



HAL
open science

Parcours d'auteurs : de la recherche d'affinité à la posture architecturale

Sarah Pasquier

► **To cite this version:**

Sarah Pasquier. Parcours d'auteurs : de la recherche d'affinité à la posture architecturale. Architecture, aménagement de l'espace. 2020. dumas-03132822

HAL Id: dumas-03132822

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03132822>

Submitted on 5 Feb 2021

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.



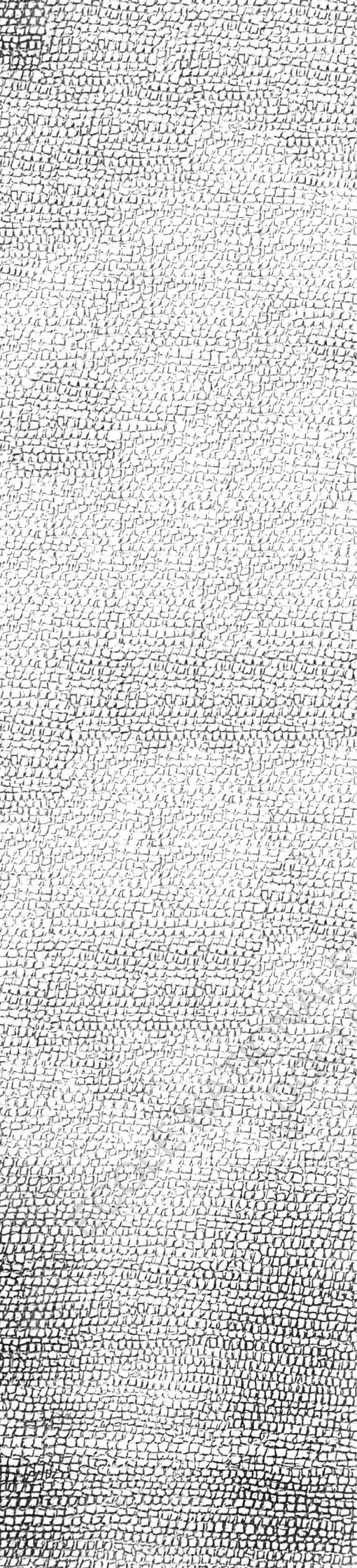
Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

PARCOURS D'AUTEURS

De la recherche d'affinité à la posture architecturale



PASQUIER SARAH



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

PARCOURS D'AUTEURS

De la recherche d'affinité à la posture architecturale

PASQUIER Sarah

20/08/2020

Mémoire de master

L'auteur en architecture, qui est-ce ?

Dirigé par Jean-Louis Violeau

ENSA NANTES

SOMMAIRE

<u>GENÈSE</u>	7
<u>I - LE MÉTIER D'ARCHITECTE À TRAVERS UNE GÉNÉALOGIE D'AUTEURS</u>	11
A. «Réfléchir c'est fléchir deux fois» : Roche, Hondelatte, Huet, Rossi	
A.a. <u>Le mythe et l'architecte</u>	12
A.b. <u>Contre-attaque théorique</u>	17
B. «Engage le jeu, que je le gagne» - Sans titre	24
B.a. <u>Un métier en commun</u>	25
B.b. <u>Dans les règles de l'Art</u>	30
B.c. <u>Ce que faire peut dire</u>	36
<u>II - L'ARCHITECTURE D'AUTEUR DE CARLO SCARPA</u>	43
A. Contexte & Influences	
A.a. <u>L'Italie devant l'histoire de l'art</u>	45
A.b. <u>L'empreinte des emprunts</u>	48
B. Méthode & Production	
B.a. <u><i>Je ne peux voir les choses que si je les dessine</i></u>	52
B.b. <u><i>Je préfère faire des musées plutôt que des gratte-ciels</i></u>	55
C. L'Œuvre & l'Ouvrage	
C.a. <u>La preuve par le fait</u>	59
C.b. <u><i>Il faut avoir un motif</i></u>	62
<u>BILAN</u>	66
Bibliographie	68

Je voudrais remercier en premier lieu Jean-Louis Violeau, pour l'aide et le temps qu'il m'a accordé. Ainsi que, Anne et Santiago pour leur avis et le support qu'ils m'ont fournis tout au long de ce travail.

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

GENÈSE

Tout à commencer avec la question ; L'auteur en architecture, qui est-ce ?

Cette interrogation en cache d'autres, tout d'abord: Qu'est ce qu'un auteur ? La première idée qui vient à l'esprit est celle du rapport à l'écriture. L'auteur est un conteur, il manipule le langage à travers le récit. La notion d'auteur s'étend à toutes créations, non seulement de textes, mais à toutes choses dont on peut attribuer l'origine à une personne. Cet individu en prend la charge, il est responsable de sa création qui peut lui attirer satisfaction, orgueil, gloire, ou préjudice. Toutefois, l'auteur au sens courant est lié à l'écrit et à la narration. Au moment d'écrire un premier texte tel que le mémoire, triturer cette question de l'auteur ressemble à une mise en abîme. En effet, l'initiation à l'écriture relève en fait d'une initiation à l'organisation d'une pensée, c'est-à-dire à la formulation d'un point de vue et à sa communication - en somme à devenir auteur. Pour transmettre un message on dénombre différents modes de la parole : la forme orale (discours), la forme écrite, la forme poétique et la forme théâtrale. La considération et l'exécution de ces formes évoluent en fonction du régime des arts, nous dit Jacques Rancière. Par conséquent l'auteur est influencé par le mode de communication privilégié de son époque. C'est ainsi que l'on voit apparaître des mouvements littéraires et artistiques similaires.

Rancière distingue trois régimes des arts appartenant à la tradition occidentale, qui définissent les modes de productions des œuvres et en conséquence les pratiques des auteurs. Le premier se réfère à Platon et correspond au régime éthique des images. Il est alors question de l'origine des images (divines ou prosaïques), de leur destination et surtout de leur véracité. L'image ne doit pas être un simulacre du réel. L'éthique de l'image définit des codes rigoureux qui empêchent l'art de s'individualiser, il sert un propos, une cause (décor de théâtre ou de villa). Ensuite, vient le régime poétique ou dit représentatif des arts qui correspond à la conception des Beaux-Arts jusqu'au XIX^{ème} siècle. Initié par la pensée d'Aristote, ce régime procède à une classification des arts et à leur subdivision en genre. La vraisemblance est également de rigueur, mais permet l'imitation, selon certaines conditions. En fonction du sujet de l'œuvre s'établissent des rapports hiérarchiques entre les genres. Les auteurs sont jugés en fonction du choix de leur sujet. La narration l'emporte sur la description. Enfin, le régime récent et actuel s'appelle le régime esthétique des arts propose de libérer l'art de toutes les règles antérieures, il s'affirme pour lui-même comme singularité. Sans pour autant donner des critères à l'identification de cette singularité. Il relève de l'expression d'un processus conscient ou inconscient de l'auteur qui auto-définit le cadre et les limites de sa pratique.

À l'intérieur de ces modes se glisse l'Histoire, les courants de pensées et les transformations sociales. C'est à partir de cet ensemble d'éléments que Rancière identifie le concept de partage du sensible. Les auteurs sont imprégnés par une culture qu'ils expriment grâce à leur sensibilité particulière. Cette sensibilité est partagée à la société à travers leur art.

RANCIÈRE Jacques. *Le partage du sensible, esthétique et politique*. Éditions La fabrique, Paris, 2000.

Par conséquent, l'auteur est un être sensible capable de transmettre sa perception du monde dans son travail. Par contre, chaque art est soumis à des contraintes propres. Prenons la poésie par exemple, elle prend en compte un certain nombre de codes tels que la rime, la phonétique, le jeu de mot, la prononciation, etc. C'est un langage particulier qui demande une certaine méthode pour être valable et compris. De même pour la peinture, la sculpture, la gravure, le théâtre, la danse et quand est-il de l'architecture ? L'architecture est-elle un langage ?

L'espace est soumis à la perception sensorielle et culturelle. Il faut comprendre par là que l'espace nous parvient à travers la qualité de réception de nos sens. Avoir une conscience spatiale n'est possible que grâce à nos capteurs - ou récepteurs, selon le point de vue. Le développement respectif de ces sens conditionnent le rapport à l'espace de l'être humain. Ainsi, les récepteurs privilégiés sont ceux qui opèrent à distance c'est-à-dire la vue, l'ouïe et l'odorat. Notre évolution dépend des sens privilégiés, par conséquent les arts font majoritairement appel à la vue et à l'ouïe. Cependant, cette importance varie selon les cultures. La connotation et l'usage culturel d'un sens conduit à des perceptions de l'espace et des relations spatiales très différentes. Au contraire les récepteurs immédiats, ou directs - le toucher et le goût - explorent le monde proche, à portée du corps. Le sens tactile et gustatif sont très personnels, ils sont à l'origine de notre perception des textures. Donc, les espaces peuvent être appréhendés de façon kinesthésique, c'est-à-dire par la sollicitation musculaire qui accompagne la découverte d'un lieu.

On peut en déduire que le corps perçoit l'espace en terme de possibilité de mouvement, c'est comme cela que la définition d'un espace exigü n'est pas la même pour un européen ou un asiatique. De même qu'elle diffère entre une personne ayant vécu à la campagne ou dans une ville. De plus, le sens du toucher perçoit également l'ambiance thermique, qui a une grande influence sur notre perception de l'espace et du climat, mais surtout sur notre sensation de confort. L'architecture est directement concernée par l'identification et la sollicitation de nos sens, elle est le fruit de l'association d'une qualité de la matière et de sa perception par l'utilisateur. On peut en déduire que l'architecture est un langage qui s'adresse au corps, mais pas seulement de par sa dimension culturelle. C'est pourquoi elle est également soumise au langage de la parole, car on nomme l'espace en fonction de la perception que l'on en a. Par ailleurs, Edward Sapir déclare :

«Il est tout à fait illusoire d'imaginer que l'adaptation des individus au réel peut se faire sans l'usage fondamental du langage (...). En fait, "le monde réel" est pour une large mesure construit d'après l'habitus linguistique des différents groupes culturels.»

HALL Edward T. *La dimension cachée.*
Éditions du Seuil, 1971.p119-120

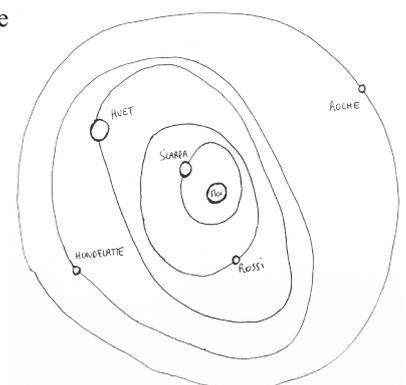
Le langage de l'architecture relève d'une grande quantité de codes et s'adresse à tous indépendamment de notre culture spatiale. Pourtant, elle est porteuse de message. Ce message peut être déterminé par la commande - il s'adresse soit au commanditaire, soit à l'inverse à ceux qui en sont exclus - ou encore il peut être celui de l'auteur, s'il y en a un. Comme il n'est pas indispensable d'être architecte pour faire de l'architecture, ce qui ne retire en rien les sensations qu'elle peut provoquer. La spécificité de l'architecte est d'être un auteur de l'architecture, c'est-à-dire qu'il transmet sa sensibilité et sa perception du monde en faisant une architecture. Il crée des espaces en fonction de sa propre perception spatiale et de son *habitus*. Il doit donc développer ses sens pour être capable de transposer une sensation dans l'espace qu'il crée. Il communique une conscience spatiale. De ce fait, la grande difficulté

pour l'architecte est de savoir adapter sa projection à la commande et aux usagers, pour être sûr de la réception des effets de son œuvre par les autres. Sans quoi l'édifice ressemble à un monologue alors que l'architecture doit pouvoir dialoguer avec son environnement et ceux qui l'habitent. Le choix d'un architecte devrait se faire en fonction de sa proximité perceptive avec la commande et le commanditaire. Une alchimie complexe qui est difficile à obtenir. Pour apprendre à déchiffrer le message d'une architecture il faut bien entendu, se référer à son contexte, mais également à l'histoire de son auteur et à son caractère. La transmission d'un message fait appel à tous les régimes de la parole ; dramatique, poétique, littérale, abstraite.

La thématique de la parole fut abordée par des architectes français au XVIII^{ème} siècle qui ont conçu des *architectures parlantes*. La Révolution exige aux artistes leur soutien et souhaite que l'architecture éduque le peuple, les monuments doivent faire impression et délivrer la nouvelle morale. Certains architectes en profitent pour explorer de nouvelles formes architecturales où le monument est fantasmé. Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) est à l'origine des premiers projets utopistes de Cité idéale où le style est entièrement redéfinit. Par la suite, Étienne-Louis Boullée (1728-1799) poursuit la volonté du message révolutionnaire en prenant de la distance avec des volumes géométriques purs et abstraits. Il aspire à reproduire chez le spectateur des émotions universelles. Enfin, Jean-Jacques Lequeu (1757-1826) travaille sur la dimension narrative de ses monuments, il construit un récit par fragment qui forme un contexte discursif au projet. Son penchant pour la fiction est stimulé par la requête révolutionnaire, cependant sa quête artistique passe avant la satisfaction d'une production militante. Il est un libre-penseur et ne cherche pas à plaire.

BARRIDON Laurent, GARRIC Jean-Philippe, GUÉDRON Martial. *Lexique Lequeu*. Éditions B2, 2018.

Revenons à la question initiale ; l'auteur en architecture, qui est-ce ? Nous avons vu ce qu'est un auteur et ce qu'il est par rapport à l'architecture, puisqu'elle peut être considérée comme un langage. Il reste le : qui-est-ce ? Autrement dit quel architecte en particulier. Cette question s'adresse directement à moi et me pousse à chercher parmi les auteurs en architecture celui qui aura une correspondance avec ma propre perception de ce métier. Pour le trouver je dois accepter la part subjective de ce travail et chercher à comprendre pourquoi tel ou tel architecte me parle : est-ce son architecture ou sa personnalité qui importe le plus dans ce choix ? En quête d'une référence en adéquation avec ma sensibilité à l'architecture, je me suis confrontée à mes propres critères en les questionnant sans cesse. J'étais à la recherche d'un auteur qui ne se contentait pas d'exécuter une commande, mais de l'interpréter et de la plier à la mesure de sa vision personnelle des choses. C'est ainsi que je me suis laissée guider de proche en proche en composant une série de figures d'architectes en orbite autour de mon centre d'intérêt. Je suis remontée au cœur du système où j'ai trouvé une résonance profonde avec l'œuvre d'un architecte : Carlo Scarpa. Ce qui suit raconte cette expédition et présente par le biais de l'analyse de ces auteurs, les tendances et les questions qui me touchent.



I - LE MÉTIER D'ARCHITECTE

À TRAVERS UNE GÉNÉALOGIE D'AUTEURS

11

En entreprenant ce travail, je me suis posée une série de questions concernant le type d'auteur que je voulais étudier : quel style et quel caractère correspondent à ma propre perception de l'architecture ? Comment adopter une posture singulière vis à vis d'un métier sans en faire l'exercice ? Comment identifier et s'approprier des références parmi la multitude existante ? À quelle époque appartient-il ? Quel contexte serait comparable au mien ? Et surtout, comment comprendre une démarche *a posteriori*, c'est à dire sans rencontrer l'auteur ? J'étais convaincue de la nécessité d'une vitalité, d'une parole directe, alors j'ai commencé par le présent. Je vais expliquer maintenant, quelle a été la trajectoire que j'ai suivie, au gré de mes inclinations, passant d'une figure d'architecte à l'autre, pour finalement prendre l'histoire à rebours et retourner presque un siècle auparavant. Et comme lorsqu'on remonte en amont du fleuve, il faut s'attendre à choisir entre les affluents, les rivières, les torrents puis les cours d'eau, pour atteindre le creux d'une vallée familière qui nous conduit, au bout de l'ascension, à ce beau lac bleu d'altitude couronné par un point de vue surplombant.

Ici, le jugement de l'intuition valide les choix successifs d'étude en répondant à la question : qu'est ce qui me parle ? Ces choix m'ont permis de dresser une généalogie d'architectes à partir de laquelle je tire quelques leçons sur l'influence du caractère et de l'époque sur la posture et la production d'un auteur. Le but n'est pas de catégoriser chaque approche mais d'en relever les aspects et les valeurs assumés ou non. La pertinence des conclusions obtenues découle davantage du processus de réflexion qui l'accompagne que de la concordance véritable des auteurs entre eux. Pour chacun je me suis demandée : quel a été son parcours ? Quelle attitude adopte t-il vis à vis de l'architecture ? Comment s'est formulée sa posture ? en rupture ou en continuité ? Pourquoi et comment se matérialise son caractère dans sa production ? Quelles traces de la biographie sont présentes dans l'œuvre ? Quelles influences l'époque a-t-elle sur l'auteur ?

A. « Réfléchir, c'est fléchir deux fois »¹ ; Roche, Hondelatte, Huet, Rossi

Les quatre auteurs, qui font l'objet de cette généalogie sont, par ordre chronologique, Aldo Rossi (1932-1997) Bernard Huet (1932-2001), Jacques Hondelatte (1942-2002) et François Roche (1963-). Ils sont la trace des pistes suivies pour questionner le métier d'architecte et son évolution. Ils m'ont permis de tirer le fil me conduisant jusqu'à la référence clef de mon parcours : l'architecte Carlo Scarpa (1906-1978). Cependant, cet enchaînement n'est pas évident, c'est la raison pour laquelle je vais montrer ici la logique de cette trajectoire initiale - presque initiatique - tout à fait subjective.

Qu'est ce qui fait sens et produit une union logique entre des personnes apparemment différentes ? Le terme de généalogie n'est pas utilisé au hasard et à l'instar d'une famille, elle suppose des alliances et des filiations prévisibles ou inattendues.

Pour comprendre les rapports de proximité qui s'établissent entre ces architectes, nous procéderons en deux temps afin de répartir les auteurs par affinité de langage. La parole étant une dimension commune à tous, nous interrogerons son rôle et l'évolution de son usage. Je commenterai pour chacun la dimension de leur travail qui m'a intéressé et qui m'a permis d'aboutir à un statut spécifique. Il ne s'agit pas de dresser un profil psychologique de ces auteurs atypiques mais de constater que leurs caractères sont le fruit d'une époque sans repères et d'une sensibilité en mal de reconnaissance. Une situation que je partage au moment de formuler ma propre écriture de la pratique architecturale.



1. Titre provenant du livre de DAMASIO Alain, *La Zone du Dehors*, éditions La Volte, 2007.

A.a. Le mythe et l'architecte

J'ai commencé par m'intéresser au plus contemporain d'entre eux, François Roche, diplômé en 1988 à l'école d'architecture de Versailles et dont l'agence New Territories aborde la discipline avec un point de vue protéiforme et centré sur l'usage du numérique. L'agence se présente ainsi : «*NT est une agence d'architecture polymorphe. Fondée en 1993, elle a adopté différentes étiquettes, appellations, stratégies et missions. NT est dirigée par l'avatar androgyne et transgenre, _eIlLe_, qui autorise François Roche à écrire, parler et enseigner en son nom, comme un secrétaire personnel.*»². L'agence change en permanence de dénomination pour s'adapter aux multiples collaborations et échapper à la notion d'auteur³. Cependant lorsqu'on répertorie toutes la production documentaire - livres, affiches, publications - le nom de François Roche est omniprésent⁴. Malgré ses efforts pour disparaître et ainsi se placer en contre-point de sa génération, qui voit s'amplifier le phénomène des starchitectes⁵, il apparaît que le nom reste le meilleur support d'identification de son travail, qui s'accompagne d'une réputation paradoxale de marginal adoré des institutions.

Il semble que Roche ait joué le rôle de l'anti-héros, l'**anti-architecte**, qui souhaite ajouter tant de nouvelles dimensions à l'architecture qu'il en évite une - essentielle - la réalisation. Mais on se demande à quel point cela n'est-il pas le résultat de son ambition initiale quand, déjà en 1991, alors qu'il est nommé dans l'exposition **40 architectes de moins de quarante ans**, il déclare «*Le métier d'architecte est tellement lourd que je veux y échapper. Je veux m'en imprégner, pas m'y immerger.*»⁶.

En effet, Roche ne fait rien comme les autres, il revendique une dimension de l'architecture plus virtuelle que réelle, plus prospective que destinée à ses contemporains. Il concrétise peu de projets dont deux maisons particulières ; l'une en 2003 *Shearing* à Sommières et l'autre en 2007 *Spidernethewood* à Nîmes où il collabore avec d'autres architectes. Auparavant, il s'associe avec Edouard François et Duncan Lewis, un trio prometteur mais qui s'évanouit rapidement après des concours ratés⁷. Puis, il enchaîne les collaborations avec des artistes, des chercheurs, des biologistes, des designers qui reflètent une stratégie d'éloignement de sa profession initiale. Toutes ces rencontres démontrent que Roche attire et suscite la curiosité dans de nombreux domaines créatif. Pourtant, il semble ne pas mettre à profit cette posture en refusant de s'associer au long terme pour parvenir à la phase de condensation de ses concepts en objets ou projets habitables.

Dans de nombreuses expositions personnelles, Roche a mis en scène son imaginaire architectural et rend compte de ses sujets de recherche ; bio-morphisme, usage de l'algorithmique et de la robotique pour créer des scénarios mêlant humain, nature, espace et fabrication numérique. Présenté partout dans le monde dans des musées et biennales reconnus internationalement, il bénéficie de l'appui des Institutions culturelles qui jouent de son statut hybride flirtant avec le post-humanisme⁸. Dans son travail, il ne se met pas au service d'autrui mais adopte une stratégie typique du monde de l'Art contemporain, en créant un mythe où il incarne un personnage médiatisé mais pas médiatique. C'est précisément en cela que son travail a une valeur plus artistique qu'architecturale car il évacue d'emblée la notion de commande. D'ailleurs, concernant son statut Roche a une attitude ambiguë, puisqu'il prétend avoir une posture radicale tout en se présentant systématiquement de manière indirecte ou avec une attitude défensive⁹.

2. Disponible sur : <https://new-territories.com/> [consulté le 25/11/2019]

3. On trouve par exemple : BoyeRoche (1989), Roche (1990), Roche & François (1991), R-F-L-H-R-P (1992), Roche, DSV & Sie (1993-97), R&Sie(n) (2001 to 2011) et [eIf/bt/c] (2011-2016). Extrait de la page wikipedia anglaise sur François Roche.

4. Toutes les publications sont en accès libre sur le site internet via le drive de Roche.

5. Soutenu par le système socio-économique actuel, les starchitectes construisent partout dans le monde notamment pour des commandes publiques de métropoles ou privés de grande envergure. Les clients utilisent leur image de marque pour attirer le public grâce à des édifices flirtant avec le parc d'attraction touristique. La plupart des lauréats du prix Pritzker sont des starchitectes. REGNIER Isabelle, Le triomphe ambigu des "starchitectes", *Le Monde*, 10 février 2020, p.12.

6. GOULET Patrice, *40 architectes de moins de quarante ans*. Éditions du Moniteur, Paris, 1990, vol 1. 311p.

Exposition organisée par l'Institut français d'architecture en 1990-1991 afin de présenter la nouvelle génération.

7. Edouard François *B2B2SP : office of architecture from 1993 to 2008*, Paris, Archibooks, 2008, 503 p.

8. «*L'art post-humain témoigne des effets et tensions qui se concentrent autour du corps, du fait des biotechnologies, de l'ingénierie génétique, de la cybernétique, de la chirurgie esthétique et du développement de la virtualité. La perception nouvelle du corps, dans les sciences mais aussi dans l'imaginaire et la culture devient l'un des thèmes obsessionnels de l'art de la fin du millénaire.*» BERTOLINO Giorgina, *Les Mouvements artistiques*. Éditions Hazan, 2009, p.354.

9. Il se déclare porte-parole d'une IA, cependant son discours superpose des concepts vagues et difficile à interpréter. Les journalistes qui l'interviewent commentent son mauvais caractère, farouche dès qu'il ressent la critique. J'ai personnellement constaté cet esprit lors d'un échange par mail. Il est résolu à être considéré comme architecte.

Au départ, c'est d'ailleurs ce mythe de l'incompris qui a attiré mon attention car j'étais à la recherche d'un personnage en rupture avec l'architecture conventionnelle. Dans le cas de Roche, la rupture semble exagérée voire surjouée, car de toutes les rumeurs l'entourant on n'arrive pas à extraire de véritable quête. Les dernières publications « *Mythomanias* » et « *eLe Pr_FAIRE la FICTION* » laissent penser avec leur titres, que le personnage a conscience de sa propre mise en scène. Celle-ci lui ayant permis de faire carrière autour d'un discours sur les « pathologies » humaines et leur potentielle influence sur l'architecture ¹⁰.

En quelque sorte, il est le stigmate d'un héritage des « fantastiques » en dérive avec l'usage exclusif des outils numériques. Les « fantastiques », aussi appelés utopistes ou visionnaires¹¹, représentent une catégorie d'architectes qui, dans les années 60, vont se tourner vers des supports tel que la revue, l'affiche, la bande dessinée, l'installation, la sculpture, la vidéo, le dessin d'expression... pour matérialiser leurs concepts et théories architecturales et plastiques tout azimut. On les surnomme également *architectes de papier* parce que leur liberté stylistique et formelle produisent surtout une imagerie. En évacuant toutes les contraintes, d'échelle et d'esthétique, relatives à la construction ils peuvent avoir une production libérée (et libératrice). Parmi les plus célèbres on trouve Yona Friedman, Buckminster Fuller, Cedric Price (anti-architecture), Coop Himmelblau (architecture machiniste), Archigram, Superstudio ¹². Ces créateurs s'approprient l'imaginaire et la culture populaire de leur époque à laquelle ils donnent une dimension spatiale en proposant des habitats futuristes pour le présent. Certains projets furent l'objet de constructions expérimentales notamment les maisons bulles de Antti Lovag ou de Pascal et Claude Häusermann. Le manifeste de Hans Hollein publié dans la revue BAU en 1968, « Alles Ist Architektur » - Tout est architecture ! résume l'esprit de l'époque. L'anticonformisme affiché de ces auteurs était une protestation dirigée contre l'économie immobilière et l'urbanisation de la reconstruction, cibles de critiques acerbes ¹³. Ce mouvement était l'amorce de mes réflexions sur la place de l'imaginaire et de la contestation dans une carrière d'architecte. Mais je n'étais pas convaincue par le refuge des idées et des tendances qui confèrent à l'architecture une dimension inachevée et incertaine.

~

J'ai tout de même poursuivi dans cette voie en allant voir l'exposition **inservitude** organisée au centre d'architecture Arc en rêve à Bordeaux. Celle-ci proposait une sélection de 40 projets réunis sous l'interrogation « *Et si l'architecture, discipline de la contrainte, ne cessait de s'inventer dans l'indiscipline des utopies créatrices, des auteurs et des usages ?* ». Une expérience qui m'a laissé perplexe et insatisfaite quant aux réflexions produites par le discours pseudo-intellectuel¹⁴. Cependant, j'y ai découvert trois projets surprenants ; L'Orient-Epress Hôtel de Chilpéric de Boisguillé (1983), La Mémé de Simone et Lucien Kroll (1972) et les dessins pour la Station thermale La Léchère de Jacques Hondelatte (1991). Ces derniers m'ont donné envie de lancer des recherches sur ce personnage et d'après le *Gros Plan 7* ¹⁵ j'ai fait le lien entre Roche et Hondelatte grâce à leur coïncidence sur l'exposition **40 architectes de moins de quarante ans**¹⁶. Appartenant à la génération précédente, il partage avec Roche la même fascination pour l'outil informatique et son usage en architecture mais pour d'autres raisons. Les siennes sont l'absolu précision du trait et sa correction rapide et simplifiée par le logiciel, mais surtout la possibilité de superposition et de multiplication des trames, ainsi que leur ajustement réciproque. Le tout permettant une liberté de modélisation qui en fit, à ses yeux, un outil révolutionnaire pour la création architecturale.

10. eLe Pr_FAIRE la FICTION exposition au FRAC d'Orléans en 2017. Le FRAC d'Orléans possède de nombreuses pièces de New Territories.

11. DONADA Julien, 2013, *Les visionnaires*, Petit à petit, 71min.

12. Disponible sur : <https://spatialagency.net/> [consulté le 08/01/2020]

13. RAGON Michel, *Où vivrons-nous demain ?*. Éditions Robert Laffont, 1963.

14. Seuls 25 projets étaient exposés le dernier week-end (du 19 juin au 3 novembre 2019) et couvraient la période entre 1980 et 2005. A cela s'ajoutait des interventions philosophiques écrites par Guillaume le Blanc.

15. GOULET Patrice, *Gros Plan 7 - Jacques Hondelatte*, texte de Philippe Trétiack, éditions Institut français d'architecture et Pandora éditions, 1991.

16. L'un était nommé dans le vol 1 dédié aux architectes parisiens et l'autre était commissaire pour le vol 2 concernant les architectes provinciaux.

En effet, Hondelatte n'aime pas dessiner pour faire des images de rendus des projets. Selon lui, tout l'ouvrage est d'abord une construction mentale, au gré des agencements que son imaginaire et ses déductions opèrent depuis les spéculations et désirs des clients. Il déclare «*C'est dans l'imaginaire - et non sur la papier - qu'un bâtiment doit naître, ne serait-ce que pour lui permettre d'être complexe.*»¹⁷. Sa méthode s'appuie sur la parole et les discussions qu'il prend plaisir à écouter et auxquelles il accorde une valeur supérieure au dessin. A ce propos, Goulet relève : «*Il veut découvrir ce qui se cache derrière les mots. Et il sait écouter. Ce n'est pas une ruse. Cela le passionne, les gens le fascinent, leur vie le surprend.*»¹⁷. Avec lui j'ai découvert l'importance de la dimension psychologique du métier ; son sens de l'intuition et sa dextérité dans le tracé des plans lui permettent de révéler la finesse de son interprétation des désirs, besoins et contradictions des commanditaires.

