intègre l'édifice au paysage urbain, c'est au gré d'un vocabulaire peu ostentatoire. En reprenant l'échelle et les codes de la maison archétypale, les architectes produisent un édifice qui s'apparente aux logements voisins jusqu'à s'intégrer parfaitement à cet ensemble mitoyen, et la monumentalité de la façade s'en veut amoindrie. Néanmoins, les architectes ne nient pas la dimension sacrée à l'intérieur de l'édifice ; ils réinterprètent la question du vitrail selon des motifs abstraits, au profit d'une ambiance religieuse contemporaine.

¹ Article 2 de la constitution Argentine

² C'est à l'aube du xxe siècle, en 1905, que fut légiférée la séparation de l'église et de l'état, sur l'initiative de Aristide Briand, alors député.



Église Saint-Vincent de Paul, Rezé (44)
© MIJO Simon-Bouttier

Les problématiques françaises ont trait à l'intégration des nouveaux édifices religieux dans l'espace public : Quelle place doivent-ils occuper dans la société ? Faut-il encore aujourd'hui, concevoir des édifices monumentaux, ou qu'ils expriment leur dimension sacrée seulement à l'intérieur ? Le champ de notre étude ne recouvre pas ces questionnements, c'est pourquoi nous nous arrêterons à de simples interrogations. Les architectes de la chapelle Santa Ana, tout comme Le Corbusier lorsqu'il conçut la chapelle Notre-Dame du Haut ; ont été sensible à la dimension sacrée inhérente au programme, bien qu'ils fussent agnostiques. Entre réinterprétation des traditions anciennes, « noble simplicité »¹, et relation au paysage, ils ont tenté de conférer à la chapelle le mystère du sacré, en ayant recours aux outils contemporains de l'architecture et de la sculpture, mentionnés précédemment.

3. La Chapelle Santa Ana, quelle interprétation ?

Un retour à la maison église : une « noble simplicité »

Si la chapelle reprend la forme du toit à deux pans de la maison archétype, elle réitère l'idée plus que la forme, des maisons-églises pré-constantiniennes. Les architectes se sont en réalité inspirés des chapelles Jésuites du XVIII^e situées à Córdoba et Salta. De petites tailles et couronnées d'un toit à deux pans, ces constructions évoquent en effet l'échelle domestique.

Lorsque nous avons questionné les architectes sur leur point de vue quant à l'évolution des lieux de culte, Lucía Cella nous a répondu :

« Je crois que l'histoire des églises est en étroite relation avec le travail de la lumière, si on pense à l'art roman, au gothique. [...] aujourd'hui le point majeur n'est pas tant la lumière, mais plutôt la relation avec le paysage ou l'environnement. Avant une église pouvait être placée dans n'importe quel lieu, l'importance était la verticalité, pas la projection de l'espace intérieur vers l'extérieur. »¹

La chapelle est le lieu de cérémonies religieuses, de baptêmes, de premières communions, de confirmations et de mariages. Elle se compose modestement, d'une nef et d'un plan orienté vers une croix, monumentale de 80 mètres de haut, située au loin. Le Sanctuaire se situe à l'extrémité du volume, souligné par une estrade sur laquelle est disposé l'autel. La chapelle est sanctifiée mais affirme sa sainteté par l'architecture, en deçà de la présence

¹ CELLA Lucía, traduit de l'espagnol : « Yo creo que la historia de las iglesias, están muy relacionadas al trabajo de la luz, si uno piensa al romano, al gothico. la arquitectura esta pensada desde la luz, este misticismo esta pensando desde la luz. Y creo que esta nueva obras de iglesias, hoy el foco no esta tan puesto en la luz, sino que en la relación con el paisaje, o con el externo. Eso no pasaba, una iglesia podía ser igual, puesta en cualquier lugar, y la importancia era la verticalidad, y no la proyección del espacio del interior y del exterior »

des reliques. L'approche des architectes a conduit le projet vers une modestie, dissociée de toute forme ostentatoire. Nous pensons qu'ils ont répondu aux enjeux attendus par l'église, tout en proposant une expérience proprement architecturale et poétique. Lorsque nous avons interrogé Carlos Restilli sur ce qui serait, selon lui, l'origine du succès¹ de la chapelle, il nous a confié qu'il ne pouvait pas réellement répondre à cette question mais qu'il savait en revanche qu'il aimait la simplicité de l'architecture. Il a ajouté : « elle est simple, mais elle est belle, par rapport à son environnement, pour la vue [...] ce n'est pas la maison de dieu [...] c'est le foyer de l'homme, qu'il peut apprécier à son échelle.² » Nous avons terminé l'entretien avec Carlos Restilli sur ces mots, une réflexion qui nous a semblée juste et poétique.

Le paysage se substitue au retable

Comme nous l'avons vu, les lieux cultuels pré-conciliaires présentaient une forme d'étanchéité à l'extérieur. Isolés du monde profane, ils étaient dotés de murs très épais, dans lesquels les ouvertures étaient placées en hauteur. La Capilla Santa Ana s'abstrait de ce vocabulaire architectural et établit un dialogue entre le paysage du parc alentour, et son intérieur. De ce dialogue

¹ La chapelle a été publiée par des sites internet reconnus : Archdaily, Deezen, AA13, Summa +, et les architectes ont reçu différents prix pour le travail qu'ils ont mené sur le parc de la Croix, ils ont été nommé notamment, au prix du Mies Crown Hall, décerné par le IIT College of Architecture.

Nous sommes en juin 2017, et récemment encore, Lucia Cella a été récompensée, en partie pour son travail sur la chapelle. Elle figure parmi les trois finalistes du Wheelwright prize, prix décerné par l'université de Harvard.

² RESTILLI Carlos, traduit de l'espagnol : « Mira, yo creo que no sé el origen, sé qué me gusta en la capilla ; lo que es la union de lo simple, por la arquitectura [...] esa iglesia es simple pero es bella, por el entorno, por la visual, y la arquitectura se hizo así [...] no es que sea el hogar de dios, no este es un hogar del hombre, de lo simple, y eso me parece, el hogar del hombre, lo simple, que se puede gustar a su escala. »

s'élabore le mystère du sacré, et le paysage se substitue au retable, à l'ornement, et au décor, des lieux de culte traditionnels. Si la réponse qui résulte de la chapelle Santa Ana est nettement éloignée de la forme proposée par Tadao Ando pour l'église d'Ibaraki, les intentions d'invoquer le mystère par le dialogue de l'architecture et de l'environnement qui l'entoure sont communes à celle d'Ando. Le paysage intervient comme un élément support de sacré, qui, modelé à l'architecture, est le lieu d'une poésie mystérieuse. Le recours à l'abstraction remplace l'imagerie des édifices religieux traditionnels, et le lieu de culte chrétien se substitue alors à un lieu de méditation universel, support d'une expérience spatiale, qui ne dépend que de la sensibilité de chacun. La chapelle Santa Ana est un lieu où l'architecture joue le rôle médiateur du dialogue entre l'homme et le paysage.

réponse qui résulte de la chapelle Santa Ana est nettement éloignée de la forme proposée par Tadao Ando pour l'église d'Ibaraki, les intentions d'invoquer le mystère par le dialogue de l'architecture et de l'environnement qui l'entoure sont communes à celle d'Ando. Le paysage intervient comme un élément support de sacré, qui, modelé à l'architecture, est le lieu d'une poésie mystérieuse. Le recours à l'abstraction remplace l'imagerie des édifices religieux traditionnel, et le lieu de culte chrétien se substitue alors à un lieu de méditation universel, support d'une d'expérience spatiale, qui ne dépend que de la sensibilité de chacun. La chapelle Santa Ana est un lieu où l'architecture joue le rôle médiateur du dialogue entre l'homme et le paysage.

Conclusion II

Si la prière n'est dépendante d'aucune construction particulière, l'Église rassemble et souhaite rassembler ses fidèles au sein d'un lieu. Il est d'abord dissimulé dans les maisons-église de la Rome Antique, car à cette époque, les Chrétiens y étaient persécutés. L'Édit de Constantin fait suite à l'exaltation des lieux de cultes, au travers de la construction de basiliques majestueuses. Au ^{xx}e siècle, par l'assouplissement des normes liturgiques, l'église a permis de faire des lieux de culte catholiques, un nouveau terrain d'expérimentation plastique. La quête architecturale du sacré fut poursuivie par le biais du travail de la lumière, mais fut également enrichie, par l'ouverture sur le paysage, et l'utilisation de matériaux nouveaux. Ce renouveau a été l'illustration symbolique et physique de l'ouverture de l'Instance Religieuse sur le monde et la société d'aujourd'hui.

Si la chapelle est par essence un lieu symbolique, son architecture s'inscrit avant tout au service d'un effet, d'une expérience spatiale. C'est une architecture savante au sens où elle mûrement réfléchi, porteuse de sens, mais elle n'est pas le simple fait d'une pratique élitiste, visant à plaire aux élites. Elle n'a pas été pensée comme une architecture pour architectes. Les concepteurs se sont appliqués à penser le projet comme un lieu, ouvert à l'autre, ouvert sur le paysage et sur le monde. Un lieu de méditation universel donc, qui appelle à la sensibilité de chacun. La chapelle Santa Ana est le lieu de la célébration de la messe, le lieu d'évènements, tels que des mariages, mais aussi, du fait du capital touristique du parc, celui de visites multi-culturelles, aux croyances hétéroclites. La souplesse d'usages du lieu, et la diversité du public qu'elle accueille, en font un lieu destiné à tous, qui dépasse le strict usage religieux. Aussi les architectes l'ont conçue comme un véritable lieu de méditation, dans le respect des traditions religieuses, en écho à la modernisation de l'église, et pensée comme une architecture contemporaine, inscrite dans son temps.

L'architecture est empreinte de la sensibilité de ses auteurs vis à vis des questions environnementales. Générer une architecture respectueuse du site était pour eux un souci majeur, qui se ressent

dans le discours, et qui s'observe dans le choix des matériaux, et l'approche du site. Nous pourrions donc parler d'une architecture locale, qui répond aux enjeux de l'architecture située, telle qu'elle est définie par Jean-Paul Loubes et André Ravéreau. Les architectes s'effacent au profit du projet, en aucun cas, il ne s'agirait de produire une représentation de soi, une marque de fabrique, qui serait un gage de reconnaissance. Ils arrivent certes avec un bagage culturel, des convictions, et des modes de pensée, mais la forme de l'architecture, elle, découle du site et du programme. La continuité des différents projets qu'ils réalisent se lit dans la sensibilité poétique et du discours, bien plus que dans la forme. Ils s'affranchissent ainsi de tout dogme stylistique.

Les rapprochements que nous avons proposés avec la pratique de concepteurs répondant aux enjeux de l'architecture située, n'ont pas pour but d'effectuer des classements, mais simplement de montrer que la revendication des garants de cette approche n'est en rien identitaire. Ses principes ne convergent pas vers un nationalisme voué à représenter la fierté d'un peuple. L'architecture située a au contraire la capacité de s'appliquer singulièrement n'importe où dans le monde, au bénéfice d'une architecture respectueuse de l'environnement. Il s'agit de répondre aux enjeux du territoire, d'un point de vue, géographique et culturel. C'est pourquoi les comparaisons que nous avons été amenés à faire nous ont montré que les idées priment sur la forme. Si une architecture bénéficiant des qualités de l'architecture située, se retrouvait à être copiée à l'identique dans un territoire bien distinct, dès lors, la comparaison n'aurait plus lieu d'être.