En analysant son parcours, j'ai découvert ses multiples collaborations qui le relient aux célébrités actuelles. Il est professeur de Duncan Lewis et du groupe bordelais Epinard Bleu (1984-85) avec lesquels il participe à des concours, tout comme le binôme Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal (1988 et 1997) ainsi que Jean Nouvel (1984)¹⁸. D'ailleurs, Patrice Goulet relève de nombreuses comparaisons entre les travaux de Nouvel et de Hondelatte. En effet, d'après ces élèves, Hondelatte **l'explorateur** est source d'admiration et d'inspiration. Avec ces jeunes recrues il fait l'heureuse découverte de sa trouvaille - dont il généralisera le recours dans ces projets - les objets «mythogènes». Son attachement au récit et à la liberté de la rêverie se concrétise avec l'utilisation de ce concept, qu'il considère comme un moyen de stimulation de l'imaginaire du créateur et des futurs usagers. Le but est de disséminer des présences oniriques, étranges, des éléments perturbateurs et architectoniques pour susciter une autre narration du projet et générer une forme d'enchantement de l'espace public urbain par l'invention d'histoire et de mythe autour d'eux.

Cependant, peu de projets passent la phase concours et ce n'est qu'avec le réaménagement du centre ville de Niort qu'il réalise, en 1991, les seuls témoins de sa démarche¹⁹. Pour celui-ci, il obtient, en 1998, le Grand prix national de l'architecture. Une décoration qui est sans effet sur sa carrière déjà bien avancée. Pourtant, dès les années 70, à ses débuts, il se montre prometteur et témoigne d'une habileté précoce qui s'exprime dans les maisons individuelles qu'il réalise alors : la maison Fargues (1969), la maison Artiguebelle (1971-73) ou encore plus tardivement la maison Sécherre (1986-1989). On retiendra aussi les audaces et le jeu qu'il n'hésite pas à employer pour rendre ses interventions provocantes et drôles à la fois, comme pour l'internat du lycée Gustave Eiffel à Bordeaux (1988-1990). Il emploie des glissières d'autoroute et des barrières de chantier pour habiller la façade de son bâtiment et l'inscrire dans la vitesse automobile. C'est un projet «coup de gueule», conçu en réaction à la restructuration polémique du quartier proche de la gare TGV dans lequel il s'implante. Comment se fait-il que son talent n'est pas eu davantage d'opportunités de s'exprimer ? Était-il malchanceux²⁰ ?

✱

De ces deux carrières on trouve une correspondance thématique : le mythe et son pouvoir de fiction spatiale. Cependant, leur façon d'aborder ce concept est diamétralement opposée. D'un côté, François Roche développe une approche où l'étude «psychologique» du sujet permet la matérialisation d'un objet ou d'un espace. Tandis que Jacques Hondelatte conçoit un objet dont la forme et la situation génèrent une spéculation imaginaire chez le sujet. Pour cela, ils ont tout deux recours à la fiction mais, là encore, elle sert un but inverse. Le premier martèle le cynisme actuel et le second s'emploie à enchanter le monde.

17. GOULET Patrice, *Jacques Hondelatte ; Des gratte-ciel dans la tête*, Éditions Norma, Paris, 2002, p 22-23.

18. Il est professeur à l'école nationale supérieure de Bordeaux entre 1985 et 1997, c'est là qu'il propose à ses anciens étudiants des collaborations.

19. «*J'ai proposé d'installer dans les rues une série d'objets qui se définiraient non plus seulement par leur fonction, mais également par leurs propriétés plastiques, par leur propension étonnante à venir habiter nos rêves, leur capacité à générer des mythes.*» Les deux dragons qui encadrent la rue principale de la ville et remplacent les potelets en sont l'image la plus parlante.

20. Son décès en 2002 est attribué à la tragédie que fut la perte du concours pour l'extension du tribunal de grande instance de Bordeaux (1988-90). Au départ, il remporte le concours mais un recours contre le jury provoque l'arrêt du projet qui sera réalisé quelques années plus tard par Richard Rogers.

Dans **mythomaniaS** (2012-2015), Roche décline son concept d'architecture des humeurs en réalisant des vidéos qui mettent en scène plusieurs cas.

«Chacun de ces scénarios (conçus comme des «abris» où l'esprit, l'environnement et l'architecture se côtoient) se déploie dans une «mythomanie» dans laquelle chaque personnage se transforme, et est transformé, para-psychiquement, par l'environnement, dans une sorte de biotope (habitat) qui propose une expérience rétroactive.»²¹

Son approche est difficile à décrypter car il utilise systématiquement des explications à tiroirs où il convoque des dizaines de références (philosophiques, littéraires et psychologiques) et entremêle leurs concepts aux siens dans un imbroglio proche du non sens. Malgré tout, il laisse supposer une connaissance du monde actuel qu'il critique vainement au moyen de fictions perturbantes qui relèvent de l'imaginaire post-humaniste. Elles expriment l'aliénation, les pulsions et les fantasmes humains, certes, capable de générer de l'espace mais conditionnés par la machine et par la vision de leur géniteur empêtré dans des justifications spéculatives et peu explicites. Il livre une version dérangement et à la tonalité pessimiste, de sa profession et du monde. Tout ceci est-il révélateur d'une frustration profonde de l'auteur lui-même, incapable de reconnaître ses propres écueils et qui, en proposant des scénarios futuristes se livre en fait à une narration de ses propres blessures ? On pourrait attribuer cette attitude à un manque de reconnaissance de ses pairs, mais ce serait oublier que Roche n'est pas victime de sa situation. En effet, il a conçu sa réputation en cherchant désespérément à ne pas plaire, pour jouir de la situation du «fripon», au sein du système qu'il critique ouvertement. Il veut créer un mythe autour de sa personne, mais derrière ce voile on trouve un auteur rongé par le doute et le regret.

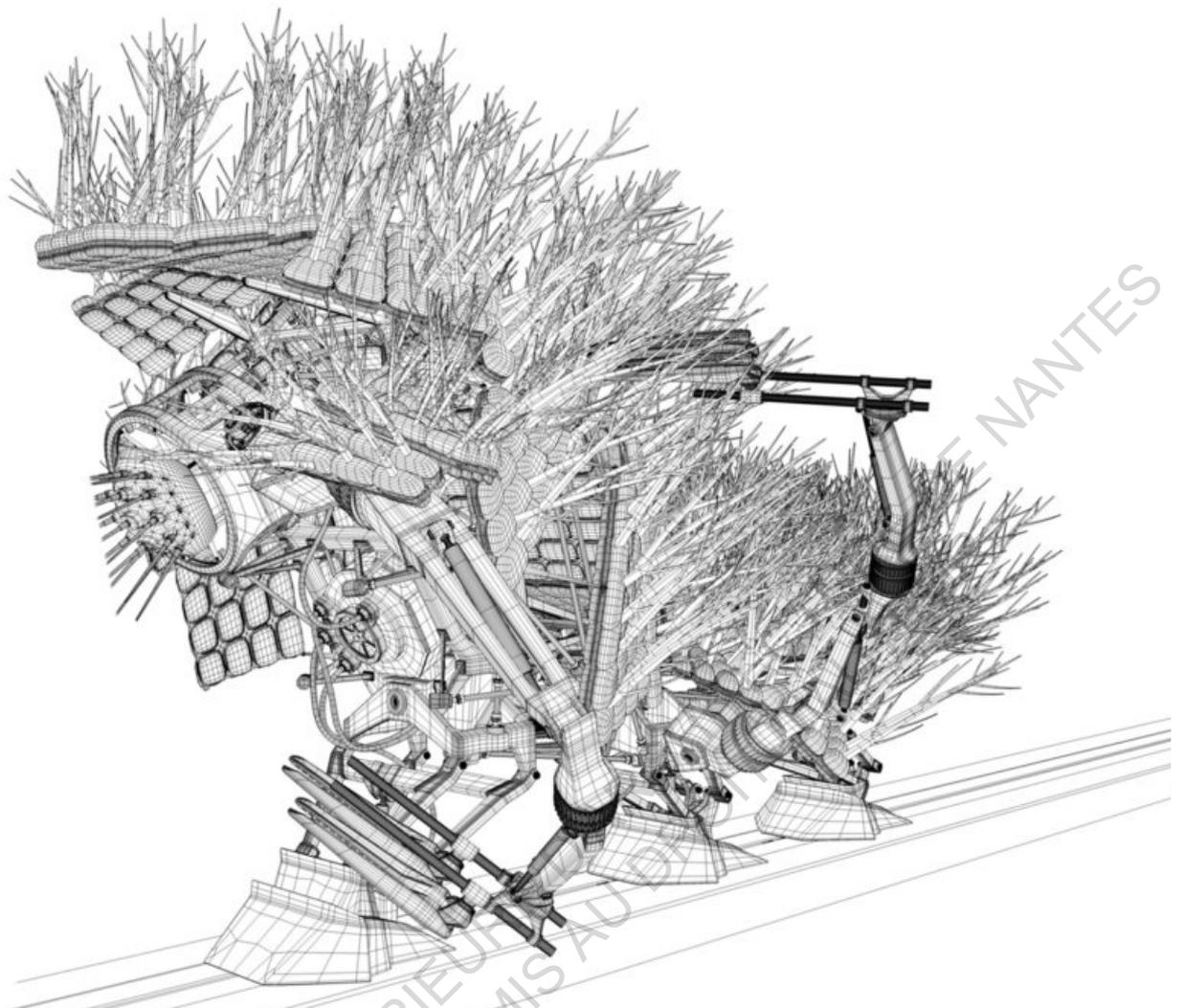
A contrario, Hondelatte propose des interventions architecturales ironiques ou oniriques pour attiser la curiosité et faire basculer le projet dans une fiction presque enfantine. Ces clins d'œil nous renvoient aux contes populaires qui naissent pour expliquer les phénomènes et les secrets qui nous entourent²². L'architecture faisant partie intégrante de l'environnement, l'architecte considère que son rôle est d'enchanter l'espace public des villes, des carrefours, des intérieurs, de l'enveloppe de nos vies. Il pense qu'un peu de malice justement dosée permet une appropriation active des lieux qui se peuplent naturellement d'anecdotes. Il offre simplement un support supplémentaire à la rêverie, comme le souligne Goulet : *«Découvrir qu'il est possible non seulement de s'appuyer sur des coïncidences - mais beaucoup mieux, de les créer - l'a libéré²³»*.

À l'origine de ses histoires il n'y a parfois qu'un petit détail, comme dans l'immeuble Cotlenko (1990-92) où l'ascenseur indique les étages 22-45-67 au lieu de 0-1-2, transformant une maison de ville en gratte-ciel. Elles peuvent aussi être à la source de certains projets, comme c'est le cas avec les objets mythogènes qu'il intègre dans la mairie de Léognan (1984) et qu'il précise dans la Station thermale la Léchère (1986). Et à d'autres occasions lorsqu'il propose à Noisiel l'aménagement d'un espace public en Jardin du foot (1994), où les joueurs sont des arbres de différentes espèces qui figent la partie dans un engagement éternel. Ces trois derniers exemples ne voient pas le jour car Hondelatte n'a pas la faveur des concours. Son approche exploratoire ne convainc pas les municipalités craintives d'accorder une place à cette perturbation tranquille dans l'aménagement de leur ville. Ainsi, l'œuvre de cet architecte est réduite et inconnue du public alors même que ses pairs reconnaissent sa valeur (en témoigne le prix et ses admirateurs célèbres). Dans ce cas, est-ce la généralisation du concours qui en est la cause ? Quoi qu'il en soit la question se pose de l'importance du contexte politique et de son impact sur la profession et ceux qui l'exerce.

21. Extrait et traduit d'une interview s.d. [2017] Disponible sur <https://vimeo.com/mindmachinemakingmyths> consulté le [14/01/2020]

22. Le conte, en tant que récit, peut être court ou long, oral ou écrit. Il vise à distraire ou à édifier, il porte en lui une force émotionnelle ou philosophique puissante. Le conte est un objet littéraire difficile à définir étant donné son caractère hybride et polymorphe. Définition du Larousse.

23. GOULET Patrice, *Jacques Hondelatte ; Des gratte-ciel dans la tête*. Éditions Norma, Paris, 2002. p17.



RealismF[r]iction _s/he_new-territories_Francois Roche.

Modèle 3D des dragons de Niort, Jacques Hondelatte



A.b. Contre- attaque théorique

Paradoxalement, c'est sous François Mitterrand (1981-1995), président de gauche, qu'est lancée une politique de Grands Projets qui mettent l'accent sur la monumentalisation de l'architecture et qui hiérarchisent la commande publique par des programmes présidentiels de prestige. Le ministère de la Culture et la Direction de l'Architecture prônent également l'individualisme par l'originalité et la création artistique : c'est le grand retour de l'architecte constructeur au détriment de tout autre. Cependant, des voix s'élèvent contre la destruction de la ville existante et dénoncent l'organisation de la profession qui semble régresser vers les mentalités de la fin des années 60. On retrouve en effet l'affairisme et la domination des patrons, qui font régner un climat anti-intellectuel, stérile pour la pensée de l'architecture, alors même que les enjeux la concernant deviennent évidents. C'est ainsi qu'une autre piste se dégage vers les critiques et théoriciens qui ont participé aux réformes de l'enseignement au cours des années 70, avec l'espoir que leur intégrité et leur crédibilité intellectuelles exerceraient un réel changement dans la manière de penser l'architecture et la ville. Connaître leur posture m'aidera à comprendre les débats à l'origine de la pédagogie actuelle et surtout de trouver la référence qui me convienne.

La figure française incontournable de la théorie architecturale de cette époque est Bernard Huet. Je me suis donc penchée sur son parcours pour comprendre son engagement dans la profession dont il dénonce d'emblée le corporatisme. Un combat qu'il mène d'abord dans l'enseignement, pour la fondation d'une discipline légitime et autonome²⁴, mais aussi sur le terrain, où il confronte ses positions théoriques à des situations concrètes dans son agence fondée en 1982. Cependant, il subit l'ostracisme de ses pairs qui relèguent son travail à des projets de moindre envergure. Il obtient pourtant de nombreuses récompenses²⁵ et réussit à produire une œuvre diversifiée entre études urbaines, réhabilitations, et créations de logements et d'équipements. Mais les projets les plus médiatisés sont des aménagements d'espaces publics dont : la place Stalingrad (1985-1989), l'avenue des Champs-Élysées (1992-1994) et le parc de Bercy (1989-1996) à Paris.

Auparavant, il consacre de nombreuses années à l'analyse, à la critique, à la recherche et à l'enseignement. Durant ses études, il s'ouvre déjà à d'autres visions de l'architecture au sein de l'école italienne Polytechnique de Milan (1960-61). Après l'obtention de son diplôme en 1962, il part en Amérique pour faire un master à l'université de Pennsylvanie où il suit l'enseignement de Louis Kahn (1963-64). De retour à Paris, il est admis comme assistant à l'école des Beaux-Arts, puis il devient professeur dissident en créant l'Atelier Collégial UP6 en 1968. L'année suivante, il fonde l'Unité Pédagogique 8 et son programme inédit, qui seront à l'origine de l'école d'architecture de Paris-Belleville dont il devient le directeur pédagogique. En parallèle de son activité d'enseignant, il constitue l'IERAU²⁶ avec le sociologue H. Raymond afin de mener des recherches urbaines et d'appréhender la ville comme un continuum historique dont il faut préserver la logique. La réforme du métier passe, selon lui, par la fondation d'un savoir propre et par sa transmission au niveau national. Ses convictions trouvent un support idéal lorsqu'il devient rédacteur en chef de la revue **L'Architecture d'Aujourd'hui** (1974-1977). En quelques années, il transforme le périodique en «organe du renouveau architectural et de la reconstitution théorique de la discipline²⁷». À l'encontre du caractère commercial de la revue, du Comité de rédaction, des patrons d'agence et même de l'Ordre des architectes, il en fait un lieu de débat théorique

24. Rappelons que l'architecture avant 1968 était enseignée à l'École des Beaux-arts parmi les autres disciplines artistiques. L'organisation académique était basée sur un fonctionnement par atelier dirigé par des Maîtres délivrant leur doctrine en faisant travailler les étudiants sur des projets *ex nihilo*, sans contexte.

25. Prix de l'Académie d'Architecture (1954), Grand Prix de la critique architecturale (1983), Grand Prix de l'urbanisme et de l'art urbain (1993), Médaille de l'urbanisme de l'Académie d'Architecture (1995) et Chevalier de la légion d'honneur (2001).

SANTELLI Serge, *Bernard Huet : architecte urbaniste*. Hartmann, 2003, [visage]. p.122-125.

26. Institut d'Études et de Recherches Architecturales et Urbaines, créé en 1971 sous forme associative.

27. POMMIER Juliette dans SANATELLI Serge, *Bernard Huet : architecte urbaniste*. Hartmann, 2003, [visage]. p.65.

et de diffusion d'idées sur la conception architecturale qu'il rapporte de ses voyages. Il est notamment l'interprète en France des théories de Louis Kahn, Robert Venturi et Aldo Rossi, qui lui permettent d'intégrer un rapport aux origines, antérieures du Mouvement moderne, au respect de la culture populaire et à l'enjeu de la mémoire collective dans la ville ²⁸.

Pour servir sa posture d'**architecte-intellectuel**, il utilise surtout la parole, dont il maîtrise l'art savant, qui lui permet de synthétiser sa pensée sur divers supports, interviews, conférences, cours, conversations mais aussi articles et essais de recherches. Huet n'est l'auteur d'aucun livre ou traité permettant d'instituer sa figure de penseur. Partout, il milite pour une architecture contextualisée et historicisée²⁹. Dont découle une profession intellectuelle ouverte à d'autres disciplines telles que la sociologie, l'histoire, la géographie, l'urbanisme, et ainsi constituer un savoir situé dont le mot d'ordre est la continuité. Malgré tout ses efforts, le *star system* s'impose dans les années 90 au bénéfice d'une dizaine d'agences qui se partagent la commande publique. Il constate alors amèrement :

«l'éclectisme des œuvres... relève d'une manifestation incontrôlée de singularités, d'individualismes exacerbés, de postures artistiques qui poussent les architectes à rechercher systématiquement les effets de rupture et de transgression, des gesticulations formelles qui, paradoxalement pour un milieu si ouvertement anti-intellectuel, s'accompagnent souvent d'un lourd appareil justifiant en forme de logorrhée verbale.»³⁰

Cependant, son activisme contestataire aura permis de constituer des outils de réflexion et de recherche, mais surtout d'influencer de nombreuses générations d'étudiants qui, devenus à leur tour architectes, transmettront une autre image de la profession. Les traces de sa réflexion qu'il laisse dans ses articles m'ont encouragé à suivre ses influences tournées vers le Sud et plus particulièrement vers l'Italie.

Dans l'éditorial «Formalisme-Réalisme»³¹ consacré à l'Italie, Huet explique la posture d'un mouvement critique italien : la *Tendenza*. Ce courant architectural s'oppose au «formalisme» du Style international et de l'architecture moderne, en promouvant un néo-rationalisme dont l'approche réaliste doit permettre la production d'une architecture comme instrument de connaissance à la portée populaire. À l'origine de cet élan on trouve la base théorique formulée par Ludovico Quaroni. En effet, ce professeur et chercheur s'attache à décrire le nouveau champ disciplinaire qu'est l'architecture urbaine, en analysant les évolutions liées à la transformation des villes et des sociétés dans la période de l'après-guerre³². Il identifie l'architecture comme l'expression des réalités culturelles et sociales traduites par la forme, l'ordre et la culture architecturale en organisation spatiale.

Pour expliquer le terme de *tendenza*, on peut se référer à la publication de Ernesto Nathan Rogers, où il retient trois notions déterminantes du phénomène artistique ; la cohérence, la tendance et le style³³. La «tendance», selon Rogers, correspond à la transposition d'un travail dans une posture déduite d'un mouvement intellectuel. C'est ainsi que l'entendent les architectes de la *Tendenza*, réunis par la volonté de créer une tendance intellectuelle homogène, à partir de laquelle chacun prendra des positions personnelles. Le mouvement intéresse Huet notamment pour sa critique de la discipline dans le contexte de production et de spéculation urbaine des sixties. Un constat que fait en premier lieu le cinéma italien, comme le remarque Yannis Tsiomis, avec le film *Main basse sur la ville* (1963) de Francesco Rosi et par les critiques de Pier Paolo Pasolini ³⁴.

28. SANTELLI Serge, *Bernard Huet : architecte urbaniste*. Hartmann, 2003 [visage].

29. « 11 - *L'architecture ne peut plus être «naturelle», ni universelle. Elle doit être «historicisée», et insérée dans la dialectique de transformation des rapports sociaux.»* HUET Bernard, "Petit manifeste pour célébrer la nouvelle année", in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1975, n°177.

30. HUET Bernard, "Cent architectes parlent doctrine", in *Les Cahiers de la Recherche architecturale*, n°5/6, 2000.

31. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, 1977, n°190.

32. Théorie expliqué lors de cours compris dans le recueil *Immagine di Roma*, mais aussi d'articles dans la revue *Urbanistica* et dans des livres *La torre di Babele*.

33. «Ortodossia dell'eterodossia», *Casabella-Continuità*, Milan, n°216, 1957.

34. Avant-propos de TSIOMIS Yannis, MAZZONI Cristiana, *La Tendenza*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2013, p15.

En 1965, ces jeunes architectes trouvent le soutien institutionnel nécessaire à l'élaboration d'une nouvelle pédagogie grâce à l'invitation du directeur de l'IUAV³⁵, Giuseppe Samonà. Les figures de tête reconnues comme Aldo Rossi et Carlo Aymonino sont rejointes par une dizaine d'architectes tous convaincus de la viabilité de l'architecte intellectuel et projeteur. Le mouvement revendique des influences multiples dont le structuralisme et le rationalisme de la modernité des avant-gardes. Il développe une approche linguistique de l'histoire de l'architecture, en utilisant des notions critiques en tant qu'outils à l'usage analytique et opérationnel tel que : le type, le modèle, l'analogie, le *locus*, la morphologie. Cependant, les conflits généraient par les écarts d'interprétation sur ces notions, témoignent de la dérive de la *Tendenza* au cours des années 70 et 80, préfigurant le *post-modernisme*³⁶ en Europe. En effet, Manfredo Tafuri relève le paradoxe du mouvement qui, selon lui, atteint des résultats opposés aux fondements initiaux. Il affirme que leurs analyses et théories seraient des prétextes à la création d'espaces littéraires et auto-descriptifs.

~

Quoiqu'il en soit, ce mouvement critique possède des fondements théoriques susceptibles de répondre aux lacunes de la conception architecturale de l'époque et dont la figure tutélaire célèbre m'a semblé pertinente pour boucler cette généalogie. Il forme une charnière entre le paysage français de départ et celui italien par la suite. Et c'est en la personne d'Aldo Rossi que j'ai fixé momentanément mon attention, pour connaître plus particulièrement son parcours et ses convictions en tant qu'architecte. Le lien avec Huet était on ne peut plus direct puisqu'il suivit une opération de logements à la Villette conçue par Rossi entre 1987 et 1991. Mais leur contact remonte bien avant le début de leurs carrières professionnelles ; dès leurs études, ils empruntent des chemins parallèles.

Rossi étudie l'architecture à l'école Polytechnique de Milan et obtient son diplôme en 1959. Il participe à la revue critique d'architecture **Casabella-Continuità**³⁷ depuis 1955 de façon ponctuelle puis s'engage dans la rédaction en 1961 aux côtés de son directeur et maître Ernesto Nathan Rogers jusqu'en 1964. Il y acquiert un esprit critique et les bases d'une pensée sur l'architecture et son rapport à la ville qu'il développera dans son livre *L'architettura della città* paru en 1966. Avec cette publication il s'assume une posture de théoricien et devient rapidement un classique de la littérature architecturale. Rossi s'affirme comme un **architecte-auteur** qui développe une pratique réflexive sur la discipline qu'est l'architecture mais aussi sur lui-même et son rapport à la profession. Dans ses écrits, il revendique des inspirations diverses, mises sur un pied d'égalité, qui oscillent entre référence académique, littéraire, et personnelle. Il montre un grand intérêt pour Etienne-Louis Boullée (1728-1799) dont la théorie d'architecture parlante nous est déjà familière³⁸. Palladio, Piranèse et les maîtres italiens, peintres et sculpteurs reçoivent leur part d'éloges et de critiques dans sa note «*L'architecture de la raison comme architecture de tendance*»³⁹. Il témoigne sa curiosité également pour des écrivains et poètes tel que Dante (1213-1321) et sa *Divine Comédie*, dont le récit autobiographique se tourne vers l'interrogation de la mort ainsi que Raymond Roussel (1877-1933) pour ses descriptions détaillées venant d'un talent d'observateur pointu, presque mécanique. Enfin, c'est dans sa mémoire que Rossi semble puiser la matière qui constitue la base de son inventaire et de son style architectural. Ses souvenirs d'impressions et sa capacité d'observation lui permettent de retenir, depuis son enfance et dans ses voyages, toute une série d'objets, de détails, de situations et d'actions qui forment ensuite la boîte à outil de ses intentions et de son travail formel.

35. Institut Universitaire d'Architecture de Venise. École où enseigne Carlo Scarpa durant toute sa carrière et dont il sera le directeur entre 1972 et 1974.

36. Le post-modernisme est un courant architectural et artistique majeur de la fin du XX^{ème} siècle qui tient une posture critique vis à vis du mouvement moderne. Il correspond à la réintroduction de l'éclectisme et instaure une esthétique de la citation, de la parodie, du collage qui traduit une grande liberté stylistique dans les ouvrages réalisés. En Europe, il porte un discours critique sur la décontextualisation sociale, politique et géographique de l'urbanisme moderne.

37. Revue fondée en 1928 sous le nom de *La casa bella*, elle change plusieurs fois de nom pour éviter la censure. Elle est dirigée de 1933 à 1943 par Giuseppe Pagano en collaboration avec Eduardo Persico (décès en 1936), ils traitent du thème de l'architecture rationaliste et critique l'architecture fasciste. Elle est reprise en 1954 par Ernesto Nathan Rogers (rédacteur en chef pour *Domus* en 1946-47) qui en assure la direction jusqu'en 1965 sous le nom *Casabella-Continuità*.

38. Voir genèse p7.

39. «*L'architettura della ragione come architettura di Tendenza*», 1969, in MAZZONI Cristiana, *op.cit.*, p154-160.

Avec son *Autobiographie scientifique*, Rossi nous livre ses trésors, ses histoires, parmi lesquelles il glisse des réflexions sur l'architecture. Pour lui, l'architecture est un *instrument* qui permet le déroulement d'événements, qui «*rend possible ce qui dans la vie est imprévisible*⁴⁰». Le degré d'imprévisibilité est inhérent à toute quête et relève la contradiction de ce métier qui prétend pouvoir tout prévoir. C'est un mécanisme, qui comme le langage, permet l'expression d'une chose, touchant de près le problème de la liberté ; si l'on veut permettre il faudra accepter de contraindre par ailleurs. C'est dans l'assemblage du mécanisme, dans la reconstitution en un ensemble de fragments, que l'architecture est plus belle, non pas esthétiquement mais fondamentalement. Ce processus d'addition est selon Rossi, la seule action possible dans une logique biographique individuelle et par conséquent créative. Il affirme «*rien ne peut être plus imprévu que le résultat d'un mécanisme répétitif. Et aucun mécanisme ne semble plus répétitif que l'ensemble des problèmes typologiques concernant la maison, les édifices publics, le théâtre*⁴¹».

Son raisonnement emprunte beaucoup au théâtre, qui est l'une de ses passions. Cet élément constitutif de la culture italienne, dont la temporalité, le scénario, la répétition exercent une fascination sur l'architecte, fait parti des modalités de sa logique de conception. Tout comme l'insistance sur certaines formes, certaines questions, auxquelles il attribue la révélation de son métier. Il reste fidèle à l'esprit de la *Tendenza*, et envisage la création selon une codification qu'il veut construire indépendamment :

«J'admettais que les désordre des choses, s'il était limité et en quelque sorte honnête, pût répondre mieux à notre état d'âme. Mais je détestais le désordre hâtif qui est l'expression d'un indifférence à l'ordre, une sorte d'étroitesse d'esprit, de bien-être satisfait, de négligence, d'inattention.»⁴²

En effet, sa démarche intellectuelle et figurative prend son sens dans la notion, chère au mouvement, d'*analogie*. Issus de la pensée de Giulio Carlo Argan (1909-1992), cette notion définit la relation au projet puisqu'elle explique le processus de déduction qui établit un rapprochement, entre des objets dont on ne peut pas vérifier la similitude. Dans le domaine linguistique, l'analogie désigne la ressemblance, explicite ou implicite, entre deux couples de termes. L'étymologie grecque nous apprend que le mot signifie «proportion» (*ana-logia*) qui définit un rapport d'échelle entre des éléments distincts. Utiliser aussi bien en science qu'en philosophie, ce terme m'a semblé fort à propos pour démontrer la cohérence du schéma réaliser dans cette généalogie : deux paires de ressemblance.

★

La confrontation de ces deux architectes montre avant tout une grande similitude quant à leur attitude vis à vis de leur profession. Ils veulent s'appuyer sur de nouveaux savoirs en lien avec l'évolution de la ville et de la société, et se fondent sur des analyses de références anciennes et actuelles. Le mouvement moderne exerce une telle hégémonie sur l'architecture européenne que sa doctrine - traversée par de nombreux courants ; conservateur, progressiste ou régionaliste - englobe tout le panorama de production architecturale depuis près de 50 ans. La Charte d'Athènes de 1933 donne la conduite générale pour la planification urbaine, sans pour autant tenir compte de l'existant, afin de créer des zones indépendantes qui correspondent aux quatre fonctions ; vie, travail, loisirs et transports. Dans les années 60 la nouvelle génération réagit, dans le sillon de Team X (1953), pour remettre en cause l'organisation de la profession ainsi que les contingents politiques et économiques qui ne permettent pas de fabriquer une architecture reliée aux considérations sociales.