Il convient d'ajouter que deux architectures peuvent répondre au mêmes enjeux en y répondant de manière bien distincte, l'architecture située ne conditionne pas un territoire à l'uniformisation, la dimension culturelle n'est pas niée par cette approche. Ainsi deux édifices voisins pourraient emprunter des écritures radicalement différentes, l'une de lignes courbes, l'autre de tracés rectilignes, et tous deux répondre aux enjeux de l'architecture située. Ceci explique pourquoi il nous a semblé pertinent de mentionner le Japonais Endo Shuhei, dont le travail reflète une sensibilité à une même cause que celui des Argentins,

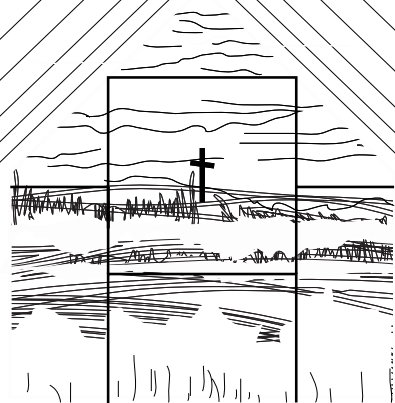
bien que l'écriture formelle en soit très éloignée. C'est bien l'intention architecturale, en temps qu'idée conceptuelle répondant à un environnement précis, qui prime sur la résultante formelle, pour qualifier cette architecture.

Si nous avons déjà expliqué en quoi la conception de Daniel Cella, Lucía Cella et Pedro Peralta génère par essence une architecture du lieu, nous pourrions évoquer les origines des Argentins, pour souligner une nouvelle fois leur légitimité à produire une architecture influencée par des références qui dépassent les frontières de leur pays, et même de leur continent. En effet, leur culture est issue d'un riche métissage, et le passé colonial de l'Amérique Latine, les migrations, les échanges, et la mondialisation, fabriquent en Argentine un réseau infini de cultures entremêlées. Les traditions religieuses chrétiennes en Argentine, ont été importées par les Européens qui y ont amené leurs croyances. Si la plupart des colonisateurs ont imposé leur religion aux Indiens originaires par la violence, les Jésuites, au travers des missions, ont établi une collaboration plus respectueuse avec eux, au profit d'une architecture nouvelle, locale, et curieuse. C'est en ce sens que nous pourrions faire l'analogie de la chapelle Santa Ana aux missions à qui elle rend hommage. Toutes deux sont le résultat d'un métissage entre deux cultures ; ainsi les Indiens Guaranis seraient à la tradition du socle en pierre, ce que la mondialisation serait au volume blanc de la chapelle. Et tandis que les instances de la religion chrétienne, dont le chef spirituel est argentin, se trouvent au Vatican, la religion elle-même est représentée dans le monde entier.

L'attention donnée au parcours et à la mise en oeuvre n'a de préoccupation autre que de conférer à l'édifice une forte expressivité, et de donner les conditions d'une expérience phénoménologique au sujet. S'il est fréquent de constater que la technique se substitue à l'art en architecture, les architectes de la chapelle Santa Ana nous font la démonstration du contraire. La technique est au service de la promenade architecturale, de l'expérience spatiale, et de la forme. Le rapport au corps, établi par l'échelle et le jeu des volumes, nous conduit à souligner ses qualités sculpturale et sensible. Les traits de la chapelle Santa Ana, ont été

dessinés par Lucía Cella, Daniel Cella, et Pedro Peralta, sur différents calques, qui, superposés, révèlent la géopoétique de leur architecture.

géopoétique de leur architecture



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

f/3

L'ARCHÉTYPE

Paradoxes et dérives

^
CECI
EST UN
RÉPERTOIRE DE
MAISONS DE
CONSTRUCTEURS



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11

BTOB pro

la néo-urbaine
source image : btob.pro

1

BTOB pro

Modele maison
Architecte Moderne
source image : btob.pro

2

Arteck

Gamme d'exception
maison bois
K1
*source image : arteck-
france.com*

3

Arteck

Gamme d'exception
maison bois
K2
*source image : arteck-
france.com*

4

Arteck

Gamme d'exception
maison bois
K3
*source image : arteck-
france.com*

5

Groupe Depreux

Maison moderne
Damgan 56
*source image : groupe-
depreux-construction.
com*

6

Groupe Depreux

Maison
contemporaine
*source image : groupe-
depreux-construction.
com*

7

Groupe Depreux

Maison
contemporaine
*source image : groupe-
depreux-construction.
com*

8

**Les Maisons
François Léon**

Maison Bio-climatique
*source image : maisons-
leon.com*

9

**Les Maisons
François Léon**

Maison
contemporaine
*source image : maisons-
leon.com*

10

**Les Maisons
François Léon**

Maison
contemporaine de tupe
tourelle
*source image : maisons-
leon.com*

11

1. Les Dérives

La définition de la maison d'architecte, dépend beaucoup de la personne qui la formule.

Ainsi, « Lamy-expertise, expert en immobilier » nous apprend que l'esthétique de la maison d'architecte, «souvent à la pointe de l'innovation» la rendrait « plus vulnérable aux effets de mode ». Selon « Lamy-expertise », elle se démoderait ainsi «souvent plus vite que les maisons intemporelles des constructeurs »¹. En tant que produits marketing de modèles préconçus, les maisons de constructeurs sont imaginées dans le but d'être apposées sur un terrain quelconque. Elles représentent un marché très important de la construction, produites en série, elles sont intéressantes économiquement, et en principe, moins onéreuses que les maisons d'architecte

Néanmoins, les références qu'elles convoquent semblent parfois réitérées sans être comprises, et si les constructeurs entendent par «contemporain», minimaliste, ils aboutissent parfois à une pure antithèse de cette conception. À la manière du Postmodernisme, les constructeurs de ces maisons semblent convoquer des symboles archétypaux, parfois juxtaposés en vertu d'un patchwork inintelligible. La maison d'architecte se distingue de la maison du constructeur, par son caractère unique. Elle est fonction du site, réalisée sur mesure, et répond précisément aux souhaits du commanditaire.

La continuité du mur et du toit contribue à générer une pureté formelle, où minimalisme, simplicité, et radicalité convergent vers une unicité intelligible. Certains constructeurs l'ont bien compris, et réitèrent ce motif. D'autres le réinterprètent sans en comprendre les tenants, et aboutissent à des visions erronées du modèle initial.

¹ Qu'est-ce qu'une maison d'architecte ? Lamy-Expertise, lamy-expertise.fr, janvier 2013

Le champ lexical des constructeurs découle d'un vocabulaire simpliste, issu du Marketing. Sur les pages de présentation des maisons, il faut ainsi se résoudre à des lieux communs tels que «Sortez des sentiers battus et osez une architecture affirmée»¹. Les intentions des projets ne sont pas exprimées, et seul les arguments de vente semblent régir ce marché d'habitat. Les «gammes» de maisons sont généralement désignées par les mêmes adjectifs : «Contemporaines» «Modernes» «Traditionnelles» «d'Exception», mais aussi «Prestige».

Nous avons composé un mini-corpus de maisons de constructeurs, pour illustrer nos propos. Certaines correspondent à des cas communs de maisons, d'autres sont plus singulières, et leurs formes nous ont d'autant plus interrogé. La maison K2 (fig 4) est séduisante, et elle pourrait même nous faire croire que le projet s'inscrit dans une démarche géopoétique. Elle en est en réalité, la pure antithèse. Comment un tel projet que celui-ci peut-il s'élaborer sans le site, faut-il remodeler complètement le profil du terrain avant de le réaliser ?

Plutôt que du minimalisme, nous avons affaire ici à des extravagances architecturales, qui nient le rapport au corps Les échelles des maisons (Fig. 2,3,6,9) semblent démesurées, et affirment une forme de grandiloquence.. La figure 2 fait appel à un jeu de symétrie, et elle rappellerait presque un édifice institutionnel. Nous percevons l'image de la maison K1, du groupe Artek, comme celle d'un paysage, issu d'une banlieue de milieu urbain. L'ensemble est formé d'un volume au toit monopente qui semble complètement ouvert, et dont l'échelle se rapproche de celle d'un garage, avec de grandes portes pour faire entrer les voitures. Le volume accolé reprend la forme de la maison archétype contemporaine, et l'ensemble génère une juxtaposition hétéroclite.

La figure 6 nous évoque, une architecture locative balnéaire, tandis que la neuvième nous fait penser à un ensemble de bureaux sur deux niveaux.

¹ source : artek-france.com

Si les autres images décrivent selon nous, des projets à l'échelle plus raisonnée, qui s'apparenteraient davantage à des maisons, (ou villas ?), leur conception semble très uniforme et elles empruntent des codes qui répondent aux tendances actuelles. Les façades des maisons intègrent ainsi des éléments décoratifs, soulignés par des enduits anthracites ou des éléments en bois, des terrasses, et de grandes baies qui cadreront sur ce que l'emplacement de la maison déterminera. Au regard de la juxtaposition d'éléments dont ces maisons font l'objet, nous sommes perplexes devant l'emploi du qualificatif «minimaliste» pour décrire leur architectures. nous avons le sentiment que l'afflux d'éléments relève davantage du décor, que d'une réelle intention architecturale.

C'est pourquoi nous pensons que ces maisons sont aussi l'antithèse du concept de Steinmann¹ : la «forme forte».En convoquant des éléments contemporains, certains constructeurs les réinterprètent sans chercher à en comprendre les signes, et génèrent du pastiche.

Leur valeur s'arrêtent ainsi à l'aspect purement esthétique et les éléments rapportés sur la façade ne symbolisent finalement, qu'une forme de retour à l'ornement, un retour en arrière. Le pastiche se substitue alors au minimalisme, et l'expressivité à la décoration.

2. Une double antithèse

Aujourd'hui, la forme architecturale est considérée belle, parce qu'elle est épurée. Lorsque certains précurseurs rejettent la figuration ornementale, ils ne sont dans un premier temps, pas pris au sérieux. En tant que visionnaires en avance sur leur temps, ils doivent faire face aux conservatismes idéologiques bien ancrés. La dénomination du beau peut trouver aujourd'hui sa place, dans l'aspect moral et consciencieux du geste architectural, ce n'est plus seulement la forme qui est considérée, en plus de l'apparence et de l'usage, ce sont les intentions elles-mêmes. La sensibilité au monde

¹ STEINMANN, Marcel Steinmann, «La forme forte. En deçà des signes», Faces n°19, printemps 1991

évanescence participe du souci du respect de l'environnement et n'est pas dissociée de la notion du beau. Le risque aujourd'hui, est de ne se référer qu'aux signes, et de les reproduire sans comprendre leur signification.

Si l'architecture située, la géo-poétique, et l'architecture paramoderne, défendent une architecture du lieu, les maisons de constructeur sont par essence, l'architecture du non-lieu.

Lorsque le Postmodernisme se dote des symboles historicistes et les plaquent sur ses façades, il ne réitère que des signes au service d'un patchwork. Si les symboles convoqués sont porteur de sens indépendamment les uns des autres, juxtaposés ils ont perdu leur valeur en tant que signes, ils ont perdu dans le même temps, leur valeur d'indice et d'icône.

Si la Modernité défendait des valeurs esthétiques minimalistes, certains constructeurs de maison, se sont égarés dans l'emprunt de la référence moderne, et en ont formulé l'antithèse : une architecture du décor.