40. ROSSI Aldo, *Autobiographie scientifique*, Éditions Parenthèses, Marseille, 1988, p.18.

41. Ibid, p.54.

42. Ibid, p.40.

Dans son texte *L'architecture contre la ville*⁴³, Huet relate la contradiction conceptuelle fondamentale entre architecture et ville et décrit la coupure historique générée par le Mouvement moderne et son concept de «ville fonctionnelle». Ce concept assume la dissociation entre architecture et œuvre d'art, ainsi que l'absence d'articulation entre architecture et ville, en rendant monumental tout édifice à commencer par le logement. Dès lors, il n'y a que deux alternatives pour l'architecture selon Huet : «soit disparaître de la ville en tant qu'œuvre d'art et se soumettre aux lois de la production industrielle, à la série et au standard comme seuls critères de qualité, soit revendiquer le statut d'objet isolé, témoignant d'un art marginalisé et condamné à l'insignifiance d'une monumentalité solitaire et inutile.». Il cite, peu après, les nouvelles postures et la réflexion autour de «projet urbain» ou «partie de ville» que Rossi propose avec son mouvement. Cependant, il reste clair pour Huet que la réconciliation entre la ville et l'architecture n'est pas encore réussie, c'est de son point de vue le principal travail de l'architecte.

Huet et Rossi semblent tenir des points de vue qui convergent dans leur intérêt à défendre la ville comme entité permanente et historique. Ils perçoivent l'architecture au travers d'une réflexion typologique permettant l'intégration au site, qui doit être respecté et mis en valeur. Le pouvoir évocateur de la forme et du monument doit servir au commun, c'est à dire à la société entière dont le concepteur doit entendre le fonctionnement afin d'en défendre la qualité de vie.

Avec la prise en compte de tout ces paramètres, on comprend que l'architecte tel qu'ils le conçoivent doit être un intellectuel. Mais il faut savoir distinguer architecte-intellectuel et architecte cultivé. Comme le montre justement Yannis Tsiomis,⁴⁴ l'intellectuel est un individu qui s'implique et s'engage pour la chose publique au travers de son métier et au-delà. Il doit pour cela, comme la personne cultivée, recourir à d'autres champs de connaissances, à une culture plus vaste que celle nécessaire à son exercice professionnel. C'est donc l'engagement public qui fait de Huet et Rossi des intellectuels et des représentants d'une figure culturellement forte dans leurs pays respectifs.

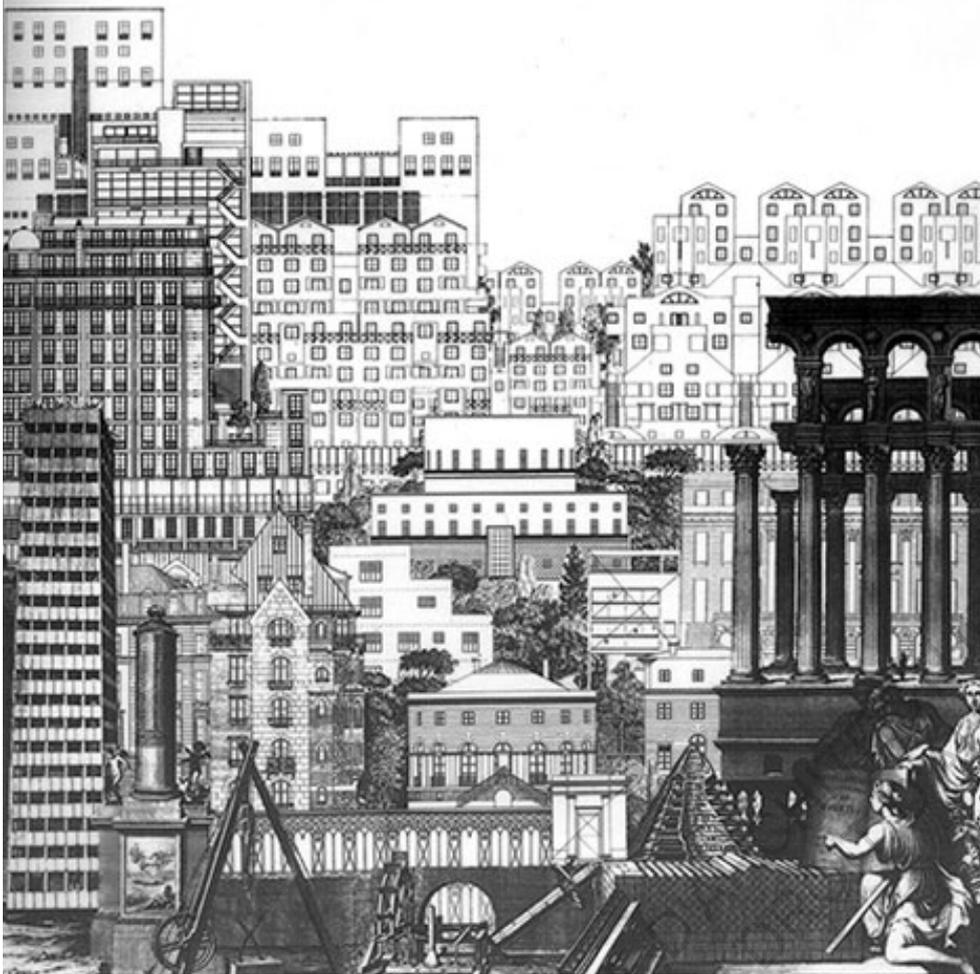
Et pourtant leurs carrières sont bien différentes ; Huet gardera toujours l'étiquette du critique le privant d'un épanouissement total dans son exercice d'architecte projeteur, alors que Rossi bénéficiera d'un engouement national puis international récompensé par le Prix Pritzker en 1990. Au regard de ces valorisations opposés, on pourrait croire que la France et l'Italie ne donnent pas la même importance au statut d'intellectuel. On peut s'étonner de cette différence de traitement alors que politiquement en France à un gouvernement de gauche et l'Italie est gouverné par la démocratie chrétienne. Mais on ne peut que constater cette incohérence sans pour autant parvenir à apprécier son influence réelle sur la carrière de ces architectes.

43. Edito. *Architecture, Mouvement, Continuité*. Édition le Moniteur, Paris, 1986, n°14.

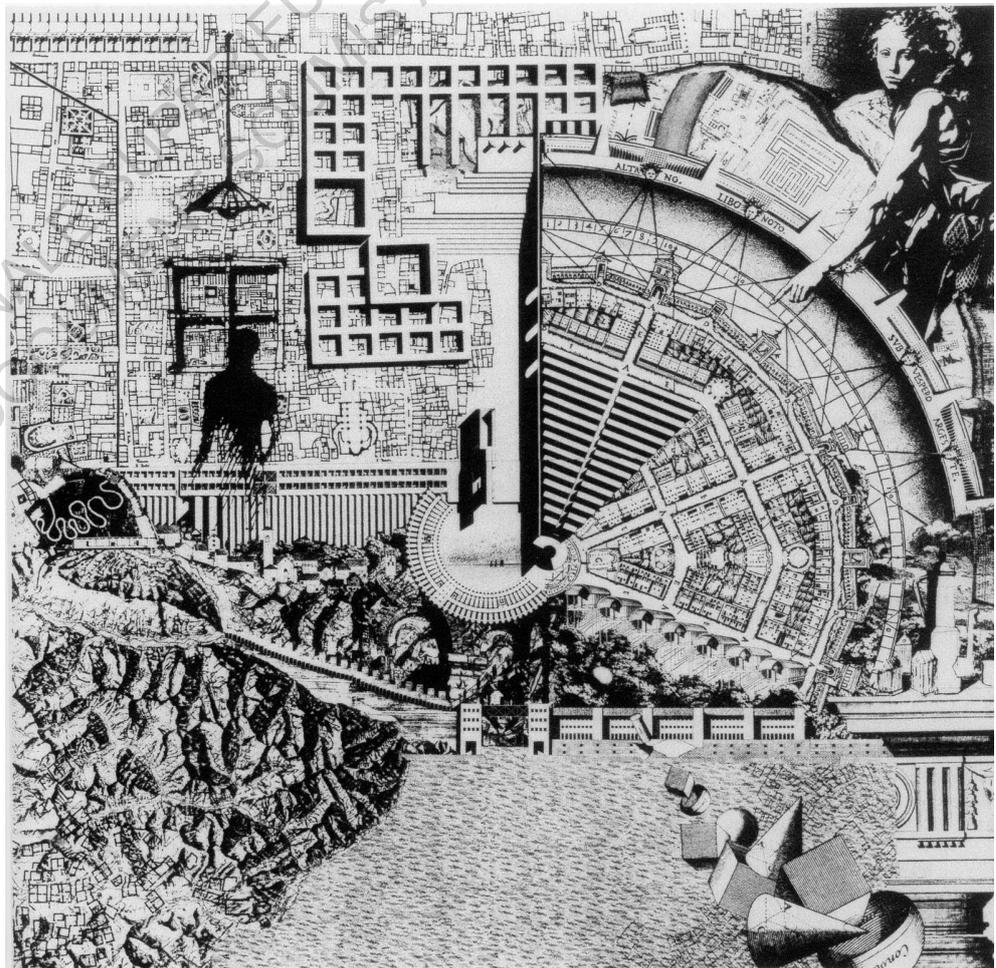
44. TSIOMIS Yannis, *op.cit.*, p18.



Tel de nouveaux points cardinaux nos quatre architectes semblent nous orienter vers une conception de l'architecte comme auteur intellectuel. En effet, Huet s'en tiendra longtemps à sa déclaration «*Je suis architecte parce que je ne construis pas, et je ne construis pas parce que je suis architecte.*» qui assume le rôle de penseur et de conseiller à l'exclusion de celui de bâtisseur. Pourtant, l'architecte a la capacité, en tant que créateur, de convertir une programmation, un concept, une idée en une chose réelle. Il ne peut se contenter d'être un cerveau doué d'une capacité de modélisation spatiale inouïe. Il faut qu'il expérimente avec la main les pensées qu'il veut donner à un espace. Notre dernier exemple, Rossi, axe son travail sur le croquis. D'ailleurs il revendique l'influence des peintres symbolistes. En suivant son exemple, voyons maintenant les liens qui existent entre la pensée d'un artiste et celle d'un architecte.



Per me quod erit que est que patet.
 Pour moi tout ce qui sera, tout ce
 qui à été et tout ce qui est, me plaît.
 Hommage aux dessins imaginaires
 par TAU en 1980.

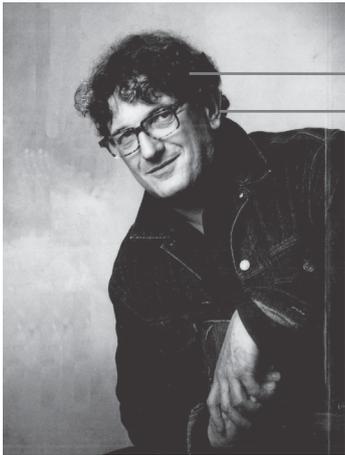
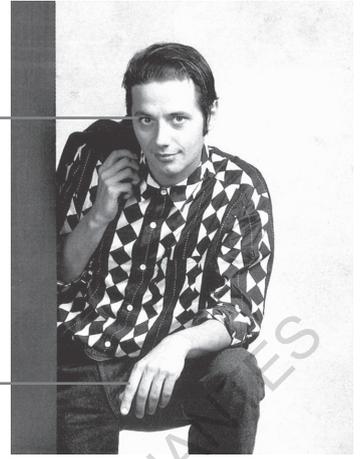


La città analoga. La ville analogue.
 Œuvre collective de Aldo Rossi,
 Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin
 et Fabio Reinhart, exposée à la
 Biennale de Venise en 1976.

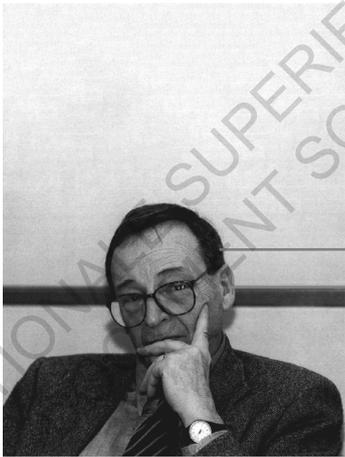
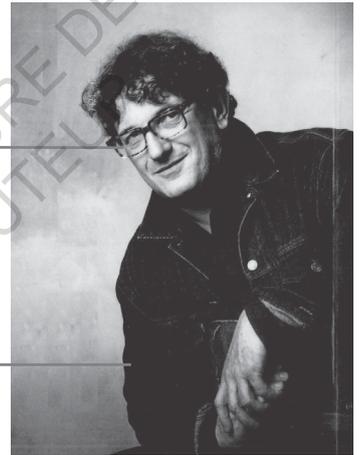
Concours de circonstances



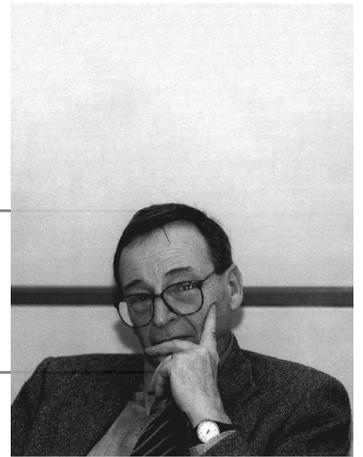
François Roche



Jacques Hondelatte



Bernard Huët



Aldo Rossi



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
SOUMIS AU DROIT D'AUTEL

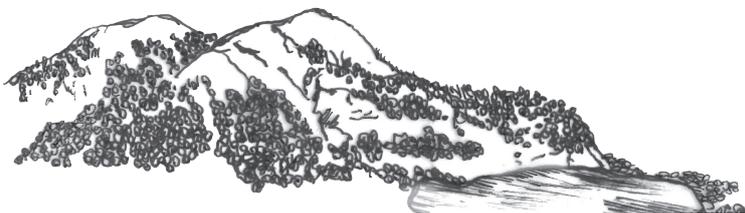
B. «Engage le jeu, que je le gagne»⁴⁵ - sans titre

45. Palindrome in DAMASIO Alain, *La Horde du Contrevent*, Éditions La Volte, 2004, Folio Science-Fiction n°271, p.325.

Nous verrons maintenant l'intérêt qu'apporte cette généalogie à notre compréhension du milieu et de la profession d'architecte dans la période comprise depuis les années 60 à nos jours. Dans un premier temps, nous rendrons compte des influences réciproques entre les architectes et leur production ainsi que celles de l'architecture sur eux. Chacun des auteurs que nous avons cité nous montre une version singulière de ce métier et de son influence sur lui. Quelle figure d'architecte sont-ils ? par démonstration ou par contraste ? Quels rapports d'interdépendance se produisent entre l'auteur et son œuvre ? entre l'auteur et son époque ? Qu'en est-il de la vulnérabilité personnelle lorsque l'auteur incarne un rôle social ? Il y a dans ces quatre exemples divers cas de figure face aux fluctuations du milieu ; le court-circuit, le point de discontinuité, le contre-courant et le canal.

Ensuite, et toujours d'après ces auteurs, nous traiterons du lien entre art et architecture, de son évolution et des conflits qui s'y concentrent. Ce sera l'occasion d'évoquer l'importance ou non, du titre, de sa valeur sociale et individuelle et des représentations qui y sont associées. En ce qui concerne les artistes et les architectes, nous parlerons tout particulièrement de la notion de talent et de génie associé au dessin. Un don au caractère providentiel ou technique qui s'éloigne aujourd'hui des compétences retenues dans l'exercice créateur à cause du paradigme contemporain. Ce dernier redéfinit le domaine d'intervention et les formes d'acception des arts, qu'il fusionne dans une notion antithétique : l'Art Contemporain. Nous verrons comment et pourquoi la disparition progressive du dessin et son remplacement par le discours, a pour effet de transformer le statut et le rôle de l'artiste et de l'architecte dans notre société, jusqu'à leur fonction récente d'acteurs culturels.

Dans un tel contexte, nous bifurquerons pour donner un contre-point éclairant sur l'expérience de l'art brut qui, d'une toute autre façon, bouleverse les frontières des arts en valorisant les productions de non-professionnels et d'anonymes. Nous montrerons l'intérêt et la permanence d'une telle manière de considérer l'art comme singulier et fruit d'une fabrication hors-normes. Ici les auteurs se passent de justifications et de discours, pour nous livrer une preuve par le fait de leur nécessité créatrice. Parmi eux, nous cherchons les traces d'architectes sauvages dont les œuvres bousculent les consciences et dérangent nos codes de représentation. Ils sont le déclencheur, signe d'un passage à l'acte qui achève la série des interrogations posées depuis la genèse et dans ce premier acte. Ils nous permettent de passer le cap au-delà de la culture asphyxiante, pour chérir l'air marin venu de l'Est et attirer notre enthousiasme au bord de la lagune Vénitienne sur les traces de Scarpa.



B.a. Un métier en commun

Tout d'abord, commençons par définir ce qu'est un métier et qu'est ce qui le distingue d'une profession. Guy Le Boterf, (docteur d'État en Lettres et Sciences Humaines et docteur en sociologie) définit la notion de métier selon quatre caractéristiques : d'abord c'est un *corpus* de savoirs et de savoir-faire techniques dont l'activité permet l'élaboration de produit ou service ; c'est aussi l'ensemble des règles morales de la communauté de métier (ou corporation) ; ensuite c'est un support d'identification sociale et enfin, cela désigne la maîtrise acquise par la pratique et l'expérience dans la durée de cette activité. En se référant au *Livre des métiers* d'Étienne Boileau rédigé en 1268, on saisit la dimension manuelle due à l'exercice d'un métier. C'est d'ailleurs cette dimension qui le distingue de la notion de profession. Une profession c'est l'un des métiers que l'on «professe», c'est à dire que l'on exerce, et dont le produit et/ou le service sont reconnus socialement et peuvent être commercialisés afin d'en tirer une rémunération, un salaire. C'est donc un métier qui doit être organisé et qui doit suivre des règles afin d'être soumis à la juridiction. Les Ordres, organisme institutionnel de métier, sont connus depuis le Moyen Âge sous forme de communauté de métier appelées corporations lors de leur éviction pendant la Révolution française. La profession d'architecte est organisée par un Ordre en France⁴⁶ et ce depuis le projet de loi du 31 décembre 1940 sous le régime de Vichy. Ordonnée en 1945, cette loi fut réactualisée le 3 janvier 1977 et définit l'architecture comme une activité à vocation artistique puis culturelle et dont la fonction est relative à l'intérêt public. Depuis, la réalisation de projets architecturaux (différent de l'ensemble des édifices construits) est réservée aux membres de l'Ordre, c'est à dire aux architectes inscrits au tableau. Cette réforme a lieu pendant les carrières de Huet et Hondelatte et nous allons voir comment cela se traduit dans leur vécu.

Bernard Huet est révolté, (électrisé par le climat de 1968) il n'hésite pas à défier ses compagnons architectes et à s'en prendre, sans détour, à l'organisation de la profession dont il dénonce le «féodalisme réactionnaire» et le «corporatisme» dérisoire. Il rejette longtemps l'appartenance à l'Ordre et ne manque pas d'audace en utilisant la vitrine de la revue *Architecture d'Aujourd'hui* pour donner son opinion au public dans l'éditorial du n°181 intitulé «Requiem pour un Ordre». Il y dénonce la réforme de la profession d'Architecte qui recompose le cadre d'exercice ; en éliminant la déontologie professionnelle, en ouvrant la capacité de construction à d'autres professionnels, et en supprimant l'exclusivité de la forme libérale (ouverture au salariat et donc au régime du patronat). Selon lui, cette dernière «barrière» confère à la profession une «mission sacerdotale» - à l'instar du médecin et de l'avocat - c'est à dire une vocation, et le respect dû à l'exigence de son dévouement. Il constate la réalité brutale de l'exposition de la profession à la loi du profit et des marchés qui ne peut aboutir, selon lui, qu'à une prolétarianisation du métier. Une façon de condamner la fonction sociale de catalyseur que devrait assurer l'Architecture et son devenir.

Son attitude contestataire, à **contre-courant**, lui vaudra sa place de directeur de la revue et, comme explicité auparavant, une animosité certaine de la part de ses confrères. Cet exemple nous montre la capacité dissuasive que peuvent avoir l'Ordre et les politiques publiques. Aujourd'hui, après trente ans, ses œuvres majeures d'aménagements parisiens sont dégradées et menacées de disparition par la municipalité. Le 14 décembre 2019, une lettre ouverte dénonce cette situation et exige la défense et la restauration de ces espaces publics. Elle compte près de 80 signataires qui s'insurgent devant le manque de considération pour ses ouvrages.

46. En France il y a quinze professions régies par un Ordre ; Les professions juridiques et judiciaires (avocat, notaire, huissier), des professions techniques (architecte, géomètre, vétérinaire, comptable) et des professions sanitaires (médecin, pharmacien, infirmier, dentiste, podologue, sage-femme, kinésithérapeute).

« L'Ordre des architectes est un organisme de droit privé chargé de missions de service public. Doté de la personnalité morale et de l'autonomie financière, il est placé sous la tutelle du ministre de la Culture. Il se compose de 17 Conseils régionaux et du Conseil national. » Disponible sur : <https://www.architectes.org/textes-de-loi> consulté le [25/03/2020]

D'une toute autre manière, Hondelatte se confronte au soucis professionnel de la compétition (sous forme de concours) qui lui donne peu d'occasions de concrétiser ses projets audacieux. Pourtant, sa vision radicale de l'architecture lui assure un langage formel de précurseur. Dans deux mondes à la fois, son attitude évoque un **point de discontinuité**, comme s'il demeurait indécis quant à sa propre histoire. Curieusement son caractère particulier s'exprime dans une sorte de non-lisibilité de son travail, pourtant assez littéral. Hondelatte n'aime pas laisser sa marque sur un projet ; on ne trouve pas de signe ou de style évident qui puissent identifier une réalisation comme *la sienne* car son engagement est ailleurs. Il ne cherche pas à s'imposer car sa posture de recul, ouverte, à l'écoute, lui donne une autre richesse : la fluidité. Tout en usant de méthodes - oralité et conception numérique - et de matériaux contemporains, Hondelatte est en contradiction profonde avec ce que l'époque attend de lui ; affirmer jusqu'à l'obsession une signature reconnaissable, une écriture lisible, une police de caractère qui convertie l'architecture en Architecture. Sans montrer aucune aversion pour sa profession, parfois ingrate, il est plutôt victime de sa discrétion. Dans la mesure où il a laissé peu de traces de son passage, sa contribution à l'architecture ressemble plutôt à un état d'esprit ; celui du passeur de relais.

Ainsi, il n'y eut pas de consécration pour ces deux «sages», mais ils laissent derrière eux un grand nombre de «fans» admiratifs de leur aura de combattant, de résistant, de créateur devenus cultes au niveau national.

~

Dans un autre registre, François Roche montre dès qu'il le peut son hostilité pour les architectes. Cet anti-héros a une attitude contradictoire puisqu'il s'en prend au titre qui par ailleurs lui confère la crédibilité nécessaire au maintien de son activité.

À ce propos il déclare :

« Je n'aime pas être un architecte, je le suis devenu par coïncidences et par contingences. Je comprenais la trop grande quantité de testostérone, d'arrogance, d'auto-complaisance qu'il y a dans notre discipline, comme une manifestation adolescente se révoltant contre la soumission, comme une attitude beaux-arts pour masquer notre drame et notre échec... Mais cela semble tellement devenir la norme d'un comportement cynique [...] le fameux profil de ce que nous appelons «professionnalisme». »⁴⁷

On constate son rejet de la profession qui pourtant avait placé en lui un espoir dès ses débuts⁴⁸. Mais Roche choisit un autre chemin, et **court-circuite** sa carrière en risquant le rôle du paria qui refuse d'exercer ce métier, tout en revendiquant le statut d'architecte. Cependant, lorsqu'il relève la «paranoïa» des architectes, leurs vices, et la dichotomie entre «fétichisme technologique» et «propagande sémiologique», on comprend qu'il révèle sa propre nature conflictuelle. En effet, en restant toujours sur le fil du rasoir, Roche n'a pas su développer d'alternative concrète pour exprimer sa démarche tortueuse. Pourtant, les années 90 offraient de nombreuses perspectives aux expérimentations numériques avec le début de la modélisation puis de l'animation tridimensionnelle annonçant l'apparition du jeu vidéo et la multitude des mondes virtuels et scénarios à imaginer. Roche, qui sait pourtant flairer les modes, fait preuve d'inconséquence et s'entête dans des choix sans issues. Une attitude proche du déni face aux opportunités que représente alors ce domaine naissant. Là encore nous ne pouvons qu'avancer des hypothèses quant aux motivations de ses choix. Mais on peut constater que, malgré ses efforts pour démythifier la figure de l'architecte, Roche reste «prisonnier» de son mythe.

47. ROCHE François, *op.cit.* p15.

48. Participe à l'exposition **40 architectes de moins de quarante ans** en 1991.

À l'inverse de ses confrères français, l'architecte Aldo Rossi est parvenu à ses fins. Il a pu, en se basant sur ses théories, concrétiser des architectures symboliques et acquérir la reconnaissance de son milieu qui le considère aujourd'hui comme un maître du renouveau architectural de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Comment cela se fait-il ? Et bien, Rossi a utilisé une stratégie inverse à celle des trois autres. Ceux-ci ont affronté la discipline et leur profession seuls, individuellement ils ont reçu les ripostes académique ou médiatique et l'indifférence. Alors que Rossi est devenu le porte-parole d'un groupe. Il a conçu un **canal**, dérivant une partie de ses collègues avec lui dans une *tendance* parallèle favorable à l'émergence d'une figure tutélaire. De cette façon, et grâce aux fondements théoriques du mouvement et sa popularité auprès de critiques respectés, il fut aisé de mettre en valeur certains membres et de justifier leur attitude engagée. Dans une époque où les repères théoriques et stylistiques commençaient leur décadence, le courant a assuré une légitimité digne de la reconnaissance du milieu national et *a fortiori* international. La différence de potentiel a conduit certains à l'oubli et d'autres à la gloire.

Peut-on en conclure pour autant que le refrain - *l'union fait la force* - est encore valide dans une société où l'individualisme est devenu une valeur ? Tout dépend bien sûr des objectifs de l'auteur. Il peut désirer la célébrité, chercher la reconnaissance, vouloir une cohérence, ou même tomber dans la décadence. Mais nul n'est privé du doute et de l'impact vital de ce qu'implique être architecte. Une implication personnelle qui se préoccupe de la postérité selon divers motifs.

★

Ce n'est pas un hasard si tous ces architectes, aux objectifs divergents, partagent un point commun fondamental : l'enseignement. Et pas n'importe lequel : celui de l'architecture, pour de futurs architectes au sein des toutes récentes écoles d'architecture. Comment et pourquoi devient-on professeur d'architecture ? Y a-t-il des critères de recrutement particuliers ? Sans rentrer dans les détails administratifs des procédures, nous essayerons de pointer les intérêts professionnels et personnels associés au titre de professeur dans le domaine de l'architecture.

Devenir professeur c'est d'abord se donner l'opportunité de transmettre ses connaissances et de les enrichir en découvrant l'évolution des mentalités de la génération suivante. Cette capacité de va et vient, de remise en question mais aussi de direction de l'autre, de conseil, n'est pas donnée à tout le monde. Souvent, l'échange inter-générationnel n'est pas évident et c'est aux professeurs d'adapter leur discours et leur méthodes d'apprentissage. En architecture l'enseignement est effectué majoritairement par des professionnels, c'est à dire des architectes de métier. Le sens pédagogique n'est pas évalué, au contraire c'est parfois l'expérience professionnelle qui est privilégiée. Qu'en est-il pour nos quatre auteurs ?

En ce qui concerne Hondelatte, enseignant à Bordeaux pendant une dizaine d'années, ses qualités de pédagogue furent largement reconnus par ses élèves. Pour certains, ils sont même devenus des partenaires de travail au début de leur carrière. Ce «gourou sans dogmes», pour reprendre la formule de Frédéric Druot, est un véritable **mentor** pour ses étudiants. Être professeur c'est aussi un moyen de s'assurer un revenu fixe dans une période où les réalisations se font rares.

Rossi, quant à lui, enseigne dans plusieurs écoles ; à l'Institut d'architecture de Venise, puis au Politecnico de Milan mais aussi à l'école polytechnique fédérale de Zurich et à la Cooper Union de New York. Elles correspondent à sa progression et à son succès dans le milieu

de l'architecture. Au départ, le titre de professeur va de pair avec son engagement pour la théorie architecturale et la diffusion de nouvelles pédagogies. Par la suite, ce titre confirme son influence et affirme son statut de **maître** précoce.

Être reconnu par plusieurs écoles de rang international permet également de crédibiliser un discours et le rendre accessible à un vaste public. C'est le cas de Roche, professeur invité dans de nombreuses écoles un peu partout dans le monde⁴⁹. Tel le **petit-poucet**, il dissémine ses idées au fur et à mesure de son trajet dans les salles de cours européennes et états-uniennes. Il refuse de s'installer définitivement quelque part. Il choisit l'exil permanent et évite ainsi la confrontation dans la durée susceptible de remettre en question son approche. Enfin, nous avons le cas unique de Huet, qui considère la pédagogie comme l'origine même de son engagement pour l'architecture. Il mène durant la quasi totalité de sa carrière son activité d'**enseignant-chercheur** à l'intérieur d'une école qu'il a co-fondé : l'ENSA de Paris Belleville. Il est également invité pour des interventions ponctuelles dans d'autres écoles françaises et européennes. Il exprime son objectif pour le nouveau système pédagogique car *«l'enseignement n'a pas comme mission de former des génies, il doit préparer le plus grand nombre d'étudiants à une forme de pratique ordinaire et de bonne qualité. La qualité réside moins dans l'innovation que dans la perfection d'exécution du métier.»* Son combat en tant qu'architecte-professeur est associé à son esprit de critique et de chercheur, qui veut voir s'opérer un véritable changement dans la profession grâce au développement de la recherche et au renouvellement pédagogique⁵⁰.