« Plus on voit de choses, plus c'est le signe de leur disparition¹ »
— Jean Baudrillard¹

¹ Baudrillard Jean, «Vérité ou radicalité de l'architecture ? » Sens & Tonka, Paris, 2013

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

CONCLUSION GÉNÉRALE

Si la nature et la sélection naturelle produisent des formes parfaites, adaptées le plus commodément à leur environnement, le propre de l'homme est d'avoir dépassé ces conditions : produire et inventer des objets imparfaits. Rousseau, lorsqu'il convoque la notion de perfectibilité, se réfère à cet aspect, et énonce les qualités d'un être doté de conscience, qui fait appel à sa culture, avant de convoquer ses instincts. Les observations des conséquences environnementales du mode de production industriel, du caractère limité des ressources naturelles, puis de notre entrée dans l'ère de l'Anthropocène¹, ont constitué le point d'embranchement d'une prise de conscience, de l'urgence à proposer un autre modèle.

L'architecture est le lieu d'un renouveau en ces termes, et les architectes se sont emparés des enjeux qu'il recouvre. Aujourd'hui, ils provoquent de multiples débats, mais partout dans le monde, des architectes s'appliquent à imaginer une architecture plus respectueuse de son environnement.

Un édifice ne peut être parfait au sens naturel du terme, il peut cependant être conçu en harmonie avec le lieu dans lequel il s'installe. Si en deçà de cet attribut, les architectes considèrent les usages dont il fera l'objet, s'il répond à la fonction de son programme, aussi bien que les ailes permettent à l'oiseau de voler,

¹ CRUTZEN PAUL JOSEF et STOERMER Eugene F., The Anthropocene, Global Change, NewsLetter, n° 41, p. 17-18. IGBP, 2000.

l'édifice s'approchera d'une création parfaite sans jamais y parvenir, toujours au sens naturel du terme, bien évidemment.

Néanmoins, l'enjeu de l'architecture est ailleurs, il est lié à l'humain. Parfois sensible à la question naturelle, il tente de produire une architecture respectueuse de son environnement, tout en l'enrichissant de valeurs culturelles : esthétiques, économiques, sociales et politiques. La démarche que peuvent avoir des architectes, lorsqu'ils conçoivent une chapelle, s'étudie selon ces ressorts. En analysant la chapelle Santa Ana sous de multiples angles de vue, nous avons effectué une relecture des principes mis en oeuvre par les architectes de l'agence Cella, afin d'étudier l'accroche de la Capilla à son contexte contemporain. Nous souhaitons, par le biais de comparaisons à d'autres architectes, comprendre quels étaient les tenants de cette architecture, et ce que cela signifiait au regard du monde d'aujourd'hui.

Le recours aux écrits de Marcel Steinmann, de Laurence Kimmel, Alessia de Biasse, Endo Shubei, Jean-Paul Loubes, ou encore Rafael Moneo nous a permis d'établir des rapprochements et des dissociations, au gré de concepts philosophiques, de pratiques constructives, et de bâtiments. Nous en sommes arrivés à la conclusion que l'essence de l'architecture de la chapelle, se trouve dans le rapport qu'elle établit avec le lieu, avec la forêt et le parc. Plusieurs mouvements, issus de différents coins du monde, intègrent ce concept : la Géopoétique, l'idée Paramoderne, et l'Architecture Située convergent vers cette approche de l'architecture. Néanmoins, si leurs idées sont communes, ce qui en résulte ne l'est pas nécessairement, formellement parlant. En effet, l'application du lieu comme point de départ d'une architecture, est par essence voué à générer des singularités, propres aux territoires où elle est mise en oeuvre.

Ainsi, l'Architecture Située de André Ravéreau en Algérie - étroitement liée à la construction en terre - et la philosophie Paramoderne de Endo Shuhei - trait d'une architecture motivée par la continuité des matériaux - malgré les apparences se recourent : l'une et l'autre font du lieu leur matériau de conception. Appliquées à l'acte bâti, elles tendent à effacer les dualités, et les simplismes. À l'heure où le métissage des cultures est le point de convergence des

enjeux de notre époque, il peut être fédérateur de rencontres artistiques inattendues et curieuses. Les oppositions simplistes, du toit plat et du toit en pente, de la nature et de la ville, du vernaculaire et du contemporain, du mondial et du local, du technologique et du traditionnel, se font de plus en plus anachroniques.

Là où le conservatisme se nourrit de raisonnements simplistes en contournant la subtilité des nuances, l'ouverture d'esprit tend vers le dépassement des a priori. Souligner les aspects néfastes des nouvelles technologies sans considérer le progrès que cela suppose, c'est défendre une idéologie conservatrice qui n'existe que par la peur qui en est à l'origine, la peur de l'inconnu, la peur des perspectives d'évolution. Si tous les arts sont confrontés au conservatisme, ils ont aussi profité et évolué au fil des nouvelles technologies, la musique notamment. De nouveaux genres ont émergés, liés à l'essor des musiques électroniques. Nombreuses sont les critiques conservatrices formulées à l'encontre des architectures et des musiques qui s'en imprègnent. Pourtant, les deux disciplines ont montré qu'elles pouvaient générer de nouvelles formes répondant aux enjeux contemporains, mais qu'elles pouvaient aussi mêler les traditions et les nouvelles technologies, au profit de métissages pertinents.

Si la comparaison à la musique peut s'établir selon d'autres angles de vue, l'utilisation de la référence dans les deux disciplines doit être nettement distinguée. Car, en tant qu'art immatériel, la composition musicale n'est pas par essence, fonction d'un lieu, ou des personnes qui vont l'écouter. Contrairement à la musique, on ne peut réinventer l'architecture à chaque projet, et les enjeux constructifs, économiques et sociaux, balisent la sphère de l'expérimentation dans ce domaine. C'est en partie sur ce point que l'architecture tire sa singularité en tant qu'art. Elle trouve ses qualités dans la pertinence qu'elle offre en répondant à un programme donné, à un contexte social, géographique et économique. À la différence de la musique, l'architecture s'adresse directement aux personnes qui vont l'habiter. L'enjeu pour les concepteurs est donc de dessiner des espaces offrant des conditions de bien-être et de confort pour les usagers. Il importera

peu à l'auditeur qu'une musique ne lui plaise pas, il passera à la suivante.

Les bâtiments, au regard de leur permanence, en tant que matières tangibles, suscitent une grande responsabilité pour l'architecte. Si l'on considère les modèles défendus par l'architecture située, la géopoétique, ou encore l'architecture paramoderne, comme étant des exemples en matière d'architecture contemporaine, ils n'en constituent toutefois qu'un fragment, et ne nous aident pas à définir formellement ce qu'est l'architecture contemporaine. L'enjeu se résume ainsi, l'architecture du lieu est par essence indéfinie, elle admet plusieurs types, styles et esthétiques. Les principes qui régissent ces idées n'assignent pas de forme préconçue aux édifices. C'est pourquoi, d'une seule logique de mouvement assignés par des formes, nous pensons que nous convergeons actuellement vers une seconde logique complémentaire, qui serait théorico-pratique, et relèverait de la considération philosophique des architectes.

Les lieux communs tels que « l'architecture s'uniformise aujourd'hui » persistent à stigmatiser l'architecture contemporaine pour ce qu'elle n'est qu'en partie. Certes la mondialisation corrobore aux modèles proposés par les starchitectes, œuvrant dans les grandes métropoles, mais de multiples alternatives existent, et notre ère se caractérise beaucoup plus par un éclectisme généralisé qu'une uniformisation quand on l'observe de plus près. L'étendue de la palette des matériaux, des nouvelles techniques, l'ouverture d'esprit et les prises de conscience qui font jour, dessinent un avenir très prometteur pour les architectes de demain.

Blâmer la répétition d'un type n'a pas de sens, l'enjeu est simplement de convoquer les bonnes références pour répondre au problème posé, en les réinterprétant au gré du projet. Le risque est de reproduire un modèle sans l'interroger, sans comprendre les enjeux qu'il recouvre. Plaquer une référence sur la façade d'un édifice, en vertu de la seule image qu'elle renvoie, risquerait d'engendrer une architecture paradoxale, intelligible seulement par fragment. L'opération risquerait aussi de ne répondre ni aux enjeux

du lieu, ni à la question esthétique de l'expressivité, caractéristique de notre siècle.

Nous avons convoqué au cours de notre développement les idées sous-jacentes à cette question, soit la « forme forte », issue de l'ouvrage éponyme de Marcel Steinmann¹, et la radicalité, toutes deux inscrites dans la continuité de l'expression moderne. Les disciplines artistiques contemporaines en ont fait des enjeux prégnants, à la faveur de l'intelligibilité du geste, qu'il soit sculptural, dansé, ou bâti.

La chapelle Santa Ana est intéressante au sens où elle confronte une architecture faite de matériaux locaux rugueux, à d'autres éléments plus lisses. Son architecture génère une tension entre un volume blanc, dont le minimalisme emprunte à l'architecture de Aires Matheus, et un socle de pierres rouges locales. La juxtaposition de ces matériaux génère une tension visuelle, qui correspond finalement à la même tension marquée par le conflit qui opposait les modernes et les régionalistes, et elle démontre ainsi, que les arguments du débat n'étaient pas légitimes. Les architectes de la Capilla ne sont pas régionalistes au sens où ils ne font pas de leur architecture, une représentation identitaire. En revanche, ils puisent des éléments régionaux, considérant le lieu, et suivent alors une approche vernaculaire, distinguée du régionalisme par Arlette Ziegler et Alain Viaro dans un article intitulé « De l'architecture vernaculaire au post-global². »

Il convient de noter que l'approche d'un lieu en Argentine ne peut certainement pas couvrir le territoire national. L'Argentine est un pays très étendu, aux climats et cultures variés ; et tandis que l'architecture patagonienne se doit de répondre aux enjeux d'un climat subarctique, la région de Misiones profite d'un climat subtropical. Notre regret au regard du projet, rejoint celui de

¹ STEINMANN, Marcel Steinmann, «La forme forte. En deçà des signes», Faces n°19, printemps 1991

² VIARO, Alain, ZIEGLER Arlette, « De l'architecture vernaculaire au post-global » L'espace Anthropologique, Abécédaire, les cahiers de la recherche architecturale et urbaine, éditions du Patrimoine, numéro 20/21 Mars 2007

l'ingénieur Carlos Restilli, car si le gouvernement provincial a fait ériger un parc de qualité, il n'a pas correctement mis en place son fonctionnement et sa maintenance. Comment faire de ce lieu une vraie plus-value touristique, économique et sociale, s'il n'est pas complètement mis à contribution, s'il n'est pas doté de services de transport ?

Certes ces questionnements dépassent le cadre de notre sujet, mais nous ne pouvons les ignorer. Les observations que nous avons pu faire en étudiant le projet, sont révélatrices d'un pays, où la société souffre d'une mauvaise organisation des institutions. Des fonds conséquents sont débloqués pour construire un projet, il prend forme dignement, mais il n'est finalement pas exploité jusqu'au bout. Le projet impulsé par le gouvernement provincial de Misiones est une décision politique, qui a visiblement été le ressort de polémiques que nous aurions aimé aborder plus en profondeur, mais ces questions pourraient être l'objet d'un tout autre mémoire, tout à fait éloigné des considérations architecturales.

Il y a art dès lors que l'architecte supplante les contraintes, et met en oeuvre ses intentions par la forme qu'il donne à la matière. Les architectes de l'agence Cella ne sont pas en quête de formes ostentatoires vouées à les représenter, l'utilisation d'une forme connue et archétypale témoigne, en outre, de cette modestie. Simultanément, elle formulait la synthèse de leurs références esthétiques et symboliques, que sont les chapelles Argentines traditionnelles, et l'architecture minimaliste de Aires Matheus, et elle répondait aux enjeux formels de l'acte bâti qui révèle le paysage. L'architecture qu'ils mettent en place résout habilement une longue équation à plusieurs variables ; notamment au service d'une expérience sensible, dont les clés étaient la promenade architecturale et l'ancrage dans le paysage.