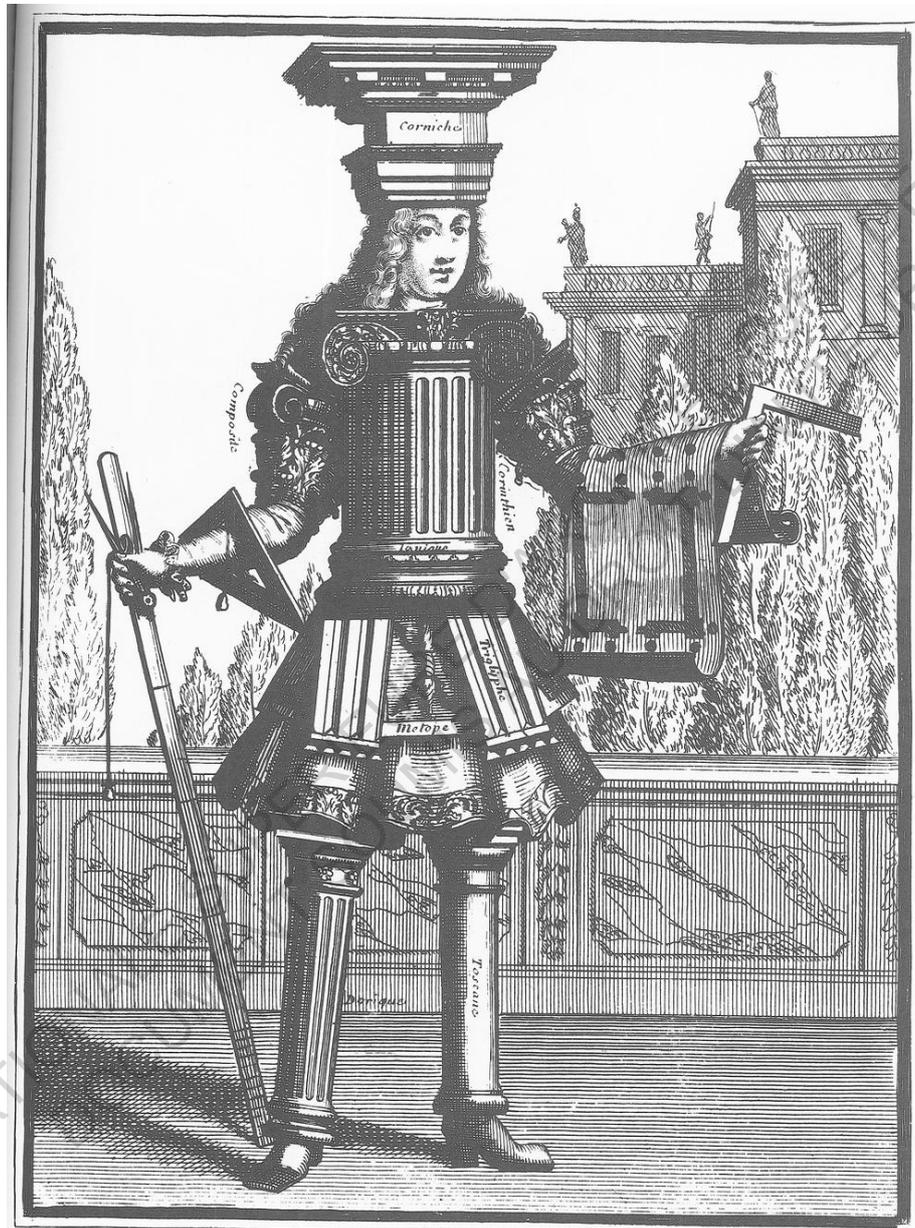
Ces architectes montrent des intérêts hétérogènes qui convergent pourtant vers une même préoccupation pour l'avenir de l'architecture. Tous s'adressent aux étudiants et donc aux architectes en devenir, qui auront la tâche de perpétuer la profession et d'en apprendre le métier. C'est aussi préparer les conditions dans lesquelles la prochaine génération pourra exercer et lui donner des conseils pour évoluer dans ce milieu. Comme vu auparavant, l'architecture ne laisse pas indemne ses «ouvriers», qui faute de cohésion, n'arrivent pas à renverser l'ordre établi et faire valoir leur importance au sein de l'organisation sociale. Les transformations économiques et politiques de l'Europe depuis l'après-guerre n'ont pas cessé de réformer les conditions de travail dans la pratique de ce métier, et ce sont désormais les marchés qui gouvernent notre cadre de vie, professionnel et personnel. Même si c'est de moins en moins le cas, la méthode pédagogique de formation par les pairs laisse filtrer une remarque ; les architectes ne sont-ils intéressés que par eux-mêmes ? En effet, l'avenir de l'architecture ne passe-t-elle que par ses représentants ? Il est temps de considérer fermement cette question si la profession veut obtenir une reconnaissance sociale et pour cela lutter non pas pour sa survie mais pour sa valorisation auprès de toutes les classes sociales.

Vaste programme qui n'est pas sans complexité mais qui nous permet de lever de nouvelles interrogations sur les préjugés à l'égard des architectes et les confusions qui en découlent. Nous verrons notamment que depuis plusieurs décennies, la figure de l'architecte s'est confondue avec celle de l'artiste démiurge tout en s'accordant les gains du profit. Son intégrité est donc en jeu, autant que celle de l'artiste.

49. The Bartlett School à Londres (2000), TU à Vienne (2001), ESARQ à Barcelone (2003-2004), ESA à Paris (2005), the University of Pennsylvania à Philadelphie (2006), Angewandte à Vienne (2008), the USC-Los Angeles (2009-2013), GSAPP (2006-2013), Columbia University (2013-2014), UPENN à Philadelphie et RMIT à Melbourne (2014-2018).

50. *«Refuser la recherche fondamentale, c'est, une fois de plus nier que l'architecture puisse reposer sur un savoir. C'est donc renoncer à faire de l'enseignement le creuset où se forme une culture architecturale de haut niveau, largement diffusée dans le pays. C'est oublier qu'une architecture vivante ne peut se développer sans support théorique, c'est priver des moyens d'une «qualité» architecturale authentique au profit d'«innovations» programmatiques, techniques ou esthétiques aussi mystifiantes que coûteuses à long terme. C'est surtout revenir dix ans en arrière à une conception de l'architecture de «patron» soumise aux fluctuations des formes et des modes, qui pourtant fait toujours la preuve de son inconsistance.»* HUET Bernard, in *Bernard Huet : architecte urbaniste*. Hartmann, 2003 [visage].

> Gravure de Nicolas II de Larmessin (1632-1694) dans la série d'estampes *Les costumes grotesques et les métiers*.



N. de l'Armeson, joueu et l'ouly

Habit d'Architecte.

Se vend à Paris Chez N. de l'Armeson Rue S'Jaques devant la Rue du Plâtre à la Coupe d'or. Avec Privilege au Roy.

B.b. Dans les règles de l'Art ⁵¹

Depuis toujours les préjugés sont rudes avec les architectes et les artistes. On les traite de bons à rien, de facétieux, de mégalomanes incapables de reconnaître leurs erreurs. Lorsque Flaubert (1821-1880) donne une définition de ces professions dans son *Dictionnaire des idées reçues*, il dévoile certains clichés à leur sujet ⁵². Certes, les temps ont changé, mais peut-on affirmer que ces aphorismes ne sont plus d'actualité ? L'histoire des arts depuis la fin du XIX^{ème} et au cours du XX^{ème} est un sujet passionnant qui regorge d'événements et de théories se rapportant au débat moderne, tantôt divisant tantôt mêlant Art et Architecture. Nous ne pourrions pas retracer ici toute l'évolution de la pensée européenne sur ce sujet, mais nous tenterons d'extraire quelques leçons permettant de comprendre l'origine de la situation actuelle, confuse à bien des égards.

Tout d'abord, il faut évoquer l'ancienne coutume de classification des Arts. Elle remonte à l'Antiquité grecque où les arts correspondaient aux neuf Muses patronnes. Puis au Moyen-Âge, le savoir fut classé selon deux catégories ; les arts libéraux, correspondant aux sciences du langage et aux sciences des nombres, et les arts mécaniques, correspondant aux activités manuelles artistiques et aux activités artisanales.

Pendant la Renaissance italienne, *l'arte del disegno* regroupe les arts et les distingue en deux corps ; les arts du volume (plastique) et ceux de la surface (graphique). Enfin, les philosophes reprennent à leur compte la classification des arts avec la discipline de *l'esthétique*. Parmi eux, Hegel propose au début du XIX^{ème}, cinq arts majeurs classés selon les critères de l'expressivité et de la matérialité ; l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie. La période qui nous intéresse coïncide davantage avec la classification de Souriau ⁵³. Celle-ci propose sept arts qui se distinguent selon des caractéristiques sensorielles : la couleur, la ligne, la saillie, le mouvement, la mélodie, la lumière et la prononciation. Ils se composent d'un niveau représentatif et d'un niveau abstrait. On trouve la sculpture/architecture, le dessin/arabesque, la peinture représentative/peinture pure, la musique descriptive/musique(son), la pantomime/danse, la littérature/poésie, le cinéma/éclairage. On constate simplement que l'architecture est, depuis des siècles, rattachée aux arts et y tient une place primordiale. Elle fait partie du récit de l'art dans la définition donnée par Nicolas Bourriaud, historien et critique d'art contemporain ⁵⁴.

Rappelons maintenant les courants culturels majeurs qui contextualisent le cours de la pensée et de la théorie artistique des deux derniers siècles. En matière d'histoire de l'art le sujet est dense. Nous distinguons les révolutions majeures du passage de l'art classique - en vigueur au XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle - à l'art moderne - qui selon les historiens débute avec la peinture impressionniste, voire avec le réalisme de G.Courbet dès le milieu du XIX^{ème}. Puis à l'art contemporain, aux origines confuses mais dont l'avènement s'effectue au tournant des années 1960. Qu'est-ce que le nouveau paradigme de l'Art contemporain nous apprend sur cette période ? Quelles modifications entraîne-t-il dans la perception de sa valeur et de celle de l'artiste ? Mais aussi sur les relations entre la figure de l'artiste et celle de l'architecte dans leur rapport au public et à l'image ?

Ce pourrait être un sujet complet d'étude. Ici nous allons l'aborder plus particulièrement par l'observation de l'attitude des artistes et des architectes au sein de leur milieu et de la société post-moderne. En effet, après les avoir éloignés l'un de l'autre elle leur soumet un nouveau rôle commun, celui d'acteur culturel.

51. Expression employée dans le milieu de la construction qui fait référence aux modèles et prescriptions de fabrications appliquant une méthode et un savoir-faire spécifique.

52. FLAUBERT Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Édition Conard, 1913, France.

ARCHITECTES

Tous imbéciles.

Oublient toujours l'escalier des maisons

ARTISTES

Tous farceurs.

Vanter leur désintéressement (vieux).

S'étonner de ce qu'ils sont habillés comme tout le monde (vieux).

Gagnent des sommes folles, mais les jettent par les fenêtres.

Souvent invités à dîner en ville.

Ce qu'ils font ne peut s'appeler travailler.

53. SOURIAU Étienne, *La Correspondance des arts, éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris, 1947.

54. « Art : 1. Terme générique qualifiant un ensemble d'objets mis en scène dans le cadre d'un récit appelé l'histoire de l'art. Ce récit établit une généalogie critique et problématise les enjeux de ces objets, à travers trois sous-ensembles : peinture, sculpture, architecture. » BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*. Dijon, Les Presses du réel, 2001.

En premier lieu, ce qui bouscule le monde de l'art d'après-guerre c'est la fin du mythe de progrès capable de toutes les violences. Mais c'est surtout, avec la propagande, la confrontation avec une nouvelle culture de l'image qui s'émancipe du domaine spécifique de l'art et entre dans toutes les sphères, publique et privé, jusqu'à devenir un véritable pouvoir économique : la publicité. Les images reproductibles et diffusées en masse par de nouveaux médias (télévision, cinéma, photographie, reportage etc) représentent un véritable défi pour l'art, qui doit désormais les considérer comme une matière aussi profuse que confuse⁵⁵.

L'art s'approprie les nouveaux moyens de production des images ; sérigraphies, collages et emprunt à l'image de marque devenue partie intégrante de la culture populaire (Pop Art américain). Les artistes ont recours à une série de manipulations "réfléchies" de l'objet (la citation, l'emprunt, le détournement, l'ironie, le prétexte, la simulation, la déconstruction) qui lui confèrent sa qualité d'œuvre d'art. Avec les avant-gardes, tel que Dada et les ready-made de Duchamp, l'art décroïsonne sa pratique académique et s'ouvre au mélange des genres, des supports, des techniques. L'œuvre est alors le résultat de *l'attitude* de l'auteur vis à vis de l'art⁵⁶.

À la suite des multiples transgressions formelles et sémantiques des années 50 et 60, l'art conceptuel s'attaque à la dimension critique de l'art. Ce courant introduit l'acceptation d'une œuvre dématérialisée, jugée plutôt en termes de conditions de réception et de signification qu'en termes de conditions de création concrète. L'œuvre est avant tout le résultat d'un processus de *pensée*. L'artiste n'est plus nécessairement celui qui produit l'œuvre mais celui qui en a l'idée. Il transmet un message sous forme de texte, d'installation ou de protocole pour la présentation de celle-ci. Conjointement, les auteurs décident parfois de ne plus donner d'indications sur le message de l'œuvre et emploient la formule "sans titre" qui laisse le spectateur dans un champ d'interprétation à la fois immense et restreint. Déconnectée du discours qui l'accompagne, l'œuvre devient insaisissable, voire même inaccessible. Au tournant du postmodernisme⁵⁷ dans les années 70, c'est désormais la figure de l'artiste qui concentre l'attention. C'est lui qui endosse la valeur de l'œuvre car elle est devenue reproductible et prescriptible. Le corps de l'artiste devient le nouveau support d'expression car il incarne les engagements politiques, sociaux ou intimes de l'époque. On découvre l'art de la performance, l'actionnisme, le happening, mais aussi le body art et le land art qui cherchent à sortir des musées et des galeries pour s'exposer autrement. Ainsi la vie de l'artiste, source indéniable de son art, peut désormais servir de support et de sujet de travail. Il se sert de sa "mythologie individuelle" pour créer ; c'est le cas de Joseph Beuys ou de Sophie Calle.

Les années 80 voient se succéder les terminologies qui tentent de donner une cohérence stylistique à des productions hétérogènes et banalisées par la commercialisation. C'est une période d'institutionnalisation de l'art avec la prolifération des musées, convertis en nouveaux lieux de sacralisation - ce que l'on ne peut comprendre devient supérieur. D'autant plus que l'œuvre y est exposée dans des conditions cliniques qui l'enveloppent d'un respect disparu : le dispositif du White Cube⁵⁸. Pourtant, le musée est le lieu privilégié de la rencontre entre l'art et l'architecture. Outil de diffusion mais aussi de commercialisation de l'art et de la culture, tous deux convertis en attraction touristique internationale, le musée est au cœur du problème de globalisation et d'homogénéisation de l'art. Ce phénomène conduit à la dissolution progressive du rôle de l'Art, et à la transformation profonde de son rapport à la société. Dépourvu de cohérence et de structure d'ensemble, il n'assume plus de mission spécifique et s'abandonne à des messages subjectifs d'une communauté d'élites.

55. MICHAUD Yves, *L'art contemporain*, La documentation photographique, dossier, n°8004, p1-15.

56. «2. *L'art est une activité consistant à produire des rapports au monde à l'aide de signes, de formes, de gestes ou d'objets.*» BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.

57. LYOTARD Jean-François, dans *La condition postmoderne*, donne une définition philosophique à ce concept. Être postmoderne c'est appréhender une culture libérée de toute notion de hiérarchie de valeur, c'est un mélange éclectique qui combine librement les éléments du modernisme avec la relecture des traditions lointaines ou récente. Il revendique un pluralisme maximal dans l'hybridation des cultures, des techniques et des discours.

58. O'DOHERTY Brian, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Lectures Maison Rouge, 2008. Préfacé par FALGUIÈRES Patricia – *A plus d'un titre*, elle le qualifie de texte majeur de la déconstruction du système de l'art moderne. L'auteur se consacre à l'analyse de l'espace d'exposition immaculé devenu laboratoire, espace de la neutralité, du non-lieu, de la prise de distance, et même de la froideur qui caractérise « *la seule convention majeure à laquelle l'art [moderne] ait dû se soumettre* ».

La pluralité et la multitude des pistes ouvertes durant ce demi-siècle reflètent la volonté d'échapper à la définition classique de l'art. Ce changement de paradigme est concomitant au développement du marché de l'art. C'est en se pliant à ce dernier que l'artiste devient une image de marque dont la cote fluctue sous les caprices de la critique. Sa réputation précède l'œuvre et la crédibilise aux yeux des commanditaires publics et privés. Il devient alors difficile de reconnaître l'authenticité de l'auteur et de son geste dans un vaste phénomène de star-system coïncidant avec l'avènement de la société du spectacle⁵⁹.

Les artistes et les architectes ne sont pas épargnés car ils font partie intégrante de deux économies puissantes ; l'économie immobilière, qui concerne la propriété de biens de valeur, et l'économie culturelle en plein développement. Ils sont donc les sujets d'une médiatisation délétère qui promeut un nouveau modèle d'acteurs conformes. Cependant, l'image des "égéries" véhicule les excès du succès qui alimente les clichés et discrédite ces professions aux yeux du grand public. L'absence de support symbolique ou authentique au sujet dévalorise le travail de l'auteur moyen. Cela va de pair avec une absence d'intérêt sémiologique des formes et des images, qui produit des œuvres polémiques dépourvues de sens.

Le public, quant à lui, est privé de contact direct avec l'auteur de l'œuvre ou de l'édifice, qui est remplacé par l'intermédiaire de sa réputation et donc de sa médiatisation. Pourtant, l'objectif institutionnel de communication lié à la promotion culturelle nécessite de rendre accessible et d'inclure tous les publics, jugés incultes et inaptes à interpréter par eux-mêmes le sens de ce qu'ils visitent. Pour remédier à l'incompréhension, les musées ont recours à la médiation⁶⁰. Les médiateurs accompagnent le public dans une approche ou bien infantilisante ou bien intellectualisante afin de lever le voile sur le sens des pièces. En effet, puisque l'image n'est plus le moyen de l'art, l'attention se porte sur le regard qui doit être prêt à voir correctement l'œuvre. Le conditionnement de l'observateur devient un objectif en soi.

Venons-en aux querelles qui sévissent depuis longtemps entre Art et Architecture. Définir la différence entre ces deux domaines revient à se demander : Que fait l'architecte que ne peut faire l'artiste et inversement ? Et surtout pour qui et pourquoi ?

Cette citation d'Adolf Loos de 1910 reprise par Bernard Huet nous donne un point de départ pour une analyse succincte de la situation :

«La maison doit plaire à tout le monde. C'est ce qui la distingue de l'œuvre d'art, qui n'est obligée de plaire à personne. L'œuvre d'art est l'affaire privée de l'artiste. La maison n'est pas une affaire privée. L'œuvre d'art est mise au monde sans que personne en sente le besoin. La maison répond à un besoin. L'artiste n'est responsable envers personne. L'architecte est responsable envers tout le monde. L'œuvre d'art arrache les hommes à leur commodité. La maison ne sert qu'à la commodité. L'œuvre d'art est par essence révolutionnaire, la maison est conservatrice. L'œuvre d'art pense à l'avenir, la maison au présent. [...]

*Mais alors la maison ne serait pas une œuvre d'art ? L'architecture ne serait pas un art ? Oui, c'est ainsi. [...] Tout le reste, tout ce qui est utile, tout ce qui répond à un besoin, doit être retranché de l'art.»*⁶¹

L'opinion de Loos, architecte il y a plus d'un siècle, se focalise sur la distinction de responsabilité c'est à dire de préoccupation pour l'intérêt public contre l'intérêt privé. Depuis, cette vision a bien changé. On pourrait presque affirmer qu'elle s'est inversée. L'architecture a certes été reconnue d'intérêt public en 1977, mais l'art aussi est entré dans la vie publique avec le phénomène de muséification que nous avons évoqué précédemment. L'élément

59. La société du spectacle a été définie par Guy Debord comme le moment historique où la marchandise est parvenue "à l'occupation totale de la vie sociale", le capital étant arrivé "à un tel degré d'accumulation" qu'il est devenu image.

60. La médiation est une pratique qui vise à définir l'intervention d'un tiers pour faciliter la circulation d'informations, éclaircir ou rétablir des relations. Ce tiers neutre, indépendant et impartial, est appelé médiateur. C'est un intermédiaire de communication entre une institution et un public. Il doit donc développer des qualités relationnelles et pédagogiques.

61. HUET Bernard, "L'architecture contre la ville", in *Architecture, Mouvement, Continuité*. Édition le Moniteur, Paris, 1986, n°14.

symptomatique de cette reconsidération de l'art dans l'espace public correspond à la mesure du 1% artistique. Cette loi mise en vigueur en 1951 pour tous les édifices de l'éducation nationale est étendue à tous les autres ministères en 1980. Elle vise à financer une œuvre réalisée par un artiste contemporain qui s'associe à un projet architectural en lui attribuant 1% du coût total de l'établissement public. Une nouvelle catégorie institutionnelle apparaît, l'art urbain ou art public. Pourtant cette contribution au développement de l'art est problématique car l'artiste intervient dans la phase ultime de réalisation. Ce qui annule l'apport du regard singulier qu'il porte sur le projet auquel il devrait s'intégrer en amont. Il se trouve qu'en 2000, Jacques Hondelatte participe à un colloque qui souhaite décrypter les relations entre art et architecture par le biais de l'histoire de l'art public. En affirmant leur différence, «*L'architecte n'est pas un artiste. Et l'artiste n'est pas un architecte. Il y a deux rôles.*»⁶² Hondelatte pose l'existence d'un lien évident entre ces créateurs qui partagent le même *champ* d'intervention. Pour instaurer un dialogue efficace entre ces auteurs, il faut permettre leur association à égalité et non la subordination au registre de l'intervention décorative.

Pour cela, il nous faut questionner la seconde affirmation de Loos, celle qui concerne l'utilité et la commodité. La *vocation* de l'architecture et de l'art diverge selon les points de vue. L'esthétique ne peut plus prétendre à l'exclusivité de l'art, alors pourquoi y retrancher la dimension d'usage et la fonctionnalité ? Désormais, on ne peut se baser sur l'objet de la commande (le pourquoi) mais sur le moyen ou le comportement vis à vis de celle-ci (le comment) pour distinguer l'artiste de l'architecte. C'est ce que remarque Hondelatte quand il dit «*le laid et le vulgaire ne sont pas admis en architecture lorsque c'est une volonté alors que c'est une attitude largement acceptée dans les autres domaines de l'art.*». Mais il attire aussi notre attention sur un changement fondamental de la conception architecturale - la CAO et le morphing que permettent les outils technologiques. Il met en garde les architectes enclins à *se prendre pour* des sculpteurs qui abandonnent l'édifice à une expression formelle vide de sens et d'usage. Ce que cache en creux cet avertissement c'est la fin d'un mode de conception progressif, matériel (et non matérialisé) et réfléchi, qui élabore une solution depuis la tête jusqu'aux mains du créateur : la technique élémentaire du crayon sur le papier.

Devant les évolutions technologiques qui proposent une assistance informatique à la conception et une nouvelle forme de relation par le réseau, nous devons nous demander quel usage faire de ces instruments ? Dans quelles mesures changent-ils notre perception du réel ? Que penser de la disparition silencieuse du plus ancien outil que l'artiste et l'architecte ont en commun ; le dessin ? Nous révélerons, dans une seconde partie, la capacité de structuration imaginaire et la fonction de transposition de l'idée dans le réel du dessin, ainsi que la faculté communicative, et la puissance d'anticipation qui permet de formuler un dessein.

> Exposition de gravures,
lithographie, 1956, 32x32 cm,
Maurits Cornelis ESCHER (1898-1972).



62. Colloque Art et Architecture organisé par La Délégation aux arts plastiques et la Direction de l'architecture et du patrimoine, le 9 mai 2000 au CNAM.

Disponible sur <http://www2.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/R/index.html> [consulté le 25/02/2020]

La disparition inquiétante du dessin nous la devons moins à la paresse qu'à l'époque. En effet, le monde de la seconde moitié du XX^{ème} siècle et celui du XXI^{ème} a basculé dans l'ère de la technologie et avec elle, celle du numérique. Une notion énoncée à tout va mais dont on ne se rappelle déjà plus très bien la naissance et la substance. C'est pourquoi, je propose une **APARTÉ** électronique, une analogie analogique, pour donner un peu de concret aux évidences que le signal numérique a réalisé en à peine trente ans d'existence.

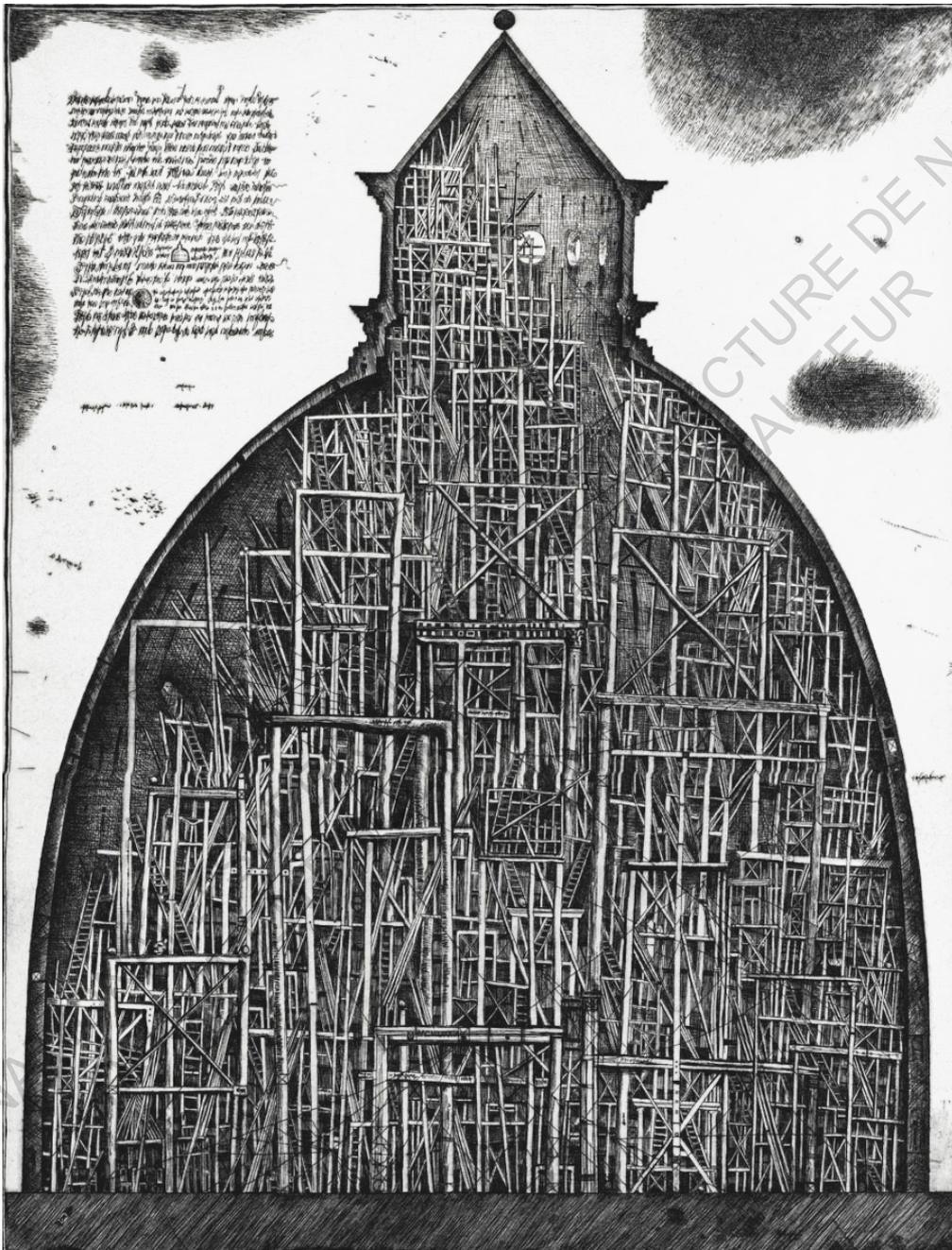
Cette correspondance thématique nous donne un élément de contexte supplémentaire pour interpréter les conflits et lieux communs de l'art et de l'architecture contemporains. Parlons de la révolution de la numérisation. En effet, la science de l'électronique connaît au début des années 80 un bouleversement sans précédent grâce aux nouvelles capacités du signal numérique et à la fabrication de composants capables de stocker une mémoire croissante (loi de Moore). La création et l'optimisation du microprocesseur a opéré une transformation profonde, en un temps record, dans tous les domaines possibles ; professionnels, sociaux, économiques, politiques etc... Ces outils ont donné aux hommes des capacités de mémoire, de calcul et de circulation d'information dont nous n'imaginons plus être privés. Cette invention s'est démocratisé dans les années 90 et suit depuis un rendement à vitesse exponentielle. Cependant, le signal numérique transporte l'information sous forme de nombres, sa précision vient de l'affinement de la quantification dans le traitement d'un signal continu. À l'origine du traitement, le signal est sous forme analogique, il décrit une tension continue ou alternative qui est support de l'information. D'un côté l'information est contenue dans la tension, de l'autre dans la transformation de cette tension en valeur numérique discrète. Toute cette problématique spécifique au monde de l'électronique (et de tout appareil qui en contient), nous montre le basculement qui s'effectue entre nos expériences, nos sens analogiques et leur conversion via le langage numérique en flux de data.

L'usage progressif devenu presque exclusif, des outils numériques dans la conception architecturale s'illustre dans ce passage du dessin à la modélisation tridimensionnelle contenant toute la volumétrie du projet (de la géométrie à la programmation). Peut-on pour autant imaginer un architecte qui ne sache pas dessiner ?

> *pas de titre*

gravure, 1970, URSS

Alexander BRODSKY et Ilya UTKIN



ECOLE N

CTURE DE NANTES
ALFEUR

B.c. Ce que faire peut dire

Au sein de ce maelström de plus en plus artificiel et sophistiqué, nous avons «pris la tangente» pour regarder les *singularités* de l'art. Après avoir brossé le portrait de l'art contemporain, sa sortie de l'académisme et son entrée dans l'institutionnalisme, nous avons cru bon de proposer une face B en faisant un détour auprès d'une classe d'auteurs non-professionnels, non-artistes et non-architectes.

Autodidactes, anonymes, bâtisseurs de rêves, *inspirés*, anarchitectes, artistes marginaux, ces auteurs extravagants n'ont pas de bannière commune sinon l'appellation proposée par Jean Dubuffet ; d'Art Brut⁶³ ou art informel. Que viennent-ils faire ici ? Un appel d'air. La condition de l'artiste vue par le prisme du dogme contemporain apparaît parfois stérile ou du moins aseptisée par le polissage des formations et des structures d'accueil⁶⁴. Devenu le symbole du culte culturel, l'art a gagné en pouvoir ce qu'il a perdu en puissance évocatrice. Face à ce constat révélateur d'une époque, nous avons besoin de creuser dans la direction opposée, celle des inconnus, des *demeurés*. Qu'en est-il de ceux qui ne se préoccupent ni d'être reconnus ni d'être compris ? Ceux dont la nécessité créatrice surpasse la condition d'auteur. Nous avons cherché les personnalités capables de se soustraire au regard inquisiteur de l'institution, dont l'attitude correspond à la définition que donne François Seigneur «*l'artiste est encore à peu près le seul personnage dans la société qui peut construire quelque chose qui n'est pas soumis à l'épreuve collective*»⁶⁵.

Dès 1945, le terme d'art brut apparaît dans la prose de Dubuffet. Celui-ci remarque déjà depuis quelques années la force des dessins et des objets conçus par les résidents d'hôpitaux psychiatriques. Cette découverte l'enthousiasme car il y voit l'expression brute de la créativité humaine, une source d'inspiration pure qui va à l'encontre des codes de représentation connus. En effet, au lendemain de la guerre, beaucoup d'hommes et de femmes rencontrent des problèmes psychiques et physiques. Ces handicaps et ces traumatismes trouvent par le biais de la création un échappatoire qui leur permet de reconstruire leur stabilité. Ces auteurs issus du peuple n'ont pas conscience de la nature artistique de leur production. Ce sont plutôt des bricoleurs, comme le remarque Claude Lévi-Strauss car «*Le bricoleur reste celui qui œuvre avec ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art.*»⁶⁶. Leurs travaux vont être rendus visibles grâce à un groupe de collectionneurs attentifs dont Dubuffet fait partie ainsi que l'architecte Alain Bourbonnais, qui offre le premier espace d'exposition de l'art hors-norme en 1972 à l'Atelier Jacob. En 1978, le Musée d'Art moderne de la ville de Paris accueille la première exposition d'art singulier avec la participation du critique Michel Ragon, de Suzanne Pagé et du spécialiste Michel Thévoz sous le nom **Les Singuliers de l'art**. Elle contribue à faire connaître et reconnaître l'art brut auprès du public et révèle sa capacité libératrice et émotionnelle. En France, l'administration refuse d'accueillir une telle collection dans ses musées, Dubuffet en légua donc la totalité à Lausanne - soit un ensemble de 4 104 œuvres provenant de 135 auteurs - où elle se trouve depuis 1976. Les initiatives privées à l'instar de **la Fabuloserie** des Bourbonnais ouverte en 1983 permettront d'entretenir le petit monde de l'art brut localement.

L'art brut a quelque chose d'insolent en lui, puisqu'il affirme la non-souveraineté des artistes sur l'art. De plus, il montre la nature inattendue de l'art et sa capacité curative et même dans certains cas expiatoire. Dans le contexte de remise en question de l'art, de

63. «*Nous entendons par-là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythme, écritures etc.) de leur propre fond et non des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions.*» DUBUFFET Jean, *Asphyxiante culture*, Les éditions de Minuit, Paris, 1968-1986.

64. Série documentaire arte, Atelier A, présente 257 épisodes entre 5 et 10min, consacré chacun à un artiste contemporain. Disponible sur <https://www.arte.tv/fr/videos/RC-014311/l-atelier-a/> [consulté au mois de mars 2020]

65. Colloque Art-Architecture, *op.cit.* p33.

66. LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée Sauvage*, Pocket, 1962. p30-49

ses limites, de ses codes, les transgressions des artistes en comparaison des œuvres totales brutes ne donnent pas à l'art sa définition entière. Il est, par essence, fugitif. Ce qu'aime à rappeler Dubuffet «*Le vrai art il est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. [...] L'art est un personnage passionnément épris d'incognito.*». Cette posture impressionne car on a à faire à un art qui ne revendique rien sinon sa propre liberté, qui réside dans une valeur autonome in-chiffable et indéchiffrable. L'auteur d'art brut nous dit Michel Thévoz «*recherche la plus grande ouverture symbolique sans se poser personnellement en signataire responsable de ses œuvres, sans prétendre à aucune souveraineté à cet égard.*»⁶⁷. C'est un individu qui canalise l'art en lui. Nombre d'entre eux expriment cette vertu médiumnique, c'est à dire qu'ils se considèrent comme les intermédiaires d'un message venu d'un autre monde. En fait, nous pouvons le voir aujourd'hui comme la traduction d'une instabilité psychologique ou d'une psychologie atypique. En effet, le propre de l'art informel vient de la particularité de ses auteurs. Cependant, elle est la force motrice de leur créativité, et en créant ils se construisent un ordre propre, une discipline personnelle qui devient une nécessité et même un besoin vital. L'acte de création équilibre les tensions à l'œuvre dans les relations de l'auteur à lui-même et au monde qui l'entoure. A l'issue d'une création au mode compulsif ou frénétique, le créateur parvient à exprimer l'inexprimable en donnant une voix à ses peurs, à son inconscient. Ils réalisent ainsi une transposition physique d'un espace mental et abstrait. Le processus de création relève d'une cicatrisation évolutive de l'être. Le résultat est une part de l'intimité de l'auteur ce qui rend parfois complexe sa présentation et sa réception publique⁶⁸.

Parmi eux on trouve des «architectes sauvages»⁶⁹, des auteurs dont l'obsession créative jette son dévolu sur un caractère spatial de l'objet produit. Ils réalisent des œuvres habitables ou des maisons inhabitables car transfigurées par un acharnement décoratif et sculptural extrême. Selon Depaule «*nous appelons architecture sauvage une architecture qui, dans une société où la division du travail existe, est l'œuvre de non-architectes ou de non-techniciens.*». Ces constructions sont perçues comme des "aberrations clandestines" qui menacent de s'effondrer ou d'être détruite car elles s'opposent à l'ordre établi et aux symboles dominants. Les observations de Depaule rejoignent celles de Delcourt quant à la libération de la parole qui a lieu pour l'auteur, mais également pour le visiteur qui se trouve plongé dans un espace où domine une symbolique personnelle. Cette relation au langage est souligné par l'analyse que fait Lévi-Strauss sur le bricolage, selon lui sa poésie «*lui vient surtout de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il "parle", non seulement avec les choses, mais aussi au moyen de choses : racontant, par ses choix, le caractère et la vie de son auteur.*»⁷⁰. L'organisation spatiale obéit à une logique implicite où se déploie un discours propre. L'espace est très fortement signifiant ce qui le rend presque mythique car chaque élément réaffirme le tout dans une profusion de signes et de thèmes répétitifs.

Ces constructions prolixes ont fait l'objet d'étude de la part de spécialistes tels que Michel Thévoz ou encore Jean-Louis Lanoux qui les qualifie "d'Environnement". Un terme choisi pour englober toutes les formes spatiales possibles ; pavillons, cabanes, jardins, sculptures habitables, amas monumental d'objets, tours ou maisons. Il est difficile de retrouver la trace de certaines pièces qui furent détruites à la mort de l'artiste ou avant ; c'est le cas de la "Miracle on the Mountain" de Clarence Schmidt construite entre 1940 et 1972, mais aussi des structures de Vaïke Lubi en Estonie dont il ne reste que quelques photographies. D'autres ont abandonné leur travail une fois l'œuvre achevée comme pour les Watts Towers

67. THÉVOZ Michel, *L'Art Brut*, La Différence, 2016 (date d'origine 1975).

68. DELCOURT Thierry, *Créer pour vivre, vivre pour créer*, L'Âge d'homme, 2013, p.66

69. DEPAULE Jean-Charles, *L'architecture sauvage*, Centre de recherche d'architecture d'urbanisme et de construction (RAUC), Paris, 1967.

70. LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée Sauvage*, Pocket, 1962. p30-49

de Simon Rodia qui survécurent à un incendie. Il y a aussi ceux qui vécurent dedans et qui transformèrent sans relâche chaque mètre carré disponible jusqu'à la fin. En France on connaît la maison picassiette de Raymond Isidore métamorphosée par une mosaïque infinie de tessons de faïence entre 1938 et 1964 à Chartres⁷¹. Et plus célèbre encore, le Palais Idéal du facteur Cheval qu'il construisit à côté de sa propre maison pendant trente trois années ainsi que son tombeau(1879-1922). Dans une approche totale on redécouvre le village d'art Préludien de Roger Chomeaux, dit Chomo, créateur - ermite de la forêt de Fontainebleau entre 1950 et jusqu'à sa mort en 1999⁷². Le point commun de leur travail est d'abord celui de la récupération. La matière première est toujours une matière déplacée et recomposée. Ensuite leur engagement créatif est tel qu'il intègre leur vie au quotidien, au point d'en devenir le sujet fondamental et de s'étaler dans le temps sur plusieurs dizaines d'années. L'objet de leur création devient une raison de vivre qui vient combler le vide d'un deuil profond.

Ce rapport viscéral à l'objet créé, charge la matière d'une émotion qui émane ensuite pour quiconque entrant en contact avec le monument. Il bouleverse les sens. Michel Thévoz fait remarquer la dimension tangible de leur raisonnement :

*«Aussi devrait-on considérer les divagations architecturales comme une sorte de philosophie questionneuse et dépaysante, une philosophie non pas seulement pensée dans le registre intellectuel, mais matérialisée, vécue corporellement, habitée, agis dans tout les sens, éprouvée par tous les sens.»*⁷³

Il se peut que la portée philosophique, sensorielle et symbolique de ces œuvres ait à voir avec le désintéressement de leur auteur. Ces choses, ils les font avant tout pour eux, en adoptant une posture en retrait de la société. Ils se fichent du "quand dira-t-on" et recherchent l'isolement pour accomplir leur besoin. Richard Greaves, surnommé l'anarchitecte, est un de ceux-là. En 1984 il se retranche dans une propriété de Beauce de quarante hectares et construit cinq ans plus tard ses premières cabanes à partir de déchets récupérés⁷⁴.

71. DUVIVIER Éric, 2012, *Les demeures imaginaires*, Sandoz, 30 min.

72. DE MAXIMY Antoine, 1972, *Rencontre avec Chomo*, autoproduction, 25min.

73. THÉVOZ Michel *op.cit.*, p37.

74. DECHARME Bruno, 2005, *Richard Greaves*, Paris, abcd, 10 min.
Disponible sur : <https://vimeo.com/141727639> [consulté en février 2020]



L'intérêt de ses architectures réside aussi dans le renversement qu'elles opèrent avec l'architecture conforme et conventionnée.

«Le processus architectural est donc renversé : alors que toute construction est originellement conçue comme un habitacle, auquel l'architecte peut donner éventuellement un prolongement. Lui [l'artiste brut] part d'un rêve qu'il rend finalement habitable : alors qu'une œuvre d'art est un objet matériel qui figure ou qui évoque un irréel. C'est un objet imaginaire qui s'est affecté une réalité.»⁷⁵

75. THÉVOZ Michel, *op.cit.* p37.

Ainsi, en peuplant le réel avec leurs imaginaires, ils transforment notre rapport au *faisable*. Les matériaux pauvres acquièrent une justesse grâce à l'assemblage ingénieux fait avec "les moyens du bord". En effet, comme l'explique Lévi-Strauss, les bricoleurs accumulent des instruments qu'ils stockent, créant ainsi un corpus qui devient leur ressource principale de travail ; à la fois source d'inspiration et matière première.

Dès lors, on ne peut retrancher à la marge sa fonction émancipatrice qui permet de véritables innovations de forme, d'aspect et de sens. Ce sont des monuments manifestes.

Là où nous voyons une cacophonie d'objets, se joue une cohérence du détail vers le tout. L'auteur amalgame chaque pièce, choisies et collectées, à leur place au sein d'une logique qui nous échappe mais dont on perçoit la globalité. La juxtaposition de ces décisions successives donne l'ampleur du cheminement de l'auteur et son sens aiguë de la précision. De plus, il démontre une conscience égale du tout et des parties. Chaque pièce a son importance car elle donne une information capitale pour lire le désordre apparent ; laissant une porte ouverte sur l'âme de son auteur.

«Tout ce que je fais ici, c'est pour mieux dormir.»

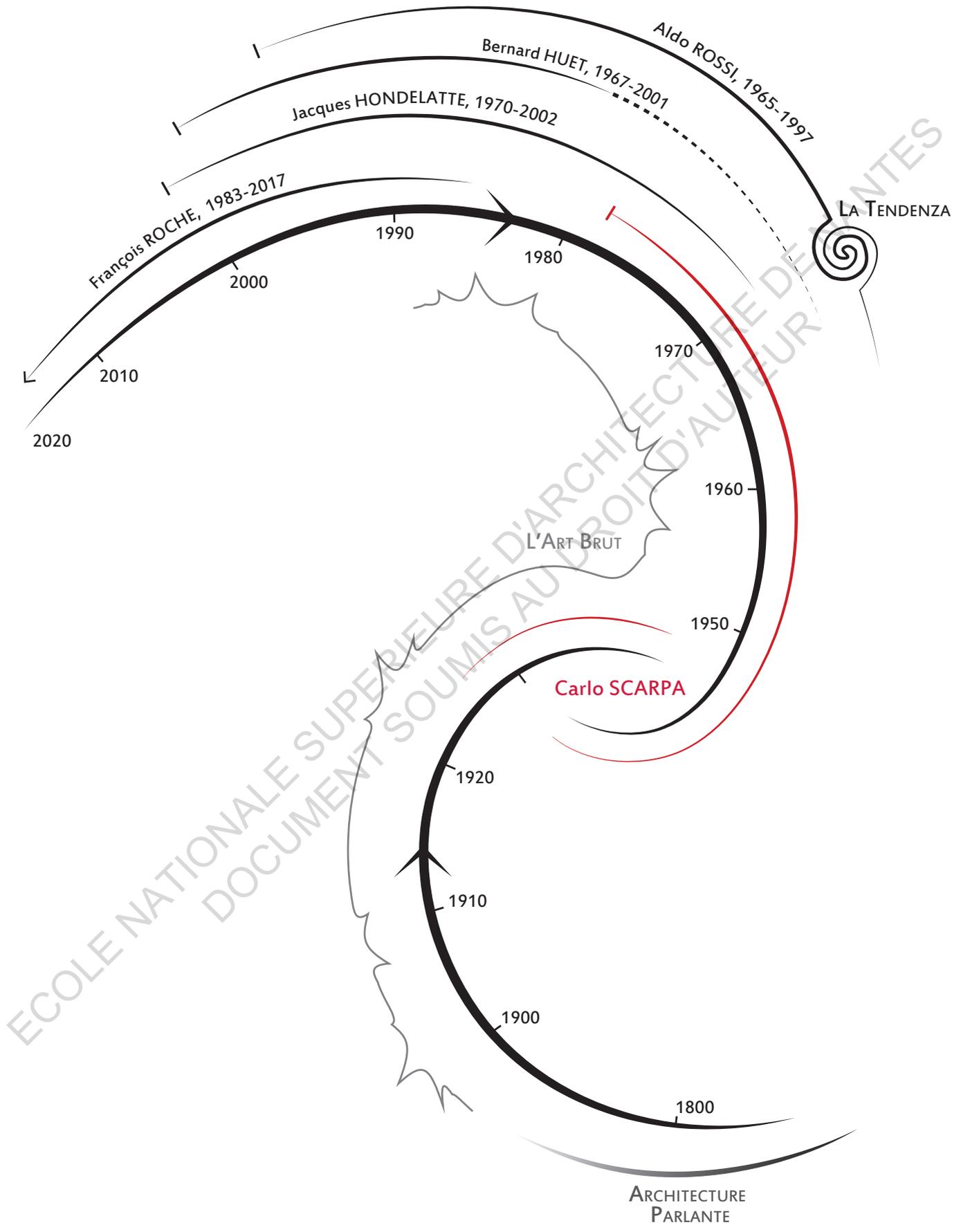
> DEL CURTO Mario,
photographies des cabanes de Greaves.



En guise de transition voici une infographie qui replace dans une chronologie le cheminement effectué au cours de la première partie.

Cette représentation fait apparaître les différentes entrées en matière du sujet ainsi que les relations inédites qui ont permis de construire un discours critique sur le sens du métier d'architecte à la fois pour ceux qui l'ont vécu, pour ceux qui l'ont frôlé, et pour ceux qui l'ont fuit.

Chemin faisant, les pièces du puzzle ont trouvés leur place et donnent une grille de lecture singulière pour analyser le parcours de l'auteur à la confluence de toutes ses situations ; l'heureux élue, Carlo Scarpa.



Avant de poursuivre, prenons le temps d'explicitier le passage entre l'exposé précédent et le choix de cet auteur en particulier. L'itinéraire est inhabituel car l'intuition a joué un rôle certain. En effet, les rapports et les notions établis dans la première partie servent de trame de lecture pour appréhender le travail de Carlo Scarpa. Pour qui s'intéresse à l'architecture du XX^{ème} siècle, cet auteur jouit d'une reconnaissance internationale. Son œuvre est incontournable pour les étudiants, si bien que dès ma première année d'architecture j'ai vu ses productions majeures. Autant dire que les biographies et les analyses ne manquent pas. Pourtant ses œuvres persistent à toute classification et traversent les époques sans perdre de leur prestance. Cinquante ans plus tard, on ne peut toujours pas décréter l'intemporalité de sa production, mais il est certain quelle marque une singularité dans l'histoire de l'architecture contemporaine. Que racontent-elles de leur auteur ?

Au juste, qui est vraiment Scarpa ? C'est en m'intéressant à son travail que j'ai constaté qu'il partage des points communs avec mon investigation personnelle. Il est cet auteur de référence, ce maître qui me fait défaut et que je cherche comme premier signe de réconciliation avec l'architecture. Par ce biais, je souhaite faire un retour aux principes fondamentaux - en ayant le privilège de choisir mon point de départ et de chute. Demeure toutefois un doute ; que pouvais-je apporter à la quantité de textes, de thèses de spécialistes traitant déjà toutes les facettes de son œuvre ? Surement pas un secret qui serait passé inaperçu mais plutôt un point de vue nouveau. Depuis la perspective de mon époque, que représente Scarpa ? Comment son œuvre contribue-t-elle aux thématiques actuelles ? Les sujets abordés au cours des chapitres précédents s'assemblent naturellement dans l'architecture de Scarpa. Ainsi on retrouve la présence de l'Art, qui tient une place indéniable dans l'ensemble de son travail, de même que l'Histoire qu'il envisage en continuité avec le présent. La théorie n'étant pas son fort, Scarpa s'applique dans la réalisation pour que ses œuvres parlent à sa place. Et puis, Scarpa n'a pas de diplôme d'architecte, à ce titre il pose la question du statut et de la reconnaissance, artiste ou architecte ? Mythe ou réalité ?

Au cours de cette partie nous étudierons le cas Scarpa en procédant par étape. Depuis le territoire et le contexte qui l'a marqué jusqu'à ses influences stylistiques et artistiques. Puis, nous nous concentrerons sur sa méthode, le dessin, et sur son programme de prédilection, à savoir le musée. Enfin, nous présenterons la cohérence entre l'œuvre et l'ouvrage grâce au détails, lui-même soumis à l'adresse des métiers artisanaux que l'architecte incorpore de facto. Ainsi, en recomposant les connaissances acquises dans les textes va se dégager le concept d'**architecture d'auteur**, dont Scarpa nous donne l'illustration limpide.

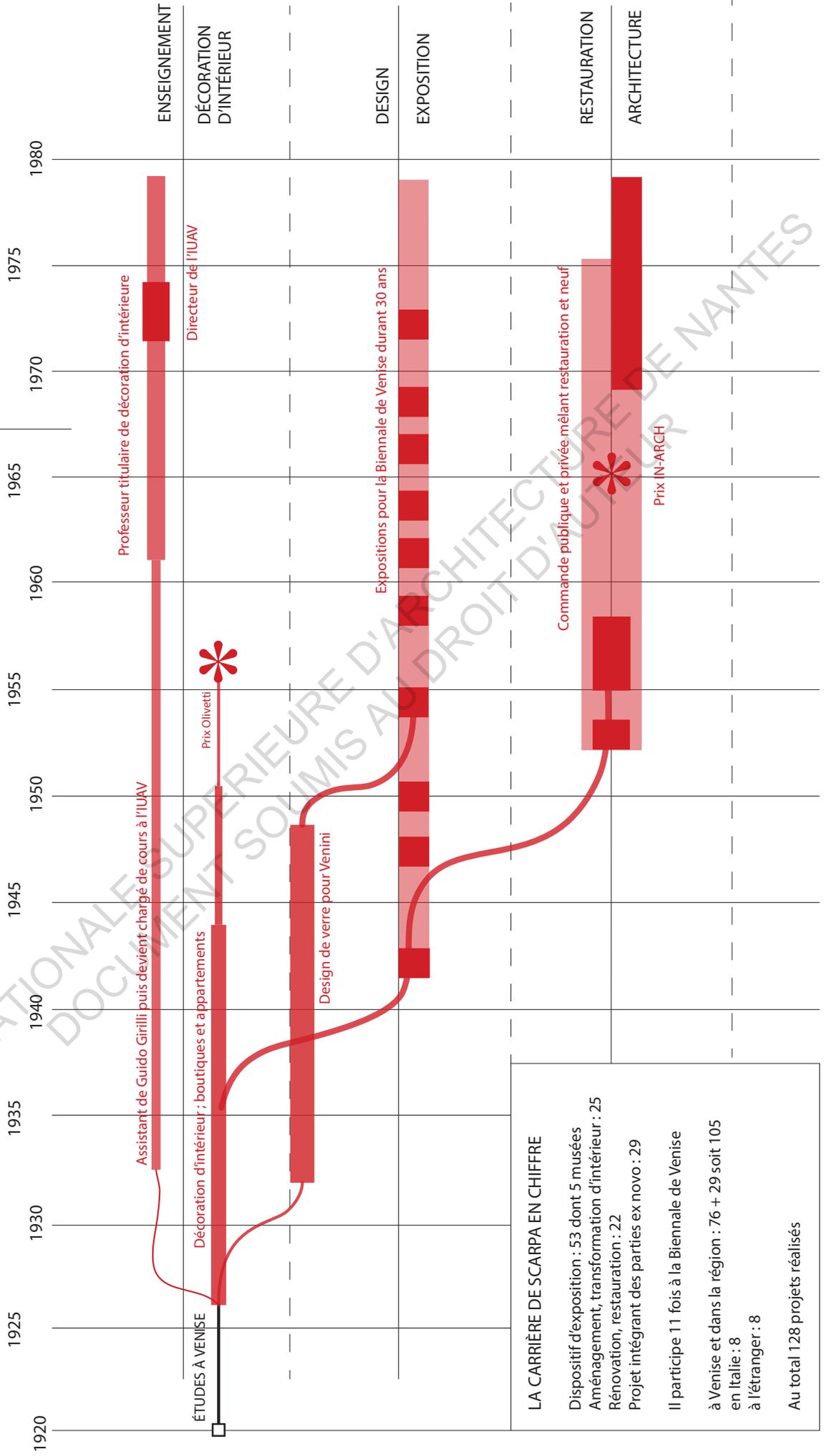
A. Contexte & Influences

Né le 2 juin 1906 à Vicence, l'enfance de Scarpa se passe sur le continent. C'est en 1919, à la mort de sa mère que la famille rejoint la ville de Venise à laquelle il ne cessera de vouer son attachement profond tout au long de sa vie. Éduqué par son père, le jeune Scarpa dessine depuis son plus jeune âge et il réussit à intégrer l'Académie des Beaux Arts en 1920. Ses matières favorites sont la peinture et le dessin d'architecture où il excelle et fait la fierté de son professeur Guido Cirilli. Il obtient le diplôme de dessinateur d'architecte en 1926. Il prend alors aux côtés de Cirilli un poste d'assistant, début d'une longue carrière d'enseignant à l'Institut Universitaire d'Architecture de Venise. En parallèle, les commandes sont rares dans cette période de crise politique et Scarpa réalisera principalement des petits projets de décoration d'appartements et de boutiques. Son talent de dessinateur lui vaut également une place de designer dans la célèbre fabrique de verre Venini à Murano. Il participe alors pour



Dictature fasciste de Benito Mussolini

Seconde Guerre Mondiale



LA CARRIÈRE DE SCARPA EN CHIFFRE

Dispositif d'exposition : 53 dont 5 musées
 Aménagement, transformation d'intérieur : 25
 Rénovation, restauration : 22
 Projet intégrant des parties ex novo : 29

Il participe 11 fois à la Biennale de Venise
 à Venise et dans la région : 76 + 29 soit 105
 en Italie : 8
 à l'étranger : 8

Au total 128 projets réalisés

la première fois à la Biennale de Venise en proposant une fresque avec l'artiste et ami Mario Deluigi. Il se marie en 1934 avec Onorina Lazzari et l'année suivante naît son fils unique Tobia. Après s'être fait une petite réputation dans le design d'intérieur à Venise, Scarpa deviendra en 1942 un concepteur régulier des expositions de la Biennale. Il s'illustre alors dans son expertise pour la mise en scène des œuvres. De ce contact permanent à l'Art, il en tire des leçons pour l'élaboration de son langage architectural particulier. Ce sera aussi la porte d'entrée d'une carrière de muséographe, comme nous pouvons le constater sur la frise chronologique ci-contre.

Scarpa est un autodidacte dans le domaine de l'architecture, c'est aussi pour cette raison qu'on ne lui confiera des projets qu'à partir des années cinquante. Il doit faire ses preuves. Cependant, ce long début de carrière passé dans le domaine des arts lui donne un sérieux avantage en matière de composition et lui fournit un carnet d'adresse pour ses futures commandes de musées et de galeries.

A.a. L'Italie devant l'histoire de l'art

Dans l'Italie d'après guerre, l'histoire de l'art fusionne avec l'histoire du musée. En effet, la guerre a détruit nombre de monuments historiques et les ruines sont autant réelles que mentales, puisque le ventennio⁷⁶ a marqué durablement les esprits. La reconstruction se pare d'un double enjeu, rompre avec l'austérité des monuments et des événements à la gloire du fascisme en proposant d'écrire une nouvelle page de l'histoire du pays. Il faut révolutionner l'art d'exposer, selon l'historienne Patricia Falguières «*l'exposition est alors investie d'enjeux éthiques et politiques et prend place au premier rang des débats publics les plus vifs.*»⁷⁷. Architectes et théoriciens sont à l'avant-garde du monde intellectuel hérité de la pensée critique des revues telle que *Casabella*, *Domus* et *L'Architettura*. Les critiques respectifs Eduardo Persico, Giuseppe Pagano et Bruno Zevi l'ont d'ailleurs payé par la censure, l'exil ou leur propre vie. Cependant, l'architecture est en crise car à l'orée des années 50, le mouvement moderne subit une remise en cause profonde de ses valeurs. En effet, dès 1953 lors de la IXe édition du CIAM, un groupe de jeunes architectes perçoit la limite de la Charte d'Athènes⁷⁸. Le Team X mettra fin au congrès en 1959 lors de la XIe édition à Otterlo, faisant ainsi éclater le mouvement moderne en ouvrant la voie à de nouvelles postures architecturales.

Les italiens restent convaincus que l'architecture sera le moyen idéal pour engager le pays dans un nouvel élan : «*C'est que l'architecture est la voie par excellence d'un projet sur lequel tous s'accordent : l'éducation par l'art.*»⁷⁹ Le musée est désigné par Argan comme le lieu privilégié de "l'éducation aux formes". Celui-ci déclare : «*si l'art est éducation, le musée doit être l'école*»⁸⁰. Toujours d'après Patricia Falguières, la révolution muséale en Italie s'opère grâce à une nouvelle génération de directeurs et de surintendants qui s'associent avec des architectes. Ils disposent d'une grande autonomie leur permettant d'imposer des choix d'avant-garde à des municipalités encore conservatrices. C'est ainsi que les couples Caterina Marcenaro et Franco Albini à Gênes, Constantino Baroni et BBPR à Milan, Licisco Magagnato et Carlo Scarpa à Vérone produisent les chefs d'œuvres du Palazzo Bianco (1950-1951), du musée du Castello Sforza (1954-1964) et du Castelvecchio (1956).