Le respect de l'environnement est une composante immuable de leurs principes. Elle oriente en effet l'ensemble des décisions puisqu'elle conditionne le choix des matériaux et l'implantation sur le lieu. Le concept fort du projet était de substituer au mur pignon de la chapelle, une large ouverture qui cadre sur la tour. L'idée était de conserver une architecture simple, pour faire du paysage le protagoniste principal du projet. L'expansion de l'espace intérieur

des lieux de culte est, aujourd'hui, un principe couramment employé pour offrir les conditions spatiales du sacré. Si de telles dispositions étaient auparavant exclues, le Concile Vatican II s'est affranchi des règles architecturales qui le précédaient, et s'est présenté à la faveur d'un lieu de culte ouvert physiquement et symboliquement sur le monde.

Cela s'est traduit au cours de la seconde moitié du xx^e siècle par l'émergence de nouvelles architectures culturelles, où l'ostentation a laissé place à l'usage et à l'humain. Les architectes Daniel Cella, Lucía Cella et Pedro Peralta ont apporté leur contribution à ce renouveau, par le don architectural qu'ils ont fait à la communauté religieuse de Santa Ana. À tous les visiteurs et ce, quelque soit leur croyance, ils ont offert une expérience spatiale et méditative, relevant, nous le croyons, de l'indicible. Si les Japonais considèrent que la musique est faite de silence, l'élégante absence de la capilla Santa Ana a fait du paysage le retable de son sanctuaire.

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

OUVRAGES

ADRIA Miquel, Nueva arquitectura del paisaje latinoamericana, Latin American architecture : new Latin American landscape arquitectura Barcelone : Gustavo Gili, 2G, 2009

ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, n°374, octobre, Mai 2010

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'Espace*, Les Presses universitaires de France, Paris 1961

BANHAM Reynham, *Le brutalisme en architecture. Éthique ou esthétique ?* Dunod, Paris, 1970

BARBIER DE MONTAULT X. *Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises, selon les règles canoniques et les traditions romaines*, Paris, 1878

BAUWELT, GROPIUS, « Das flache Dach. Eine Entgegnung », n° 22, 17 mars 1926, p. 188-192 ; dossier « Nochmal das flache Dach », n° 33, 24 avril 1926

BENOÎT XVI, *Rencontre avec les Artistes*, discours de Benoît XVI, Chapelle Sixtine, Libreria Vaticana, 2009

BRADBURY Dominic, *Maisons de référence de 1900 à nos jours /* ; photographies de Richard Powers, Paris : Editions Du Chêne, 2009

BRAMLY Serge, *La transparence et le reflet*, JC Lattès, 2015

BRUNO Stephanie, *Par la fenêtre du toit : l'union mystique à l'époux animal, à partir du lai de Yonec de Marie de France, et de récits mythologiques celtes et japonais*, Études de littérature et de civilisation médiévales, Chantal Connochie-Bourgne, 2003

CHAUVEAU Marc, Colloque sacré-archi - « L'espace sacré aujourd'hui : quels défis pour l'architecte ? », Strasbourg, INSA de Strasbourg, 2010

DIDELON Valéry, La controverse learning from Las Vegas, Editions Mardaga, 2011

DUBY Georges, L'Europe des cathédrales, Genève, Skira, 1966

FADERE, « Die Gagfah-Siedlung Fischtalgrund, Berlin-Zehlendorf », Der Neubau, 10 novembre 1928

FÉLIX-FROMENTIN Clotilde, Mastroilli Antonella, GHISLAIN HIS Matières - Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2004

GRESLERI Giuliano, Le Corbusier, Itinéraires du sacré, Issu de l'ouvrage Le Corbusier, Le symbolique, le sacré, la spiritualité, Rencontres de la Fondation Le Corbusier, Éditions de la Vilette, Paris, 2004

HERMANT André, "Techniques locales", Techniques et architecture, n° 11-12, 1943

HUET Bernard, « Point de vue sur l'enseignement », Architecture-Mouvement-Continuité, n°44, 1978

HITCHCOCK Henry Russel, «Modern architecture II : The New Pioneers

H-KRAELING Carl, The Excavations at Dura Europos, Final Report VIII, Part II. The Christian Building, New Haven, 1967

IGMR, Missel romain traduction non officielle, Conforme au texte du Missel latin, éd. 22 février 2002

JEAN-PAUL II, Lettre aux artistes, Libreria Editrice Vaticana, 1999

KIMMEL Laurence, L'architecture comme Paysage, Álvaro Siza, Collection Esthétique Appliquée, Editions Petra, 2010

LABEDADE Nadine, Shuhei Endo, texte pour le catalogue de la collection Art et Architecture du frac Centre, frac-centre.fr

LEATHERBARROW David, Entre el suelo y el cielo «Nueva Arquitectura del paisaje Latino, Americano», 2G Dossier, 2009

LE CORBUSIER, Le Voyage d'Orient, Forces vives, Genève 1966

LE CORBUSIER, « L'espace indicible », L'architecture d'aujourd'hui, 1945

LEROI-GOURHAN André, «Églises modernes, évolution des édifices religieux en France depuis 1955» Robin Suzanne, Hermann, Paris, 1980

LE CORBUSIER, Vers une architecture, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1923

LE CORBUSIER à Keller Smith, Paris 21 mai 1964. Dans Smith, Tansal R., The development by Le Corbusier of design for L'église de Firminy, School of design, North Carolina University, 1964

LE CORBUSIER, Vers une architecture, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1923

LOUBES Jean-Paul, V comme Vernaculaire Contemporain, L'espace Anthropologique, Abécédaire, les cahiers de la recherche architecturale et urbaine, éditions du Patrimoine, numéro 20/21 Mars 2007

LUCAN Jacques, STEINMANN, Marcel, A matter of art, contemporary architecture in Switzerland : architecture contemporaine en Suisse, Exposition, 2001, Paris, Centre culturel suisse Basel : Birkhäuser, 2001