Dans ce contexte d'effervescence où la promotion de l'art devient le moteur de régénération du pays, la Biennale de Venise figure au devant de la scène et devient la vitrine pour le monde entier de l'engouement italien pour la culture, l'art et l'architecture. «*Chaque*

76. Nom attribué aux vingt ans (1922-1943) du régime fasciste de Benito Mussolini.

77. FALGUIÈRES Patricia, "Avant-propos, *L'arte della mostra*" in *Carlo Scarpa L'Art d'exposer*. JRP|Ringier, La maison rouge, Fondation Antoine de Galbert, 2014. p7-45.

78. Le Congrès International d'Architecture Moderne promeut des concepts d'architecture et d'urbanisme du mouvement moderne. Le premier CIAM a lieu en 1928 et le IVe adoptera la Charte d'Athènes en 1933. Elle est principalement rédigée par Le Corbusier en personne.

79. Ibid, p10.

80. Giulio Carlo Argan, revue *Comunità*, 1949.

exposition est un évènement et un choix stratégique». C'est le début d'une "culture de la mostra", ou l'art d'exposer, qui préfigure l'apparition du *design*. Cet art fait appel au registre de la surprise, de l'émerveillement, de l'urgence du neuf et de l'inédit, mais également aux compétences des décorateurs. Scarpa est au cœur de ce programme d'*aggiornamento*⁸¹ fer de lance de la résurrection italienne. L'architecture intérieure est considérée l'égale de l'architecture car elle engage l'architecte dans sa vocation à servir un projet total. Restreint par la commande publique rare du régime dictatorial, nombre d'architectes se sont exercés dans des réalisations minimales. Parmi eux, le vénitien Scarpa est passé maître dans le montage éclair d'exposition mémorable. En 1948, il impressionne avec son excellente mise en scène des œuvres de Paul Klee à la Biennale installées en seulement trois semaines. Ce succès lui ouvre les portes de nouvelles expositions historiques qui le conduisent peu à peu à la reconnaissance.

Le succès de la mostra rend justice aux architectes italiens longtemps muselés par le régime⁸². C'est ainsi qu'ils s'introduisent durablement dans les musées, auparavant réservés aux historiens de l'art et aux conservateurs. De plus, les musées deviennent le terrain privilégié du projet architectural qui relance la culture italienne sur la voie des arts et des avant-gardes. On dénombre pas moins de cent cinquante musées reconstruits et réaménagés dans le pays entre 1945 et les années 60. Ce nouveau muséal fait la part belle à une certaine vision de l'œuvre d'art et de l'histoire. Bruno Zevi synthétise les théories de ses contemporains qu'il formule ainsi :

*«Nous avons l'habitude de musées conçus comme des œuvres architecturales à l'échelle monumentale : des enveloppes dans lesquelles on insérait après-coup les œuvres d'art. Aujourd'hui, ce concept a subi un renversement complet : ce sont les œuvres d'art elles-mêmes qui déterminent les espaces et prescrivent les proportions des murs.»*⁸³

Cette rupture formelle prend sa source dans une rupture avec l'héritage aristocratique de la mise en récit de l'art. L'histoire de l'art se métamorphose et ne veut plus prétendre à une exhaustivité académiques ni même à une présentation historiciste des œuvres. Désormais, les œuvres sont choisies, c'est à dire sélectionnées. Cette sélection est indissociable du projet éducatif dont le musée est porteur. Elle assure l'*actualité* de l'œuvre d'art. Peu importe son ancienneté puisqu'elle est présentée en fonction d'un regard présent, d'une culture vivante. L'historienne et curatrice Caterina Marcerano résume ce nouveau rapport à l'objet :

*«En un certain sens le passé ne peut revivre que parce nous nous méprenons à son sujet. C'est par son étrangeté ainsi que par son caractère fragmentaire que le passé peut enrichir le présent d'allusions, de suggestions, de significations certainement étrangères à l'époque.»*⁸⁴

Le musée joue un rôle crucial : assurer la transmission de l'œuvre et l'inscrire dans le présent. Le musée expose la vie des formes et l'ouvre sur le dehors de l'art, le contexte, l'histoire, la ville. L'architecte doit produire l'espace qui permettra l'autonomie de l'œuvre et sa contemporanéité. Il n'y a pas de souveraineté de l'œuvre sur l'espace où elle est présentée. Chacun est adapté à l'autre comme par emboîtement, à l'inverse du dispositif de White Cube⁸⁵ où le spectateur est conçu comme un récepteur optique de l'œuvre qui doit être présenté sans interférence susceptible de détourner une captation uniquement visuelle. Scarpa déclare à ce sujet *«Le musée impersonnel est un cimetière, les objets y sont déposés et n'y vivent pas. Le vrai musée est œuvre d'art.»*⁸⁶.

81. Terme qui signifie "mise à jour" en italien et qui est utilisé par les historiens pour traiter du projet architectural et culturel de l'après-guerre.

82. Scarpa raconte *«pendant le fascisme, j'ai fait des propositions (...) il fut boycotté. Car, à ce moment-là, on refusait l'apport moderne que je voulais donner à Venise. En 1935, je fis une restauration à Venise (Ca'Foscari). Je me disais, si cela plaît, j'aurais la possibilité d'avoir d'autres commandes. Mariani et Volpi vinrent visiter et abaissèrent leur pouce.»*

Entretien avec RADICE Barbara, in Modo, 1979, n°16.

83. FALGUIÈRES Patricia, *op. cit.*, p26.

84. FALGUIÈRES Patricia, *op. cit.*, p10.

85. Voir partie I.B.b, p 31.

86. DUBOY Philippe, "Le jeu savant, correct et magnifique des formes sous la lumière (méditerranéenne)" in *Carlo Scarpa L'Art d'exposer*. JRP|Ringier, La maison rouge, Fondation Antoine de Galbert, 2014. p68.

Pour réaliser ce tour de force historique, les architectes rencontrent une difficulté supplémentaire qui deviendra le symbole de leur succès. Ils ne peuvent construire d'édifice complètement neuf, et doivent intervenir sur du bâti existant, ancien, et chargé de mémoire. Le coût est moindre pour les collectivités et participe à restaurer le tissu urbain percé de large cicatrice. C'est donc l'art de l'*arredamenti*, de l'architecture intérieure, et du design qui sont les plus susceptibles de réussir ces arrangements délicats. Les architectes apprivoisent l'héritage passé et s'approprient les lieux en composant sur l'existant. C'est une attitude totalement nouvelle pour une génération instruite à la construction *ex novo*. La restauration s'imisce dans les rêves de modernité. Au lieu de faire table rase, l'Italie soigne, répare et opère avec finesse son patrimoine. Cette discipline du raccord, de la liaison, Scarpa en a fait l'expérience durant ses vingt premières années de carrière. Il trouve sa place dans ce mélange de style et de genre dont il efface les contradictions et qu'il accorde avec aisance. Le musée s'impose à lui, comme lieu de réconciliation entre ses passions, l'art et l'architecture. Dans ces édifices elles ne font qu'un. Il réalise presque sans s'en rendre compte le manifeste de toute une époque.

Scarpa ne revendique pas d'appartenance d'aucune sorte avec un quelconque mouvement architectural ou politique. Au sujet du ventennio il est concis ; les fascistes lui étaient antipathiques et vulgaires, il ne s'est jamais engagé dans le parti⁸⁷. Du côté de l'architecture il signe dans sa jeunesse une tribune intitulée *La Polemica sull'architettura. Adesioni al movimento razionalista*⁸⁸. Les signataires critiquent ouvertement Marcello Piacentini, académicien du régime qui s'oppose aux arguments des rationalistes. Leur réponse est un manifeste de la jeunesse pour le renouveau et le changement. Ils défendent le béton armé qui est capable de faire naître une architecture rationnelle non pas au sens de l'esthétique mais au sens fonctionnel. Ils interpellent leur contemporains sur l'absence de modernité architecturale du pays, accablaient qu'ils sont de ne pas pouvoir eux-mêmes construire et faire la démonstration de leur idées. Ils prennent position face à l'histoire «*Il est contraire au sens de l'histoire de se référer à un passé reconnu inadéquat et inutilisable ; l'histoire se fait en luttant avec le présent pour aller vers l'avenir, non avec des souvenirs nostalgiques.*» et affirment «*Nous avons besoin d'un nouveau goût architectural.*»⁸⁹. Ces élans nous rappellent la vision progressiste qui portera cette génération jusqu'au sortir de la guerre. Leur référence vient du nord et plus précisément de Vienne où Joseph Hoffmann applique la thèse rationaliste sans omettre la dimension fantastique de l'œuvre, inscrivant son architecture dans l'ère du temps.

Il semble alors que la carrière de Scarpa prenne la tournure de l'époque. Fidèle aux idées de son temps, Scarpa ne s'est pourtant jamais contenté d'un dogme, qu'il soit moderniste, rationaliste ou fonctionnaliste. Les débats intellectuels des théoriciens n'ont pas eu de prise sur lui comme on pourrait le croire. Au contraire, Scarpa a tendu l'oreille à bien des influences et pas seulement contemporaines. Il a tracé un chemin singulier, personnel, garni de nombreux emprunts. Tout en restant fidèle à sa culture, à l'Italie et aux maîtres anciens. Il cite volontiers Brunelleschi et même Donatello, le sculpteur total auquel il voue une grande admiration. Il est ouvert et sans préjugé quant aux références qu'il convoque parfois directement dans son œuvre. Elles constituent la trame de sa sensibilité. Dans la dernière conférence qu'il tient devant les étudiants viennois il insiste sur ce trait de caractère qui conduit tout auteur à se détacher de ce qu'il a appris durant sa formation⁹⁰. Il faut savoir tracer sa route et pour cela, faire l'effort de s'extraire de l'enseignement qu'on a reçu.

87. «*Jeune, j'avais un ami qui voulait à tout prix m'inscrire au parti fasciste. J'ai refusé, car cela me rendait nerveux. (...) les fascistes m'étaient antipathiques. C'étaient les premiers fascistes, exaltés (...), je les trouvais vulgaires. Tout leur décorum me paraissait ridicule. Quand Mussolini entra en scène, le ridicule était à son comble. (...) J'ai toujours été peu attiré par la politique.*» Entretien avec RADICE Barbara, in Modo, 1979, n°16.

88. "La Polémique sur l'architecture. Adhésion au mouvement rationaliste" paraît le 19 mai 1931 dans le journal *Il lavoro fascista*. in Carlo Scarpa *L'Art d'exposer*, Dijon, JRP|Ringier, La maison rouge, Fondation Antoine de Galbert, 2014. p78-83

89. Ibid, p80.

90. SCARPA Carlo, Conférence à l'Akademie der Bildenden Kunst à Vienne, tenue le 18 octobre 1976. in *Les Cahiers de la recherche architecturale*. N°19, Marseille, Éditions Parenthèses, 1986. p12-17.

A.b. L'empreinte des emprunts

L'œuvre de Scarpa est parsemée d'emprunts et il ne s'en cache pas. Quand il ne donne pas directement la clef de ses références dans ses entretiens ou ses conférences, il suffit d'explorer sa bibliothèque pour les trouver. Pourtant, il y a bien des choses qui ne se trouvent ni dans les mots ni dans les livres, et qui transparaissent naturellement dans le rapport que Scarpa entretient avec l'architecture. Nous parlerons plutôt d'empreinte. Dont la plus évidente est bien sûr sa ville, ce lieu tant arpenté et vécu, qui imbibe son regard depuis toujours ; Venise.

Pour comprendre quel effet la ville a-t-elle sur Scarpa, il faut d'abord essayer de connaître Venise. La constitution urbaine de Venise exprime la structure économique et sociale de la ville. «Les grands palais sont au bords du grand canal» dit Panerai pour résumer l'organisation spatiale typique d'une ville dont la façade est faite pour montrer le succès des marchands nouveaux riches. Il ne faut pas oublier que cette ville se dresse sur la mer Adriatique comme un immense navire de pierre dont la renommée remonte au Moyen-Âge. Elle exerce alors une domination navale qui bénéficie au commerce entre Orient et Occident. Construite du mélange des influences du monde byzantin, roman, et même gothique, c'est un carrefour de cultures aujourd'hui ramené à son apparence pittoresque et romantique. Mais, Venise n'est pas seulement cet assemblage unique de «constructions hautes et basses, (de) rues larges et étroites, (de) très beaux espaces intérieurs», ce n'est pas non plus le palimpseste historique des époques et des fêtes, c'est avant tout un fait collectif. Une culture collective et un esprit insulaire. Une *certaine manière de faire les choses*, comme le dit Huet, une façon de s'emparer d'un style, d'un matériau étranger et de le transformer en l'implantant dans ce climat spécial. La ville assimile plusieurs dizaines de styles architecturaux tout en donnant une impression de cohérence permanente.

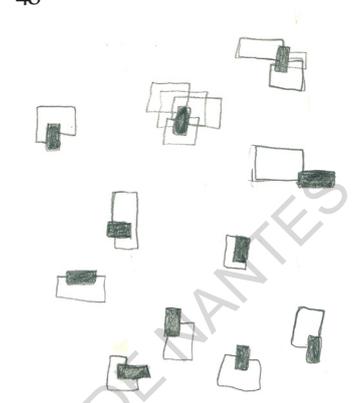
Huet est quant à lui, convaincue que le climat de cette ville est la clef qui permet de comprendre l'habileté de Scarpa à composer et lier les matériaux entre eux⁹¹.

Scarpa concède volontiers son chauvinisme, il avoue lui-même «Je suis un pur vénitien»⁹².

Il se considère byzantin et manifeste ainsi son intérêt pour la culture de l'Islam. La maison arabe, dit-il, est faite comme Venise «on emprunte des couloirs très étroits pour découvrir ensuite le plaisir de l'eau et des espaces»⁹³. Seul Eduardo Persico perçoit dès 1932 l'intention moderne du travail de Scarpa qu'il remarque dans son projet d'architecture intérieure pour la maison d'Asta (célèbre antiquaire vénitien). Il voit dans cet aménagement la présence du goût moderne comme un renouvellement conscient de la beauté de Venise. Une ville si particulière qu'il décrit comme embaumé dans une image figée de poète. Tant que les villes demeurent habitées, l'actualité doit souffler la vie dans les rues et dans les murs. Le critique conclue en posant des mots sur la quête profonde de l'architecte :

« En Italie, le problème du goût moderne ne se situe pas, en effet, dans une création à partir du néant, comme prétendent le croire les adversaires des choses nouvelles, mais dans une sorte d'enrichissement et d'actualisation de ce qui constitue le patrimoine réel de notre race : l'amour de la beauté. »⁹⁴

Mais Scarpa est surtout certain que cette ville «mieux que n'importe quelle ville italienne» serait capable de recevoir et d'intégrer des architectures à l'expression moderne. Il manifestera d'ailleurs son profond soutien au projet de Wright pour la fondation Masieri. D'abord, parce qu'il est un admirateur du travail de Wright mais surtout parce qu'il défend, à l'égal de Sergio Bettini, la richesse architecturale de Venise qui, en refusant ce projet confirme sa progressive muséification⁹⁵.



91. «Mais on ne peut pas vivre à Venise, avec des yeux d'architecte, sans le voir ; on ne peut pas comprendre ce qui fait l'architecture de Venise, sans comprendre Venise... Si évidemment on s'interroge sur Venise, en dehors du pittoresque vénitien, en dehors des canaux, (...) en dehors de cet espèce de gothique vénitien, qui est une intervention mythique du XIX siècle.» HUET Bernard, "Entretien sur les amours de jeunesse". *Architecture, Mouvement, Continuité*. N°50.1979.p38-41.

92. RADICE Barbara, Entretien avec Carlo Scarpa, in *Modo*, 1979, n°16.

93. Ibid.

94. PERSICO Eduardo, "Arredamento a Venezia di De Luigi e Scarpa" in *La Casa Bella*, 1932, n°55. Traduit par BRUN Françoise in *Les Cahiers de la recherche architecturale*. N°19, éditions Parenthèses, 1986. p70.

95. Sergio Bettini (1905-1986) fut professeur d'esthétique à l'université de Padoue. Il est l'auteur de très nombreux ouvrages dont l'essai *Wright à Venise*, éditions de l'éclat, 2013.

Le mouvement moderne est considéré comme l'influence majeure de l'œuvre de Scarpa (comme de ses contemporains) ; De quelles façons s'empare-t-il de la pensée moderne ? Ce que Gérard Benoît qualifie de "processus d'emprunts"⁹⁶ ne relève pas directement de la citation pure et simple mais plutôt d'un travail d'invention à partir d'éléments vus et repris à son compte. Ces éléments sont ensuite transformés et intégrés dans une œuvre qui a sa propre cohérence et de ce fait dilue leur présence. «*L'important est qu'il laisse subsister l'élément dans son origine dans sa genèse première, mais que en même temps, cet élément (...) devient complètement une partie intégrante de ce travail*»⁹⁷. Selon Huet, Scarpa procède toujours à une sélection précise des éléments empruntés (comme pour les éléments qui lui sont propres), «il ne prend dans le mouvement moderne que ce qui l'intéresse». En effet, Scarpa ne se cache pas de «considérer l'architecture moderne comme son patrimoine» c'est à dire en tant que ressource architectonique dans laquelle il vient puiser autant qu'il le désire⁹⁸. Il affirme publiquement que le livre *Vers une architecture* de Le Corbusier fut une véritable "révélation" qui changea ses conditions "spirituelles" de penser l'architecture⁹⁹. Cependant, cette déclaration ne peut être réduite au jugement hâtif que porte Duboÿ dans son introduction où il ne cesse d'amplifier la comparaison entre les deux hommes¹⁰⁰. Proposition que réfute Benoît mot pour mot «*l'architecture pour Scarpa n'est pas le jeu magnifique de volumes sous la lumière mais un travail dans l'architecture, dans la culture de l'architecture, ses modes, ses sens...*». Finalement le fil conducteur du Duboÿ s'avère un peu épais pour arriver à la conclusion que Scarpa dépasse bel et bien les limites du mouvement moderne. L'architecte fait sa propre lecture de l'ouvrage du maître. C'est ce qu'expose Marina Loffi Malverti texte à l'appui, en démontrant ce que retient Scarpa de la leçon moderne et l'influence profonde qu'elle a sur lui¹⁰¹. En arrière-plan du discours sur l'architecte démiurge apparaît une marge de manœuvre où la valeur centrale du métier se révèle être la faculté d'imagination. Cette "capacité de marges" est également soulignée par Huet qui y voit la capacité d'injecter dans le projet des éléments "qui ne sont pas prévus à l'avance" produisant des effets de surprise au moment même de l'exécution de l'ouvrage.

L'essai de Le Corbusier fournit un autre thème de réflexion à Scarpa : celui de la modénature. Selon le maître, cet élément décoratif transpose l'architecte dans le domaine de l'art et non plus du "simple ingénieur" ficelé aux contraintes fonctionnelles. À ce sujet il écrit «*La modénature est libre de toute contrainte. (...) La modénature est une pure création de l'esprit ; elle appelle le plasticien.*»¹⁰². Dans cet esprit, Scarpa va méditer sur des motifs afin d'amener son architecture aux limites de l'œuvre d'art. Il cherche une résonance avec les courants de son époque sans pour autant y adhérer communément. Il recrée pour ainsi dire la culture du mouvement moderne en y incluant une dimension autobiographique. C'est ainsi qu'il parvient à relier, grâce à une recherche constante, un langage résolument contemporain à des situations antagonistes au mouvement. Il combine langage moderne et réhabilitation de patrimoine médiéval. En réussissant cette association a priori impossible (la pensée moderne suppose de créer à partir de zéro) Scarpa montre qu'il est tout à fait à l'aise pour manier ce vocabulaire et même lui apporter sa grammaire personnelle. Au contact de son œuvre surgit alors une «double impression, tout de même fantastique et rare, de se sentir en terrain connu, et en même temps, devant une grande singularité.»¹⁰³. La géométrie des volumes nous semble familière, donnant presque une impression de "déjà vu" et pourtant on ne peut contenir un sentiment de dépaysement total. Cette particularité, Huet lui donne une métaphore tout à fait vénitienne ; celle du masque. Un masque qui cache en partie le visage mais laisse apparaître les signes distinctifs d'une personnalité sous-jacente.

96. BENOÎT Gérard, "Edito". *Architecture, Mouvement, Continuité*. N°50.1979. p3-4.

97. HUET Bernard, "Entretien sur les amours de jeunesse". *Architecture, Mouvement, Continuité*. N°50.1979.p38-41.

98. «*Scarpa ne cite jamais. (...) Les idées "qu'on lui donne" lui appartiennent immédiatement.*» Ibid, Edito.

99. SCARPA Carlo, Conférence à l'Académie der Bildenden Künste à Vienne, tenue le 18 octobre 1976. Re transcrite in *Les Cahiers de la recherche architecturale*. N°19, Éditions Parenthèses, Marseille, 1986. p12-17.

100. DUBOÿ Philippe, "Le jeu savant, correct et magnifique des formes sous la lumière (méditerranéenne)" in *Carlo Scarpa L'Art d'exposer*. Dijon, JRP|Ringier, La maison rouge, Fondation Antoine de Galbert, 2014. p68.

101. MALVERTI LOFFI Marina, "Le rationalisme et Le Corbusier", in *Carlo Scarpa*, éditions Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985, p31-33.

102. MALVERTI LOFFI Marina, "Le rationalisme et Le Corbusier" in *Carlo Scarpa*, éditions Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985, p31-33.

103. HUET Bernard, "Entretien sur les amours de jeunesse". *Architecture, Mouvement, Continuité*. N°50.1979.p38-41.

Cependant, Scarpa ne s'intéresse pas uniquement au mouvement moderne, et pour cause, on lui attribue volontiers une filiation avec le travail du célèbre Frank Lloyd Wright. Ils se rencontrent en 1951 lors de la visite du maître à la Sérénissime. Nombreux sont ceux qui voient des correspondances formelles entre les deux architectes. Toutefois, d'après Huet ce qui les rassemble est davantage de l'ordre d'un état d'esprit vis à vis de la matière. Une manière de manipuler les matériaux et d'être attentif aux détails et à l'environnement de leurs architectures. Scarpa semble vouer une grande admiration pour l'œuvre de Wright, dont il admire la diversité mais il n'adopte pas sa méthode ni même son style horizontal. En 1967, il se rend aux États-Unis pour visiter ses constructions et lui rendre hommage. Il fait alors la rencontre de Louis Kahn qu'il considère, à la fin de sa vie, comme le dernier grand maître¹⁰⁴. On peut bien entendu lire leurs influences dans la façon de dessiner et de concevoir de Scarpa, pour autant ces célébrités de l'architecture ne sont pas le seul recours de l'architecte pour nourrir son imagination.

Tour à tour apparaissent des inspirations fugaces et multiples qui puisent dans des registres culturels variés et alimentent une architecture d'auteurs (c'est à dire une architecture qui renvoie à de nombreuses références superposés et stratifiés entre elles). Il enrichit constamment son "corpus" où l'on retrouve pêle mêle des architectes tel que Jean Prouvé, Pierre Chareau ou encore Paul Rudolph dont il décortique le travail au cours de visite durant ses voyages. Il séjourne également au Japon, où il observa attentivement la composition des jardins et l'organisation des espaces réduits. Enfin, quand il demeure chez lui il voyage à travers ses livres. La bibliothèque de Scarpa devient le repère de nombreux collègues, amis, et hommes de Lettres à qui il ouvre le lieu pour enrichir et partager une culture personnelle. Il apprécie beaucoup la littérature et la poésie et collectionne les livres d'art et d'architecture. Il conserve cette coutume toute sa vie «*Quand j'ai de l'argent j'achète des livres*». Il aime lire les auteurs classiques ceux qu'ils appellent les grands écrivains. En regardant ses archives et en analysant son travail, Aldo Camerino et Jean-Pierre Givord font l'hypothèse d'une relation entre la prose de Raymond Roussel et les partitions des motifs scarpian¹⁰⁵. Cette suggestion explore la possible connexion entre le monde littéraire et celui de l'architecture. Mais elle donne surtout une idée de l'ampleur du "champ de collecte" que Scarpa est capable de récolter pour faire émerger ses idées plastiques.

Néanmoins, celui que Scarpa cite par dessus tous, c'est d'abord lui-même. Ce n'est sûrement pas dans une dynamique d'auto-satisfaction car Scarpa n'aime pas revoir ces travaux. Mais davantage dans l'optique de poursuivre une recherche, dans le but de prolonger un élément et d'enrichir l'ensemble de ses thèmes formels, de ses techniques, de ses assemblages qui s'affinent à chaque passage. C'est ainsi qu'il envisage son métier. Quand on l'interroge, Scarpa use peu de mot pour décrire sa profession «*Le métier d'architecte ; c'est un métier comme un autre. Il a sa technique, ses façons de procéder. Si l'idée ne vient pas, alors je ne peux rien faire.*»¹⁰⁶ mais sa réputation en dit long sur son véritable engagement auprès de l'architecture. Scarpa est connu comme un architecte exigeant, il place le projet et sa réalisation dans un long processus de définition progressive des éléments. Il considère ces étapes comme nécessaire à "la bonne réalisation d'une œuvre architecturale"¹⁰⁷. Une démarche contraire au système des marchés, des contrats et des avant-projets. La volonté d'art qui guide son architecture ne souffre aucun compromis qui pourrait en gêner le résultat. Pendant les années 70, Scarpa est consulté pour 50 projets seulement quatre d'entre eux seront réalisés. Si les conditions de travail ne lui conviennent pas, Scarpa arrête

104. RADICE Barbara, Entretien avec Carlo Scarpa, in *Modo*, 1979, n°16.

105. CAMERINO Aldo, "Prose de Roussel" in *Les Cahiers de la recherche architecturale*. N°19, Marseille, Éditions Parenthèses, 1986. p114-117.
GIVORD Jean-Pierre, "Impressions de San Vito" Ibid. p118-121.

106. DUBOY Philippe, "Une heure avec Scarpa" in *Carlo Scarpa L'Art d'exposer*. Dijon, JRP|Ringier, La maison rouge, Fondation Antoine de Galbert, 2014. p177-200.

107. BENOÎT Gérard, Edité in *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1979, n°50, p3-4.

le contrat. Une attitude qui peut passer pour capricieuse mais qui sert une exigence hors du commun. Une exigence prête à tout faire respecter ce que l'homme entend par *architecture*. Il ne s'en cache pas, pour lui «*l'architecture doit coûter cher*»¹⁰⁸.

★

Le caractère de Scarpa est donc en partie responsable de l'étendue de sa carrière, mais on peut difficilement sur la base de quelques entretiens, cours et conférences en comprendre la nature exacte. Par contre il est semble indiscutable qu'il n'était pas homme de publicité, ni même un personnage médiatique. En effet, il n'a pas de parole publique et n'écrit aucune tribune, article ou mémoire. Les témoignages que l'on conserve de lui concernent toujours son cadre professionnel, ses cours ou bien des entretiens avec des pairs. Lorsque ses adversaires ont voulu créer une polémique autour de son statut en intentant un procès, Scarpa est resté confiant, égal à lui-même, comme si l'autorité publique n'avait pas prise sur lui. Ce n'est pas homme à respecter les hiérarchies, Huet lui trouve même le caractère de "l'anti". Pourtant son œuvre est une des seules architectures italiennes à obtenir une dimension internationale, elle dépasse les frontières de sa région et de son pays et devient universelle. Sa détermination forge dans le réel le message d'une personnalité unique, défenseur d'une conception de l'architecture comme un art total. Il demande à l'auteur de fournir un «*effort afin d'obtenir une certaine qualité personnelle, un sens de l'autorité morale que tout individu, dans le domaine de l'art, doit conquérir, autrement il ne pourrait pas se déclarer artiste, il faut couper le cordon ombilical.*»¹⁰⁹. D'ailleurs le critique Manfredo Tafuri reconnaîtra en lui «*un artiste si ouvert à toutes les suggestions de l'art ancien, moderne et contemporain au point de faire d'une telle capacité d'écoute un mode de comportement.*»¹¹⁰.

108. SCARPA CARLO, Conférence à l'Akademie der Bildenden Künste à Vienne, tenue le 18 octobre 1976. Retranscrite in *Les Cahiers de la recherche architecturale*. N°19, Éditions Parenthèses, Marseille, 1986. p12-17.

109. Ibid.

110. FALGUIÈRES Patricia, "Avant-propos, *L'arte della mostra*" in *Carlo Scarpa L'Art d'exposer*. Dijon, JRP|Ringier, La maison rouge, Fondation Antoine de Galbert, 2014. p7-45.



B. Méthode & Production

Nous retrouvons dans l'oeuvre de Scarpa l'importance de l'Art et du dessin. Cette similitude nous rappelle nos interrogations précédentes sur le statut de l'artiste et celui de l'architecte. Scarpa est un exemple de l'association de ces deux profils. Il est architecte mais son attitude vis à vis de l'art et sa détermination à travailler exclusivement avec le dessin montre une sensibilité qui enrichit son travail. Il est convaincu que l'architecte ne doit pas abandonner le précieux instrument qu'est le dessin - celui-là même qu'il partage avec l'artiste. Il n'y a pas chez Scarpa la fougue des artistes bruts, pourtant comme eux, il accorde la même importance à chaque élément de sa création et participe au *faire* en dessinant chaque étape de fabrication pour ses artisans. Nous utiliserons également l'analyse avisée de Bernard Huet sur l'oeuvre de Scarpa, faisant ainsi de brève allusion aux auteurs vus précédemment.

D'ailleurs, pour décrire une architecture Bernard Huet utilise un vocabulaire précis qui distingue, le *style*, la *manière* et le *caractère*¹¹⁰. Le style correspond à la langue, c'est à dire à un ensemble de règles communes organisées en système. Le style permet donc de rattacher un édifice à une époque, c'est pourquoi on parle de style moderne. Tandis que la manière est de l'ordre de la parole, c'est à dire qu'elle correspond à l'expression singulière d'un architecte ou d'un groupe constituant un langage codifié personnel. Enfin, le caractère se rapporte à l'édifice lui-même et à son rapport de convenance avec le contexte et l'usage voulu. Nous avons décrit précédemment à quel style se rattache Scarpa et dans quel contexte son oeuvre a vu le jour. Nous allons à présent préciser la méthode de travail qu'il emploie et qui lui donne une manière particulière de faire dès la conception. Nous décrirons également le caractère de certains de ses édifices de prédilection que sont les musées.

¹¹⁰. Bernard Huet entretien avec Jacques Lucan in *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1983, n°1.

B.a. Je ne peux voir les choses que si je les dessine

Scarpa est un dessinateur. Déjà pendant son enfance, son père l'initie à la méthode Fröbel dont les manuels insistent sur l'éducation artistique de l'enfant grâce au dessin et à d'autres activités manuelles. Cet apprentissage donne de bonnes bases graphiques à Scarpa, qui vont lui permettre d'intégrer l'Académie des Beaux-Arts sans passer l'année préparatoire. Ensuite, il se spécialise et se passionne pour le dessin d'architecture qui lui donne une première satisfaction : «*j'étais le meilleur élève du cours spécial d'architecture*»¹¹¹. Scarpa rencontre l'architecture grâce au dessin. Il fait donc de cet outil la base de sa méthode de travail et de son enseignement à l'Institut Universitaire d'Architecture de Venise. Franca Semi, qui fut son élève et assistante, raconte l'obsession du professeur pour le dessin¹¹². Elle emploie le terme de "prédication" pour accentuer la croyance de Scarpa en la vertu du dessin dans la pédagogie de l'architecture. Lorsque l'école pouvait encore se permettre de fournir une table à dessin à chaque étudiant, Scarpa enseignait sa routine quotidienne d'entretien de la main et de l'esprit. Chaque jour les outils devaient être entretenus soigneusement, les papiers choisis et adaptés aux techniques, les traits tracés avec précision et rigueur. Cette "norme de vie" qu'il inculque à ses étudiants, Scarpa la pratique pour lui-même. Elle est pour lui un moyen d'activer sa pensée, de réfléchir en permanence au projet. Nombre de ses collègues témoignent de cette "fièvre graphique" qui fait que dès l'instant où Scarpa parle d'architecture ou pense à l'architecture, il se met à dessiner. Alors peu lui importe la surface sur laquelle il croque en vitesse - on retrouve des dessins sur des bouts de nappes de restaurant et sur ses paquets de cigarettes. Le dessin est une seconde nature qui se mêle à sa pratique d'architecte et à sa vie quotidienne.

¹¹¹. RADICE Barbara, Entretien avec Carlo Scarpa, in *Modo*, 1979, n°16.

¹¹². SEMI Franca "Carlo Scarpa : une façon d'enseigner" in *Architecture Mouvement Continuité*, 1979, n°50, numéro spécial "Les Années 70 de Carlo Scarpa", p21-27.

Mais le dessin est avant tout un outil d'expérimentation et de vérification. Il est une condition d'observation mentale des idées. De plus, c'est l'expression du *faire* de l'architecte, l'instrument qui lui permet de projeter un espace et son usage. Le dessin est en quelque sorte la parole de l'architecte, qui emploie un langage figuratif pour penser. Scarpa est convaincu de la nécessité d'utiliser les outils graphiques propres au métier que sont le plan, la coupe, les sections. Le dessin géométral est pour lui indispensable à la compréhension d'un projet. Il ne supporte pas les perspectives ou les images "réalistes" qui montrent uniquement l'extérieur de l'édifice. Non seulement la perspective ou l'axonométrie ne montrent que l'enveloppe du bâtiment mais elles empêchent le concepteur de penser l'intérieur du volume. Au contraire, le travail du plan doit ouvrir "le ventre pour voir les viscères" du bâtiment. Il requiert un véritable travail de composition, de trames, de couches et d'ajustement qui sont le propre du processus de conception architecturale. Pour Jacques Fredet «*la singularité du processus architectural tient au fait qu'une partie de ses finalités ne peut être entièrement formulée au départ : elles apparaissent au fur et à mesure que l'on opère sur une forme, peu à peu esquissée, dégrossie, remise en question, affinée et arrêtée*» et le dessin permet ce travail de stratifications¹¹³. En effet, il faut savoir distinguer, dessin et image. Ce sera l'un des combats de Scarpa en tant que professeur et en tant qu'architecte, car ses dessins n'ont rien d'illusions séductrices d'une architecture de papier ; ils obéissent à la contrainte d'une existence future. La posture de Scarpa vis à vis du dessin et des outils de l'architecte n'est pas insignifiante. Au contraire, c'est une posture critique qui défend l'architecture au-delà de sa dimension imaginaire : une architecture n'excluant ni symbole, ni réalisme. Quand les années 60-70 voient se multiplier les architectes visionnaires¹¹⁴, Scarpa sera «*le plus acharné à dénoncer le fantasme toujours récurrent qui conduit à confondre l'architecture avec son image*»¹¹⁵.

La méthode de Scarpa suit un procédé complexe dont le préalable est le relevé. Que ce soit pour des ouvrages ex novo ou une intervention sur l'existant, Scarpa utilise un instrument spécifique appelé *tablette* qui permet d'enregistrer le plan et les coupes de la parcelle sur un support résistant, épais et légèrement teinté pour ne pas être blanc. Le relevé précis est essentiel au travail projectuel de Scarpa, car c'est par le dessin qu'il s'approprie et prend conscience de l'objet sur lequel il intervient. Le dessin est seul capable de rendre compte d'une compréhension globale de l'objet dans toutes ses dimensions. Il le considère plus exhaustif et précis que la photographie par exemple¹¹⁶. Ensuite, le relevé est recouvert d'une trame légère à l'encre donnant ainsi une vision d'ensemble du projet. Puis, chaque élément du projet est reproduit en zone fragmentaire sur des *contre-collés*, autant de fois qu'il y a de transformation nécessaire à l'émergence de l'ensemble. C'est ce que Franca Semi appelle le *palimpseste*, montre la confrontation entre le tout et les parties¹¹⁷. Enfin, les dernières touches sont testées sur un papier léger et transparent au crayon de bois ou au fusain. Ces feuilles enregistrent les intuitions et les idées. Scarpa appelle ce travail l'*étalonnage*. Il correspond à la phase de recherche qui se fait quotidiennement à la table de travail. Au cours de cette étape la feuille se remplit d'annotations, de messages, de cotes, mais aussi de repérages au crayon de couleur et même parfois de personnages souvent féminins qui apparaissent dans l'embrasement d'une porte. Tous ces à-côtés du sujet d'étude montrent la dynamique imaginaire à l'œuvre dans la tête du dessinateur et rendent le dessin vivant.

Le dessin est donc le vecteur de réflexion de l'architecte mais surtout son support de communication principal. «*Scarpa aura toujours considéré le travail du projet comme solution d'un problème : le projet n'est acquis que quand il prend force démonstrative.*»¹¹⁸

113. FREDET Jacques, *Architecture : mettre en forme et composer*. N°3, *Le dessin d'architecture. Composer, décomposer et recomposer*, éditions de la Villette, 2018.

114. Voir partie I-A.a. p13.

115. DAMISCH Hubert, "Dans l'épaisseur du plan" in *Les Cahiers de la recherche architecturale*. N°19, Marseille, Editions Parenthèses, 1986. p40-47

116. Un énoncé sur lequel Jacques Fredet s'accorde largement. En effet, pour lui la photographie ne permet pas "un temps de pose" suffisant pour mémoriser les traits pertinents d'un sujet. Le dessin stimule une observation sélective, il "ne reproduit pas tout" mais requiert un apprentissage et un effort de concentration sur le sujet croquer. Le dessin permet donc une intériorisation et une assimilation du sujet. Ibid.

117. SEMI Franca, "Le dessin dans l'œuvre de Carlo Scarpa", in *Du dessin d'architecture : le travail exemplaire de Carlo Scarpa*, Rapport pour le ministère de l'urbanisme et du logement, direction de l'architecture, secrétariat de la recherche, [1983], 14 pages.

118. DAMISCH Hubert, "Dans l'épaisseur du plan" in *Les Cahiers de la recherche architecturale*. N°19, Marseille, Editions Parenthèses, 1986. p40-47

En effet, pour convaincre, Scarpa dessine. Il utilise son talent en permanence pour démontrer la faisabilité d'un modèle, d'un assemblage, d'un détail constructif. La priorité de Scarpa a toujours été la réalisation, c'est elle qui concrétise l'idée et modélise le projet. Pour cela il se rend le plus souvent possible sur le chantier et aide les ouvriers et les artisans à résoudre chaque problème. Dès qu'un technicien le sollicite, Scarpa est heureux de s'emparer d'un crayon pour chercher une solution ou faire la preuve du fonctionnement d'un principe. Il s'amuse en changeant son crayon de main comme pour impressionner son interlocuteur de son aisance ambidextre.

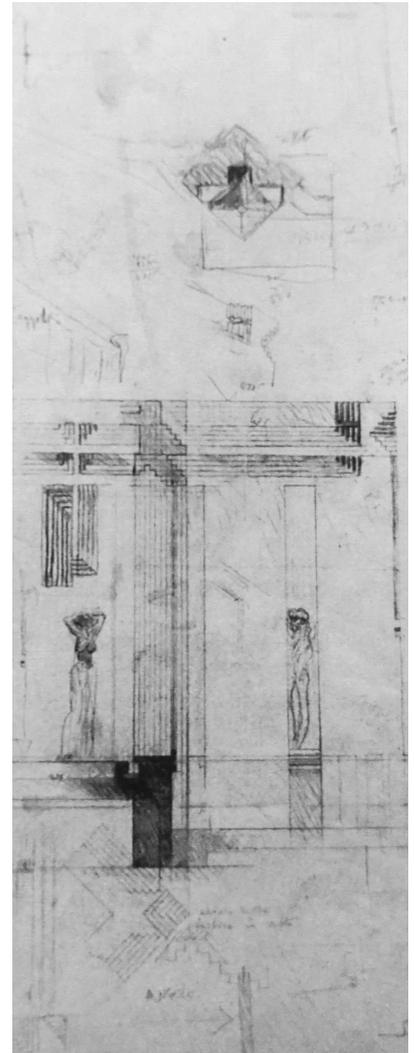
Ainsi, la plupart de ses archives montrent «des dessins d'exécution, sinon de chantier, faits à ce titre pour être lus par d'autres et pour servir d'appui à une démonstration»¹¹⁹. Dans la mesure où le réel *se démontre et ne se montre pas*¹²⁰, le dessin est le meilleur outil possible pour lier l'idée au réel. Chez Scarpa, il est toujours associé à la matière.

«Un dessin peut-être, vaut mieux qu'un long discours (et chacun sait qu'il n'est pas d'architecture plus bavarde, plus discoureuse que l'architecture dite de papier). Mais d'une démonstration, jamais une image ne tiendra lieu.»¹²¹

119. Ibid.

120. Formulation de Gaston Bachelard.

121. Ibid. p47.



> Dessin de Carlo Scarpa, étude de modénature à redan pour la chapelle, Crayon sur carton

B.b. Je préfère faire un musée plutôt que des gratte-ciels¹²⁰

Au regard de son parcours, le programme dans lequel l'architecture de Scarpa s'illustre particulièrement est celui du musée. Jusqu'ici, il semble que ce choix s'impose comme une suite logique de l'évolution de l'architecte, depuis ses études aux Beaux-Arts et sa passion du dessin, jusqu'aux multiples expositions pour la Biennale. Sans surprise, le musée est taillé pour Scarpa. Non seulement son contexte l'encourage dans cette voie mais aussi la nature profonde de son caractère d'artiste. En effet, pour savoir concilier Art et Architecture il faut avoir un intérêt certains pour les deux. Il dira «*il faut s'être soi-même convaincu de la valeur de l'art pour que le résultat obtenu soit sûr, stable et suffisamment composé.*»¹²¹. Grâce à son penchant naturel pour l'art et sa sensibilité pour la composition, Scarpa développe une connaissance approfondie et même psychologique du monde artistique. Ce sont pour lui des conditions indispensables à la réalisation d'un travail muséographique correct. En l'espace d'une décennie il réalise quatre restaurations de musées dans la région de la Vénétie : la section Histoire du musée Correr à Venise (1953), la Galerie nationale de Sicile dans le palais Abatellis à Palerme (1953), l'extension de la Gypsothèque de Canova à Possagno (1955), le musée du Castelvecchio à Vérone (1956).

La posture de Scarpa vis à vis de l'art est un apport majeur pour penser l'architecture. Il ne faut pas oublier les querelles constantes entre ces domaines qui divisent et catégorisent la pratique de l'artiste et de l'architecte. Nous avons déjà évoqué la posture de Adolf Loos qui déclare en 1910 «*Il n'y a qu'une faible partie du travail de l'architecte qui soit du domaine des Beaux-Arts : le tombeau et le monument commémoratif.*»¹²². Deux programmes que Scarpa connaît bien puisqu'il réalise trois tombeaux de famille dès les années quarante et termine sa carrière avec la réalisation du célèbre tombeau du cimetière Brion à San Vito (1969-1978). Cependant la limite étroite définie par Loos recouvre également le domaine de la sculpture¹²³. Il nous semble que c'est là le point de contact pertinent qui nous indique quel rapport Scarpa entretient avec l'architecture et le but qu'il cherche à atteindre à travers elle. Il voue une grande admiration à la sculpture. Il cite Donatello (1386-1466) sculpteur florentin au quattrocento, comme un "saint parmi les saints", un artiste polyvalent qui "aurait fait un excellent architecte". Mais c'est aussi devant une sculpture grecque que Scarpa reconnaît avoir son premier "choc" esthétique qui éveille en lui des "questions et des valeurs" encore inconnues¹²⁴. Enfin, Scarpa poursuit dans son œuvre architecturale la perfection qu'il accorde à la sculpture comme recherche *d'un art qui deviendrait vivant*. Il entretient donc déjà une grande *affinité* avec les sculpteurs lorsqu'il entreprend le projet de gypsothèque de Antonio Canova (1757-1822).

Si pour Scarpa il n'y a pas d'opposition fondamentale entre l'art et l'architecture, entre la sculpture et la peinture, ou entre le tombeau et le musée, c'est qu'il considère que tous ces domaines peuvent être liés tout en respectant leur emprise symbolique. Scarpa ne mélange pas, au contraire il cherche les ressemblances là où d'autres ne voient que contradiction. Il établit ainsi une distance juste entre chaque élément qu'il sépare en fragments. Ses interventions ponctuelles permettent de créer par le vide une unité d'espace entre-elles. Le sujet du musée est pour lui un programme de cohabitation et de rencontre. Scarpa ne fait pas de l'espace une œuvre en concurrence avec les autres car «*L'architecte n'est pas là pour faire une œuvre artistique ! Surtout pas. Il est là pour faire un cadre, qui peut être interprété après.*»¹²⁵. Au contraire, Scarpa rompt la dissociation de l'œuvre avec

120. PIRRONE Giani, "Une interview inutile" in *Les Cahiers de la recherche architecturale*. N°19, Marseille, Éditions Parenthèses, 1986. p88-93.

121. CRIPPA Maria Antonietta, "Musées et Expositions", *ibid*, p72-87.

122. HUET Bernard, "L'architecture contre la ville" in *Architecture, Mouvement, Continuité*, édition le Moniteur, Paris, 1986, n°14.

123. «*D'une part elle est destinée à la célébration du pouvoir et à son renforcement. D'autre part elle est préposée au culte du souvenir. Le terme de monument correspond à ces deux significations. Le monument avertit (en latin moneo) et rappelle. Il accomplit le culte du pouvoir dont il montre la puissance, ou bien il perpétue le souvenir des disparus. En ce sens la sculpture est politique ou funéraire, et elle opère dans l'espace public en s'adressant aux passants.*» MICHAUD Yves, in *L'art contemporain*, La documentation photographique, dossier, n°8004, p8.

124. RADICE Barbara, Entretien avec Carlo Scarpa, in *Modo*, 1979, n°16.

125. HONDELATTE Jacques, colloque Art et Architecture, le 9 mai 2000 au CNAM (Conservatoire national des arts et métiers). Disponible sur <http://www2.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiqu/R/index.html> [consulté le 25/02/2020]

son contexte en enlevant les cadres ; un geste symbolique et puissant qui affirme le caractère désuet de l'accrochage d'époque¹²⁶. Pour rendre à l'art son caractère vivant et actuel il faut changer les méthodes d'accrochages. L'approche de Scarpa est nouvelle ; il produit pour chaque œuvre un support spécifique. Au-delà d'une simple mise en scène de l'objet plastique, Scarpa propose avec ses accrochages une intervention critique sur l'œuvre exposée, en créant des compléments visuels qui achèvent sa compréhension. Ainsi, *«le travail de celui qui crée l'œuvre d'art et le travail de celui qui la conserve se rencontrent dans la réalisation de l'œuvre d'art»*¹²⁷. L'architecture et l'architecte se mettent au chevet de l'œuvre d'art.

Pour que les œuvres soient présentées dans les meilleures conditions possibles, Scarpa utilise un ensemble d'observations et de critères qui s'adaptent aussi bien au lieu (imposé par la commande) qu'aux visiteurs. En effet, Scarpa considère :

*«une exposition vise à la capacité intellectuelle et sensitive du visiteur moyen. Le visiteur ne peut recueillir qu'un nombre restreint d'impressions en une seule visite. Ce nombre dépend de l'ambiance - si elle distrait ou permet de se concentrer -, de la manière dont les objets sont présentés, du degré d'entraînement du visiteur. Une exposition qui sait accaparer le visiteur ne le fatigue pas.»*¹²⁸

Il prend en compte l'attention du spectateur qu'il choisit de centrer sur un petit nombre d'épisodes. Pour chaque pièce il s'agit de trouver le juste équilibre entre le nombre, la dimension et la nature des œuvres. L'architecte et le commissaire doivent procéder à un travail de sélection des œuvres exposées puis de composition des œuvres entre elles. Pour cela, il est essentiel que les interlocuteurs autour du projet partagent un goût commun. C'est en tout cas ce que rapporte le directeur de la Galerie de Sicile, Giorgio Vigni qui déclare : *«Au fond, le projet d'organisation d'un musée constitue un haut exemple de l'importance de la relation du commanditaire et de l'artiste. (...) les goûts doivent coïncider »*¹²⁹. Les partenaires doivent s'entendre sur un projet commun, l'architecte ne se plie pas à un cahier des charges car il a conscience des exigences nécessaires à ce type de programme. Il doit donc trouver des commanditaires ayant suffisamment de culture et de courage pour assumer ces projets sur mesure garantissant leur durabilité.

L'appréciation des œuvres est l'enjeu principal du muséographe qui doit s'adapter et s'accorder à chacune des œuvres pour réussir à les *faire parler* au public. Commence alors le jeu savant de la maîtrise des ambiances lumineuses. C'est l'élément clef qui, selon Scarpa, permet de faire surgir la beauté des œuvres. Il est convaincu que la dépréciation des œuvres dites académiques est dû au mauvais éclairage électrique. Les critères d'éclairage de Scarpa se basent sur ses observations personnelles et sur son analyse des meilleures conditions lumineuses pour chaque type de pièce. Par exemple, il détermine que les sculptures supportent une lumière directe tandis que les peintures doivent impérativement être éclairées par une lumière naturelle indirecte. Il ajoute à la finesse lumineuse une qualité matérielle de surface et de coloration qui emplissent l'espace d'une atmosphère harmonieuse. Pour autant il n'impose pas au visiteur un seul angle de vue sur l'œuvre qu'il incorpore dans l'espace en soulignant ses qualités tridimensionnelles. Il crée des itinéraires fluides et propices à la circulation autour de l'œuvre. Le vide est pour lui un élément de composition dont il tient compte dans la disposition des œuvres entre elles, laissant un "certains volume d'air" autour de chacune. Le parcours du visiteur n'est pas directif, il est accompagné de pause, de vues sur l'extérieur qui permettent de plonger chacun dans un état de conscience et de repos simultané. Le rythme qui s'impose pour le musée est distinct de celui d'une exposition éphémère.

126. FALGUIÈRES Patricia, "Avant-propos, *L'arte della mostra*" in *Carlo Scarpa L'Art d'exposer*. Dijon, JRP|Ringier, La maison rouge, Fondation Antoine de Galbert, 2014. p32.

127. LOS Sergio, reformule Heidegger in *Carlo Scarpa*, édition Taschen, 1994. p27.

128. SCARPA Carlo cité dans "Le jeu savant, correct et magnifique des formes sous la lumière (méditerranéenne)" in *Carlo Scarpa L'Art d'exposer*. Dijon, JRP|Ringier, La maison rouge, Fondation Antoine de Galbert, 2014. p68.

129. Ibid, p67.

Scarpa le sait, il affirme que la différence fondamentale entre le musée et l'exposition relève bien d'une question de temporalité - celle des auteurs puisque dans un cas ils sont morts tandis que dans l'autre ils sont vivants. Cette conscience historique est à la base de la réussite des musées de Scarpa. Le terrain imposé de la restauration va devenir un autre sujet de prédilection sur lequel il médite la continuité entre ancien et moderne. Scarpa n'a pas l'approche d'un restaurateur à proprement parler. En effet, il n'est pas conditionné par l'obsession du "vrai" de certains conservateurs qui cherchent à reproduire à l'identique le style "original". Au contraire son attitude s'apparente à celle de John Ruskin - conserver les valeurs des espaces anciens - à laquelle il ajoute des éléments modernes. Sous prétexte que cette pratique de sédimentation des styles a toujours existé dans l'architecture, Scarpa refuse qu'une exception soit faite avec le style moderne¹³⁰. Par contre il n'en abuse pas comme un missionnaire des temps nouveaux, il l'intègre subtilement aux édifices anciens. En conjuguant ces deux styles apparemment antagonistes Scarpa joue avec sa propre géométrie comme d'une grille qui se greffe à l'existant. Elle se modèle et s'adapte à la géométrie médiévale ou renaissance à laquelle elle se superpose. Il traite l'architecture ancienne au même titre que les peintures et les sculptures qu'il met en scène à l'intérieur. Avec le même respect et la même rigueur il analyse « *l'objet produit par l'histoire : non comme une œuvre morte à laquelle il faudrait restituer sa vie passée mais plutôt comme une œuvre inexplorée à laquelle il faut arracher un secret valable pour le présent.* »¹³¹. L'architecte doit reconnaître dans chaque chose de l'art son potentiel pour le révéler.

★

Le travail sur l'existant qui était à son époque perçu comme un tort voire une faiblesse d'un architecte inaccomplie, est aujourd'hui salué comme un juste devoir de la profession. Les architectes assument peu à peu le mérite que représentent de telles interventions qui demandent à la fois des connaissances techniques et constructives multiples, des capacités de jugement et d'adaptation mais également des connaissances culturelles précieuses. Ce type d'intervention fait la promotion d'une architecture conçue de l'intérieur qui sait se faire discrète pour mettre en valeur ce qu'elle contient, tout comme signaler un événement particulier - on pense à la statue du Cangrande¹³². Une architecture exigeante et coûteuse bien vite remplacée par des musées spectaculaires qui s'imposent dans les villes comme "geste architectural" et où les critères de circulation, de publicité, de sécurité l'emportent sur la qualité de présentation des œuvres.

« *Aménager un musée, ce n'est pas résoudre un problème d'atmosphère, c'est le résultat et la condition d'un projet critique. On peut aisément comparer le placement d'un tableau dans un musée à l'édition d'une œuvre poétique.* »¹³³

130. « *Mon opinion est que l'on peut intervenir de façon moderne sur n'importe quel élément ancien, pour la simple raison qu'autrefois on a fait la même chose, et qu'il n'y a pas à pratiquer de mimétisme stylistique, quel qu'il soit, si ce n'est dans l'utilisation des matériaux, qui doivent être en harmonie* » SCARPA Carlo, "Une interview inutile", in *Les Cahiers de la recherche architecturale*. N°19, Marseille, Éditions Parenthèses, 1986. p91.

131. SEMI Franca, "Le dessin dans l'oeuvre de Carlo Scarpa", in *Du dessin d'architecture : le travail exemplaire de Carlo Scarpa*, Rapport pour le ministère de l'urbanisme et du logement, direction de l'architecture, secrétariat de la recherche, [1983], 14 pages.

132. Voir image 6, page suivante.

133. CROCE Benedetto cité par FALGUIERES Patricia "Avant-propos, *L'arte della mostra*" in *Carlo Scarpa L'Art d'exposer*. Dijon, JRP|Ringier, La maison rouge, Fondation Antoine de Galbert, 2014. p29.



2.



3.



4.



5.



< Photographies de Klaus Frahm, Maria Ida Biggi, Ferran Fraixa.

1. Chevalet, Musée du Castelvecchio, Vérone.
2. Support pour une Madone, Musée du Castelvecchio, Vérone.
3. Support de sculpture, palais Abatellis, Palerme.
4. Support de sculpture, palais Abatellis, Palerme.
5. Support de sculpture en bois, Musée Correr, Venise.
6. Statut du Cangrande, Musée du Castelvecchio, Vérone.

C. L'Œuvre & l'Ouvrage

Si Scarpa exemplifie dans son travail la connexion entre art et architecture grâce au dessin et aux commandes de musées, il ne donne pas pour autant la clef théorique de cette alchimie. Tout simplement parce qu'il n'y en a pas, ou du moins elle n'est ni couchée sur le papier, ni proférée comme un sermon dans l'air. L'architecture de Scarpa parle d'elle-même. Pour atteindre le niveau de précision et de qualité d'exécution qui est la sienne - et qui, à elle seule vaut tous les discours - Scarpa exige un travail d'orfèvre.

Il se réconcilie ainsi avec la tradition artisanale de l'architecture. Fidèle à ses artisans, il noue avec eux un rapport de confiance en échange d'un travail d'exception. Lequel aura un impact important sur le coût de l'ouvrage, donnant aux détracteurs de Scarpa le loisir de critiquer ses goûts "aristocratiques". Au risque de déplaire, Scarpa ne veut pas renoncer aux critères, qui selon lui, produisent une architecture de qualité. Son intransigeance nous montre la confiance et la détermination qu'il manifeste au regard de sa pratique. Scarpa sait pourquoi il agit ainsi, nul n'est de taille à l'en dissuader. Et d'ailleurs, personne ne le souhaite vraiment car tous s'accordent sur sa maestria. Sans jamais faire l'unanimité des mœurs, l'architecte donne sa version de l'architecture comme l'aboutissement d'un art total. Il n'y a pas de doute, son œuvre définit ce que nous appelons une architecture d'auteur.

Dans cette partie nous nous attacherons à montrer comment Scarpa tisse un rapport étroit à la matière, ainsi qu'avec ceux qui la façonnent pour lui, ses artisans. En effet, le statut d'artisan s'interpose entre celui d'artiste et d'architecte, comme troisième figure intervenant dans la création d'ouvrage d'art. Puis, nous verrons l'assurance avec laquelle Scarpa légitime son travail et son œuvre, laissant découvrir la marque d'un auteur qui s'affirme. La persévérance et la motivation de l'architecte nous lègue une architecture d'auteur pleine de sens.

C.a. La preuve par le fait

La matière et les matériaux sont constamment pris en compte dans les dessins de Scarpa. Il a conscience que les matériaux sont la clef de l'harmonie qu'il recherche. Ils sont la condition *sine qua non* de l'architecture de Scarpa. L'architecte imagine son architecture avec un sens du réel, du vécu, du palpable. Avant même de dessiner un seul trait, Scarpa prend conscience de la matière et de son modelage comme l'essence même de la création architectonique. Pour déterminer la forme finale d'un objet, le créateur fait sans cesse le va et vient entre les qualités d'un matériau, les possibilités de mise en œuvre qui lui correspondent et la nécessité même de l'architecture.

« La forme n'est pas conçue pour l'unique satisfaction intellectuelle de la géométrie ou de la non-géométrie ; la forme échappe au domaine de l'idée, elle entre consciemment et poétiquement dans celui de l'obéissance et de la désobéissance aux lois de la matière. »¹³⁴

Il faut donc impérativement connaître ces lois, c'est à dire avoir une habitude sensorielle et plastique des matériaux, reconnaître leurs qualités optiques, acoustiques, tactiles, odorantes. Pour Scarpa il n'existe pas de banalité dans l'usage de la matière. Chaque portion de surface, mur, sol ou plafond, chaque jointure de fenêtre, de porte, de marche, chaque support est le résultat d'un choix de matière et de couleur qui restitué à l'ensemble une présence physique et énergétique. Sans être nécessairement rares ou luxueuses, les matières sont mises en œuvre avec une certaine épaisseur qui leur donne de la contenance et de l'authenticité dans l'espace. Ainsi la matière chargée de sens donne une qualité particulière au vide.

134. PAYANT François, "Matériaux, matière" in *Les Cahiers de la recherche architecturale*. N°19, Marseille, Editions Parenthèses, 1986. p104-109.

En ce qui concerne le style moderne et l'emploi de nouveaux matériaux, Scarpa ne tombe pas dans le piège de l'industrialisation. Il donne aux matériaux modernes ses lettres de noblesse en utilisant leur capacité structurelle à des fins esthétiques inédites. Par exemple prenons le cas du béton armé dont il fait un usage méticuleux dans le projet de tombeau Brion¹³⁵. Il utilise le béton sous sa forme brute et tire partie de ses capacités structurelles pour le convertir en matière ornementale grâce à l'art du coffrage. Franchise des procédés et utilisation de l'épaisseur même pour des matériaux de surface, confèrent une densité, une profondeur ainsi qu'une durabilité exceptionnelle à la matière. Tout en faisant une architecture résistante qui perdure, Scarpa prévoit l'altération de la matière. Le végétal peut coloniser le béton comme un support minéral naturel. Le vieillissement du matériau sous l'effet du climat et du temps n'est pas perçu comme une déchéance mais plutôt comme une *patine* qui érode peu à peu l'opposition formelle entre architecture et nature. L'architecture ne disparaît pas, elle se fond dans le paysage.