MATAYOSHI Valeria « Símbolos desmaterializados », Revista Summa +, 2016

MAYEUR Jean-Marie, PIETRI Luce, VAUCHEZ André, VENARD Marc, « Naissance d'une chrétienté (250-430): Histoire du christianisme »

MESTELAN Patrick, L'ordre et la règle: vers une théorie du projet d'architecture, PPUR presses polytechniques, 2005 p 251

MOGUÉROU Christian, EXE n°26 Trimestriel 2016-2017, éditions À Vivre

MONEO Rafael, On Typology, El Croquis 20/64/98: Rafael Moneo, 1967-2004, Madrid, 2004

PAULY Danièle, Le Corbusier. La Chapelle de Ronchamp. Birkhäuser, 2008

POMMER. R Mitteilungen des deutschen Werkbundes, 22 juillet 1922, p. 6-7, « The flat roof... », op. cit., p. 163.

QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine, Encyclopédie méthodique ou par ordre de matières: Architecture, Paris, chez Panckoucke, Date d'édition : 1788-1825 Volume 3

ROBIN Suzanne : « Églises modernes, évolution des édifices religieux en France depuis 1955 » Hermann, Paris, 1980

ROSENBERG Elissa, L'imagination topographique, Les carnets du paysage n°8, printemps/été 2002

SCHMITTHENNER, « Sachliches über die neue Sachlichkeit », Das deutsche Wohnhaus, Stuttgart, 1932

SCHOELLER Frédéric, RICHARD Isabelle, « Le toit est Architecture » *R+S Architectures*, richardschoeller.eu

SCHULTZE-NAUMBURG P., « Zur Frage des schrägen und des flachen Daches bei unserem Wohnhausbau », Deutsche Bauzeitung, a. 60, n° 94, 24 novembre 1926, p. 761-766, et n° 96, 1er décembre 1926

SIK MIROSLAV, Traditionalistische Koloristik, Archithese, n°6 Zurich 1994

STEINMANN, Marcel « La forme forte. En deçà des signes », Facès n°19, printemps 1991

SOTINEL Claire, « Les lieux de culte chrétiens et le sacré dans l'Antiquité tardive », Revue de l'histoire des religions, 4 | 2005

TAUT, Bruno « Von der architektonischen Schönheit des Serienbaues », Der Aufbau, a. 1, 1926

TIBERGHIEU Gilles A, Introduction de l'imagination topographique, Les carnets du paysage n°8, printemps/été 2002

TSCHUMI Bernard, Chronomanifestes 1950-2010 » à l'occasion d'une exposition du même nom, Collection Frac Centre, 2010

VAN DOESBURG Theo, revue "Art Concret", Paris 1930

VIARO, Alain, ZIEGLER Arlette, « De l'architecture vernaculaire au post-global » L'espace Anthropologique, Abécédaire, les cahiers de la recherche architecturale et urbaine, éditions du Patrimoine, numéro 20/21 Mars 2007

WRIGHT Frank Lloyd, traduit de l'anglais : « The box is divorced from nature by nature », „An Autobiography, Duell Sloan and Pearce, 1932

ZEVI Bruno, Frank Lloyd Wright, Birkhäuser, Berlin, 1998

WEBGRAPHIE

ARCHDAILY 5 Interview de Shuhei Endo on Why Architecture Should Be "Paramodern" de la série de Ebrahim Abdoh's "Japan's New Masters» Archdaily.com

DEWIGE-STEWART Thierry « Jean-Paul II et l'architecture » lemoniteur.fr , 2005

ÉGLISE CATHOLIQUE EN FRANCE, « Glossaire, Oratoire » eglise.catholique.fr

MARTIN.B, La symbolique chrétienne de la lumière, CDAS de Saint-Etienne liturgiecatholique.fr/

NANTES MÉTROPOLE, Rapport de présentation, Plan local d'urbanisme, plu.nantesmetropole.fr, mars 2007

PULVER Jonas, «Au Japon, escapade sur les îles de l'art», Le Temps, letemps.ch octobre 2015

SUBSECRETARÍA DE GESTIÓN ESTRATÉGICA DE LA PROVINCIA DE MISIONES - Santa Ana Misiones, Parque, parquedelacruz.tur.ar

THE HYATT FOUNDATION, «Announcement, Rafael Aranda, Carme Pigem and Ramon Vilalta Receive the 2017 Pritzker Architecture Prize» The Pritzker Architecture Prize, www.pritzkerprize.com/2017/announcement

U.S DEPARTMENT OF STATE, Bureau of democracy, human rights, and labor « International Religious Freedom Report 2006 » state.gov

UNESCO, Liste du patrimoine mondial de l'Unesco, *Missions jésuites des Guaranis : San Ignacio Mini, Santa Ana, Nuestra Señora de Loreto et Santa Maria Mayor (Argentine), ruines de Sao Miguel das Missoes (Brésil)*, whc.unesco.org

WALLONIE-BRUXELLES ARCHITECTURES, « Extension des Brigittines », wbarchitectures.be

WIKIPEDIA, « Compagnie de Jésus » wikipedia.fr

WIKIPEDIA, Article «Missions jésuites des Guaranis» wikipedia.fr

WIKIPEDIA, Article «Argentine» wikipedia.fr

CONFERENCES

CITÉ DE CHAILLOT, «D'une génération de pionniers à leurs héritiers, vers une architecture située (1950-2015)» Ministère de la culture et de la communication © Cité de l'architecture et du patrimoine, février 2016

CITÉ DE CHAILLOT, « Claude Parent, L'oeuvre construite, l'oeuvre graphique », © Cité de l'architecture et du patrimoine Dossier d'itinérance, citechailot.fr, 2010,

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

†

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR DE NANTES

*« Plus on voit de choses,
plus c'est le signe de leur disparition »*

Jean Baudrillard