Pour enrichir l'expérience des matériaux, Scarpa tire parti de leurs différentes qualités de finition, en proposant des associations et des juxtapositions élémentaires et modernes. Chaque matériau est révélé par contraste avec un autre. Ces oppositions formelles tendent à montrer toutes les facettes d'un même matériau- telle la palette d'un peintre - lisse, rugueux, brillant, mat, brut, ciré, etc. Les jeux d'incrustations et de mosaïques permettent d'intégrer le matériau moderne à l'ancien - et vice versa - dans un rapport équilibré. Les matériaux ne sont pas comparés, ils jouent ensemble la même partition. Pour cela, Scarpa redécouvre et améliore des techniques traditionnelles d'enduit pour obtenir des effets de surface unique. Il utilise notamment la chaux, appelée *calca scialbata* (mat), le stuc dit *stucco lucido* (coloré et brillant), et les imitations de marbre dont le *marmorino à froid* et le *marmorino à chaud*¹³⁶. Cependant, pour raviver tous ces savoirs-faire Scarpa n'est pas seul, il s'entoure d'artisans émérites.

✱

Comprendre le rapport que Scarpa entretient avec ses artisans, c'est percer le secret de son œuvre. Ils sont les mains de l'architecte. Le bâtisseur n'est rien sans le talent de ses ouvriers et Scarpa honore cette conception ancienne du métier d'architecte en démontrant sa supériorité au milieu du XX^{ème} siècle. C'est en effet le parti qu'il prend pour défendre son métier de la dégradation qui le guette. Sans être lui-même artisan, Scarpa fait confiance en ce que sait la main. En bon vénitien il s'engage dans la réhabilitation des techniques traditionnelles régionales pour faire vivre les artisans locaux.

L'intérêt de l'architecte pour la *fait main* et sa curiosité pour les techniques de fabrication remontent à ses débuts en temps que designer pour Venini. Scarpa découvre dans leur atelier le savoir-faire des artisans verriers de Murano. Il observe le travail des souffleurs qui façonnent le verre incandescent, il réalise alors ce que l'artisanat peut apporter à l'architecture : un contact vibrant à la matière.

Il s'entoure donc d'une petite troupe de spécialistes qui le suivront durant toute sa carrière : Saverio Anfodillo pour le bois, trente cinq ans de loyaux services, Francesco et Paolo Zanon pour le métal, vingt cinq années au côté du "professeur", et Eugenio De Luigi pour la couleur¹³⁷. Chacun d'eux se souvient des spécificités du travail avec Scarpa. D'abord Zanon apprécie les dessins fournis par l'architecte, sur lesquels ils trouvent les mesures et des couleurs pour distinguer les différents matériaux de la pièce à réaliser. Anfodillo apprécie "l'humanité" de Scarpa qui connaît chaque employé. Cette amabilité vaut bien qu'on s'adapte à ses horaires tardifs. De Luigi quant à lui, raconte l'esprit de collaboration dans lequel Scarpa aborde les travaux avec les artisans. Il répartit les tâches pour faciliter le travail, tout

135. Voir image 11, p63.

136. La composition et la mise en œuvre de ces matières requiert un savoir-faire particulier et de longues heures de travail. Leur détail est exposé à la première page in *Architecture Mouvement Continuité*, 1979, n°50, numéro spécial "Les Années 70 de Carlo Scarpa".

137. DUBOY Philippe, "Une heure avec Scarpa" in *Carlo Scarpa L'Art d'exposer*. Dijon, JRP|Ringier, La maison rouge, Fondation Antoine de Galbert, 2014. p177-200.

«Si la danse est le mode poétique de la marche, il existe alors aussi un savoir-faire du charpentier, du marbrier ou du tisserand qui métamorphose les motifs architectoniques en formes et en fait des modes poétiques de la construction.»¹³⁸

61

138. LOS Sergio, in *Carlo Scarpa*, édition Taschen, 1994. p23.

139. ABBONDANDOLO Illiaria et MICHELATO Elisabetta, *Voci su Carlo Scarpa*, Marsilio Pagine, 2015.

en faisant confiance à ses ouvriers qu'il conseille sans s'imposer. Scarpa fait de cette entente réciproque la base solide de propositions complexes et ouvragées où aucun détail n'est laissé au hasard. En effet, non seulement il donne du travail aux artisans mais surtout il leur propose des défis techniques qui leur permettent d'enrichir leur compétence. L'approche de l'architecte ne tend ni vers une idéologie technologique de la production, ni vers une nostalgie artisanale, mais dans la combinaison de techniques manuelles et industrielles. Le travail en atelier est un moment d'apprentissage pour chacun, architecte comme artisan. De sorte que chaque nouvelle expérience de projet permet de tirer des bénéfices et des enseignements. À l'unanimité, les artisans de Scarpa lui trouvent une qualité exceptionnelle pour le choix de la couleur. Il est connu pour l'usage de couleur vive qu'il choisit comme un peintre, en faisant référence à des tableaux. Il utilise comme référence principale un livre du peintre Rothko¹³⁹. À travers ce choix, l'architecte se place dans l'héritage régional d'une conception coloriste de l'architecture. On ne peut s'empêcher de penser aux îles de Torcello et de Burano qui exhibent des maisons aux façades colorés.

Le résultat de ce travail de composition de la matière donne un sens à l'œuvre de Scarpa dans son ensemble. Présente à toutes les échelles, la touche Scarpa est contenue dans chaque détail et ce grâce à l'apport des artisans. La décomposition de l'espace en fragments permet d'organiser des épisodes de construction qui correspondent à des périodes de construction et de financement. Le projet s'étire dans la durée mais s'adapte à la méthode de travail de l'architecte, qui utilise ce temps de réflexion pour ajuster le prochain élément aux autres déjà construit. Ensuite, la mise en œuvre de chaque portion de projet permet d'obtenir un raccord entre les parties et le tout. Dans ce système, la liaison est le point d'articulation d'une matière à l'autre. Scarpa ne peut se résoudre à effacer l'ornement sans lequel «l'architecture est condamnée à être muette». Il fait donc de chaque liaison un point d'attache de l'ornement sans pour autant tourner le dos au style moderne (connu pour son minimalisme et la suppression d'effets esthétiques ornementaux).

Outre la finesse du résultat obtenue en collaborant avec des artisans, Scarpa réhabilite une manière de faire l'architecture et une conception du travail dont on peut tirer des enseignements pour le présent. Dans la mesure où il ne dissocie pas travail intellectuel et travail technique, Scarpa montre au contraire la richesse de l'intelligence pratique et de l'ouvrage quotidien. Faire et penser sont des activités indissociables. Pour stimuler sa créativité, l'auteur doit avoir recours au geste, à la main. L'activité manuelle et sa répétition quotidienne sont à l'origine de l'idée. Scarpa en est convaincu et il s'impose une routine graphique avec le dessin. Il applique cette routine avec bonheur, la considérant comme «une façon normale de vivre, d'être architecte, et même de l'être en s'amusant»¹⁴⁰. Cette connotation positive de la routine ressort également dans l'analyse de Richard Sennett sur le travail artisanal¹⁴¹. En effet, celui-ci remarque les multiples avantages de la pratique quotidienne qui favorise l'intériorisation des gestes et des réflexes du métier et stimule l'invention. L'activité, le faire, maintient le créateur - artiste, artisan ou architecte - dans une dynamique de recherche qui fait partie du processus de création. De plus, elle entre en jeu dans la gratification émotionnelle du travail. Contrairement à l'idée reçue que la routine est ennuyeuse, elle est pour l'artisan, à l'origine du plaisir dans le travail. C'est pour toutes ces raisons que Scarpa attache autant d'importance à l'usage de la main. Il souhaite que le métier ne se perde pas, ni le sien, ni celui des artisans qu'il respecte et admire. Il sait qu'il n'y a pas d'art sans métier, et que l'artisanat peut être le médium de jonction entre art et architecture.

140. SEMI Franca, "Le dessin dans l'oeuvre de Carlo Scarpa", in *Du dessin d'architecture : le travail exemplaire de Carlo Scarpa*, Rapport pour le ministère de l'urbanisme et du logement, direction de l'architecture, secrétariat de la recherche, [1983], 14 pages.

141. SENETT Richard, in *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel, 2010.

C.b. *Il faut avoir un motif*¹⁴²

La profonde préoccupation de Scarpa pour la réalisation et son attrait pour les effets de la matière n'en font pas pour autant un architecte compulsif qui se précipite sur la commande. Scarpa ne cède pas aux tentations du marché parce que son architecture a besoin de temps et de patience pour révéler tout son potentiel. Sans être théoricien, Scarpa a une vision nette de ce que doit être l'architecture. Cette assurance se fait sentir dès la fin de ses études en 1926 lorsqu'il brave l'ordre des architectes de Venise en déclarant son inscription. Refusé, il continuera de faire ce métier toute sa vie sans l'aval de ses confrères qui intenteront un procès - sans succès - pour stopper la figure montante de l'architecture vénitienne. Pour autant Scarpa a une carrière modeste, il considère lui-même *«mon travail est très restreint, des réalisations qui ne sont pas très importantes»*¹⁴³. Mais c'est avec conviction qu'il défend son art et s'affirme comme architecte avec une œuvre cohérente et transgressive. Guido Cirilli verra le premier la vocation de Scarpa pour l'architecture, il écrira :

*«Si l'architecture n'est pas un dérivé pur et simple de formules, mais plutôt l'expression d'une âme sensible à la forme, à l'équilibre des rapports, à la couleur, et qui comprend et saisit sans efforts la possibilité d'utiliser jusqu'aux difficultés qu'engendrent les exigences pratiques, afin de créer de nouveaux thèmes, Scarpa est bien un architecte»*¹⁴⁴

Scarpa démontre qu'il est possible d'être un grand architecte en faisant de petites choses. Il rend digne de considération l'architecture intérieure, la restauration, l'installation d'exposition, le tombeau. Quand il est question d'architecture, Scarpa voit chaque intervention de façon équivalente : chacune requiert le même niveau d'implication. Scarpa est au Mouvement Moderne ce que l'Art nouveau est à l'Éclectisme, tel que l'explique Bernard Huet¹⁴⁵. En effet, il décrit l'Art nouveau comme l'aboutissement de l'Éclectisme, arrivé à sa perfection. Pourtant le style de l'Art Nouveau a une vie particulièrement éphémère, qui ne lui laisse pas le temps de s'épuiser puisque le choc et la crise qui suivent la première guerre mondiale vont tout simplement faire s'effondrer le système de valeur sur lequel il repose. Par ailleurs, Scarpa étudie l'héritage du Modern style ou style Liberty dont la scène principale se trouve à Vienne - ville dont l'influence rayonne sur Venise. Scarpa considère l'architecture comme un art total, ce qui explique son dévouement et son entêtement à construire selon des conditions particulières. Nombreux sont ceux qui déplorent les trop restreintes occasions qui lui sont données pour exprimer son talent. En revanche, certains décrètent que ses méthodes montrent un refus de s'adapter aux nouvelles conditions d'exécution de l'architecture. Ils n'y voient que vanité et caprice. Scarpa, lui, n'a aucun regret vis à vis de l'architecture car il assume chacun de ses choix. Il n'aime ni la médiocrité, ni la complaisance.

Si Scarpa ne fait aucune concession sur sa vision de l'architecture, c'est qu'il a un motif. Au-delà de sa conviction, il nourrit un objectif intérieur qui guide sa pratique et sa pensée. Lequel ? Ou alors - et le cas en devient plus intéressant - l'architecte ne sert pas un but mais se forge une *raison d'être* architecte. En effet, Scarpa prend toute la responsabilité morale de l'œuvre, qu'il ressent *In corpore vili*. Une hypothèse confirmée par l'architecte et par une interprète de son œuvre, Maria Antonietta Crippa qui affirme que *«s'il travaillait toujours en marge de l'engagement social son activité prenait sa source dans une force morale peu commune et sans faux-semblants.»*¹⁴⁶. Une force qui s'exprime dans la façon dont il défend ses choix : *«C'est aujourd'hui à ce moment précis, je suis objectif et je dis quel parcours mental a été le mien et a permis d'obtenir ce résultat : aux autres de juger ; si on veut aller voir, qu'on y aille.»*¹⁴⁷.

142. SCARPA Carlo cité dans GIVORD Jean-Pierre, "Impressions de San Vito", in *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n°19, Marseille, Editions Parenthèses, 1986. p120.

143. SCARPA Carlo, Conférence à l'Akademie der Bildenden Kunst à Vienne, tenue le 18 octobre 1976. Ibid, p12-17.

144. CIRILLI Guido inscription de Scarpa comme assistant à la chaire d'Architecture de l'IUAV le 20/12/1926. Ibid, p50.

145. Bernard Huet entretien avec Jacques Lucan in *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1983, n°1.

146. CRIPPA Maria Antonietta, "Musées et Expositions", in *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n°19, Marseille, Editions Parenthèses, 1986. p72-87.

147. SCARPA Carlo, retranscription de cours enregistré en 1975-76 par Franca Semi, "Leçons sur la gypsothèque", Ibid, p94-103.

L'architecture est donc une affaire très sérieuse pour Scarpa. Pourtant sa finesse d'esprit et sa justesse reposent sur des qualités invisibles. Il évoque librement l'utilisation de l'intuition dans la composition des espaces. Un sens inné qui lui permet de sentir si une idée fonctionne ou pas. Pour cela il réfléchit et anticipe le résultat ; « *il faut vraiment avoir ce que moi j'appelle la ruse, ce que j'appelle aussi l'astuce ; en fait, plus que l'astuce, c'est une tension, une attention extrême pour pouvoir comprendre ce qui arrive et ce qui arrivera* »¹⁴⁸. En fait, Scarpa projette des idées dans l'agencement spatial. Il faut comprendre que pour Scarpa l'architecture parle, elle lui parle. Dans ce dialogue avec l'architecture, l'architecte tente de décrypter les intentions présentes dans les volumes existants pour y intégrer son propre langage. Il dira « *l'architecture est un langage qui est difficile à saisir (...) elle reste un langage mystérieux* »¹⁴⁹. Parce qu'il assume ce mystère, Scarpa parvient à élaborer un vocabulaire formel singulier et lisible de tous. Il invente donc un thème géométrique qui se compose de forme symbolique simple - cercle, ligne, escalier - qu'il va soumettre à différentes manipulations. Il lit (au sens de lire et de lier) sa géométrie en la déclinant avec plusieurs variations ; répétition, inversion, décomposition, recombinaison, stratification, union, séparation, foisonnement, etc. Autant d'énigmes sous le regard du visiteur mais des énigmes harmonieuses qui composent sur l'existant et dans les imperfections et les asymétries une prose qui se prête à tous les sens de lecture. La marque de Scarpa c'est son motif du redan, il le démultiplie comme une matrice infinie capable de résoudre chaque situation. Ensuite l'architecte calcule si le résultat est convenable ou non.

★

*«il est aujourd'hui l'un des rares qui continue à parler de l'architecture en son nom propre, prenant tous les risques sur ses épaules et qui réussit (...) à démontrer que l'architecture existe encore, qu'elle peut même être encore une valeur, un moyen de connaissance et d'enrichissement de l'expérience humaine»*¹⁵⁰

Paolo Poroghesi nous donne ici, sans le savoir, l'idée même de ce qui constitue une architecture d'auteur. Ce concept fait directement allusion au genre cinématographique dit du *film d'auteur*. Ce dernier apparaît dans les années 50 (concomitant avec la carrière de Scarpa) et donne lieu à un mouvement critique qui souhaite briser les codes académiques du cinéma et qui sera à l'origine de la Nouvelle Vague en France¹⁵¹. Le film n'est alors plus considéré comme une œuvre à part entière mais formant partie d'un ensemble cohérent attribué à son auteur. Ce nouveau genre place le réalisateur comme auteur principal de l'œuvre sur laquelle il a une maîtrise totale. Il peut donc explorer des thèmes de prédilection, et proposer un style novateur pour présenter au spectateur un univers singulier faisant référence à sa propre histoire. Ainsi, selon le type de récit, le choix des acteurs, les options esthétiques qui concernent la lumière, le son, les mouvements de caméra, le cadrage et le montage, on peut reconnaître la signature du réalisateur. L'auteur devient la figure principale de l'œuvre et réinterprète les genres du cinéma selon son point de vue. Le cinéma d'auteur instaure une nouvelle pratique du cinéma plus intellectuelle et réflexive qui a tendance à délivrer des messages politiques ou existentiels.

Du point de vue de la profession, le métier de réalisateur s'apparente beaucoup à celui d'architecte. C'est en quelque sorte le maître d'œuvre du film, le seul à intervenir depuis la phase de conception jusqu'à la réalisation du projet. Ce parallèle entre cinéma et architecture peut à certains égards se révéler anecdotique. Cependant, il nous semble intéressant d'observer les similitudes de langage entre les deux domaines. De sorte que l'on retrouve le terme de scénario, trame de l'histoire ou trame de l'espace, mais aussi la notion de cadrage qui

148. SCARPA Carlo cité par CRIPPA Maria Antonietta dans "Musées et Expositions", in *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n°19, Marseille, Editions Parenthèses, 1986. p72-87.

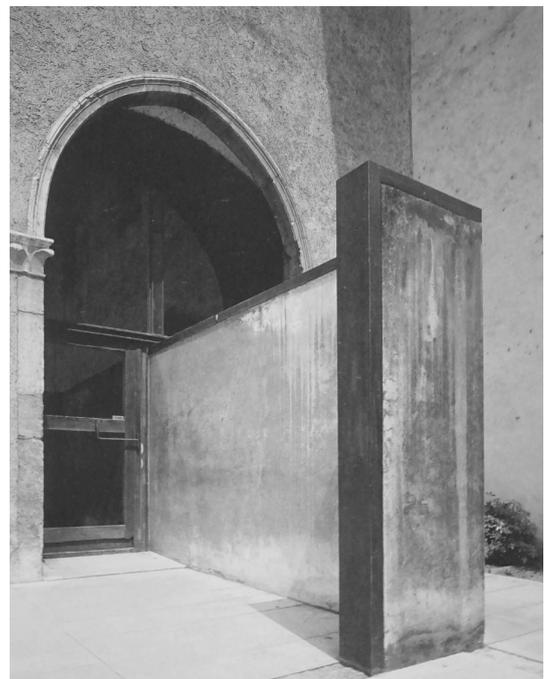
149. SCARPA CARLO, Conférence à l'Akademie der Bildenden Kunste à Vienne, tenue le 18 octobre 1976. Ibid, p12-17.

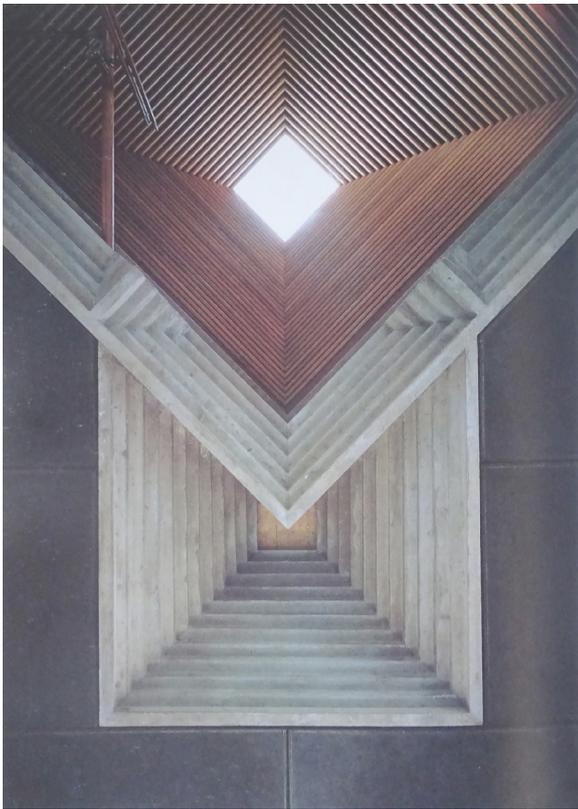
150. POROGHESI Paolo cité par DUBOY Philippe, "Une heure avec Scarpa", 1972, in *Carlo Scarpa L'Art d'exposer*. Dijon, JRP|Ringier, La maison rouge, Fondation Antoine de Galbert, 2014. p179.

151. La Nouvelle Vague rassemble des réalisateurs français désirant donner au cinéma un nouveau visage en proposant un style avant-gardiste et en s'attaquant à des sujets de société et notamment la libération sexuelle. Parmi eux on trouve Jean-Luc Godard, Jacques Demy, Éric Rohmer, Alain Resnais, Agnès Varda et François Truffaut auquel on doit la base théorique du mouvement avec l'article "politique des auteurs" paru en 1955 dans *Les Cahiers du Cinéma*.

détermine les informations contenues dans le champ de la caméra d'une part, et le cadre souvent utilisé pour qualifier la vue comprise dans une ouverture, porte ou fenêtre d'autre part. De plus, il existe une même attention à la lumière et à la couleur ; effet de clair-obscur, lumière directe ou indirecte, tonalité chromatique pour créer des ambiances et plonger le spectateur ou le visiteur dans une atmosphère particulière. Nous l'avons vu, Scarpa emploie le terme d'étalonnage pour décrire la succession des ébauches sur un élément - terme faisant partie du vocabulaire de l'audio-visuel et du traitement vidéo. Enfin, le cinéma d'auteur utilise le procédé de la citation pour rendre hommage à un film ou à un auteur en particulier. Une pratique que nous avons déjà commenté dans l'architecture de Scarpa.

Il semble tout à fait raisonnable de voir une correspondance entre le monde de l'architecture et celui du cinéma. On leur reconnaît une essence commune que ce soit de l'ordre de l'expérience visuelle, sensorielle ou émotionnelle. Pour autant la fonction diffère, le film relève de la fiction, de l'histoire, tandis que l'architecture est réelle et marque l'Histoire. Cinéma et Architecture documentent la trace d'une société, d'une époque sur un support antagoniste - l'un sert le mouvement et l'autre l'immobile. Dans sa recherche stylistique, Scarpa explore les possibilités rythmiques des formes et des matières. Il dynamise l'architecture en créant une réflexion visuelle abstraite proche de l'expression néo-plasticienne. Il invente un langage reconnaissable et saisissant qui lui donne un caractère intemporel. Son œuvre charismatique relève d'une architecture d'auteur. C'est-à-dire une architecture que l'on identifie mais qui n'est pas complètement déchiffrable, qui n'est pas reproductible et parfois méconnue. En définitive, Scarpa est parvenu à produire une architecture qui lui ressemble et qui fait autorité dans le milieu. Elle est d'une apparente simplicité car elle repose sur un système (un *modus operandi*, une recette) mais qui s'avère inattendu, surprenant et irremplaçable. Son œuvre atteint une forme rare de perfection, dont la marge de déséquilibre rend imprévisible la séquence rythmique et donne une dynamique interne au tout. Cultiver cette marge, en introduisant dans l'ordre des failles, c'est montrer une conscience complète du travail de la perfection, à laquelle les êtres sont sensibles. L'unité dans l'œuvre de Scarpa c'est lui.





8.



10.



9.



11.

< Photographies de Klaus Frahm.
 7. Entrée, Musée du Castelvecchio, Vérone.
 8. Plafond de la chapelle, San Vito.
 9. Détail de paroi en pierre, Musée du Castelvecchio, Vérone.
 10. Porte de service, Showroom Gavina,
 11. Pavillon mortuaire du tombeau Brion au cimetière, San Vito.

En fin de compte ce mémoire est une collecte.

Une collecte de repères qui me conduisent petit à petit vers la définition de mon futur métier. Ce bouquet d'architectes, cueillis un à un le long d'un fil conducteur qui remonte le temps, m'a permis d'entrevoir les perspectives et les alternatives qui s'offrent à la profession. En chemin, j'ai pu m'arrêter sur la figure de l'artiste, dans la mesure où son champ d'expérimentation se confond avec celui de l'architecte. En revanche, leur mode d'expression diffère. L'artiste au sens strict, au sens brut, n'a pas d'autre choix que de créer pour vivre. Alors, j'ai compris que son rôle n'est pas d'être l'égal de l'architecte, ou bien l'architecte de se sentir artiste. L'artiste est à la proue du navire, il voit loin devant lui et jette son dévolu sur l'horizon. Il doit être la source d'inspiration de l'architecte et irriguer son imaginaire ainsi que celui de toute une communauté - supposée guider à son tour l'ensemble de la société. Cette réflexion m'a fait changer de direction et j'ai reconnu mon aspiration à suivre d'instinct la piste de l'art. Elle m'a conduit vers un autre genre d'architecte.

En effet, la figure principale de la première partie était celle de l'architecte intellectuel. Une voie intéressante sur laquelle je m'étais engagé naturellement et avec enthousiasme, mais qui révéla certaines lacunes notamment à l'heure d'étudier une œuvre architectonique conséquente. Roche, Hondelatte, Huet, Rossi, ont tous produit quantité de choses, c'est indéniable, cependant je sentais que je n'étais pas *au bout*, je n'avais pas encore trouvé *mon* auteur. En dérivant légèrement de ma trajectoire j'ai finalement trouvé l'accord parfait. Une personnalité complexe pour une œuvre modeste et fascinante, guidait par une passion pour l'Art peu commune et un travail de dessin remarquable : Scarpa a rejoint le cortège sans faire d'histoire. En étudiant la combinaison de son œuvre avec son caractère, ainsi que les conditions particulières dues au contexte historique et culturel de son époque, j'ai aperçu le potentiel de son lègue comme l'expression d'une architecture d'auteur.

La boucle une fois bouclée, je peux m'appuyer sur l'expérience de tous ces auteurs pour en extraire quelques enseignements sur la façon dont on peut faire de l'architecture. Il existe autant de manière de faire qu'il y a d'auteurs pour créer. L'essentiel est de se rendre compte soi-même de sa propre légitimité à proposer des styles, des formes, des pensées, des chantiers, qui correspondent à sa vision de l'architecture. Il ne faut pas se résoudre à créer uniquement dans les limites, mais sur et hors de ses limites pour que chaque expérience humaine en soit enrichie. Maintenant il me faut récapituler ce que j'ai appris en écrivant sur ces architectes pour pouvoir l'intégrer à ma future pratique.

Pour Roche, je garde l'ouverture aux nouvelles technologies, aux modes et aux tendances, à l'air du temps. À condition que celle-ci ne devienne pas un refuge pour s'enfermer dans une bulle, hermétique à la mise à jour et dont l'esthétique caduque rapidement. Enfin, à force de conjectures méta-architectoniques il faut éviter de formuler des hypothèses invérifiables et sans avenir puisque laissées à jamais en suspend. Par conséquent il faut essayer de finir ce qu'on a commencé et de soumettre à l'expérimentation les idées qui nous tiennent à cœur.

En ce qui concerne Hondelatte, je retiens la candeur dans l'écoute qui permet d'animer l'inerte grâce au récit. Faire rentrer la fiction dans le quotidien, jouer avec le contexte et proposer une dimension onirique et fantastique de l'architecture sans fioritures. Persévérer dans sa ligne de conduite malgré les échecs et les doutes.

Dans le cas de Huet, je prends l'exemple de sa remise en question du système, de l'Ordre et de l'enseignement qui doit aboutir sur des propositions concrètes pour adapter l'architecture aux besoins et à la culture d'une époque. C'est-à-dire faire de l'architecture une discipline intellectuelle pour produire des analyses et des études critiques et ainsi obtenir un résultat de qualité quant à l'implantation d'un bâtiment et d'un programme grâce à sa mise en relation avec le contexte environnant. L'évolution de la profession est nécessaire, mais ne doit pas être envisagée comme une adaptation aux règles du marché et à la pression immobilière. Pour cela il ne faut pas négliger le "devoir" et le plaisir de construire en suivant d'autres modèles afin de donner un exemple des possibilités déjà existantes et futures. Concrétiser.

Rossi, quant à lui, base sa création sur des fondements théoriques et stylistiques développés en groupe qui lui permettent d'avaliser une architecture d'archétypes à laquelle s'incorpore des souvenirs, des traces de mémoire et de sensations. Il ne faut donc pas oublier de vivre et d'être touché par des événements anodins ou spectaculaires qui peuvent n'avoir rien à voir avec l'architecture. Mais en fait, tout à toujours à voir avec l'architecture.

Enfin Scarpa, transmet la confiance en soi et le goût de l'harmonie qui permet de faire cohabiter l'art et l'architecture, mais aussi passé et présent dans un langage unifié. Il engage à ne pas rabaisser son standard de qualité et ses exigences, car si l'architecture est certes chère, elle est un bien collectif qui dure. Il faut savoir inclure dans sa conception les acteurs de la réalisation - que sont les artisans - pour obtenir un résultat dans le prolongement de la tradition tout en innovant sans cesse.

★

À l'heure d'embrasser une profession il est important de se confronter à des exemples et de trouver des références qui s'adressent à nos aspirations. Cela m'a permis de comprendre que chaque métier est ouvert à l'interprétation de ses praticiens. L'architecture n'est pas une science exacte. Pour autant elle rassemble dans son cœur l'ensemble des sciences humaines et des sciences dures ; tout peut être appliqué ou transposé à l'architecture. Même la poésie, mais elle ne peut pas en être à l'origine.

« Oui, parfois, l'architecture est poésie, mais elle ne l'est pas toujours. La société ne demande pas toujours de la poésie. La poésie n'est pas une chose de tous les jours. Mais on ne doit pas penser et il n'est pas possible de dire : je ferai une architecture poétique. La poésie naît de la chose en soi, si celui qui la fait a en lui cette nature. »

SCARPA Carlo, *L'architecture est-elle poésie ?*. Conférence à Vienne. 18/10/1976.

L'architecture doit tenir compte des enjeux de son époque, elle ne doit pas nier sa raison d'être fonctionnelle, mais pour autant elle peut donner une vision intelligible et intelligente du changement en cours. L'architecture est un langage, aussi inconscient soit-il, il faut tenir compte de l'impact des formes, des couleurs et des espaces sur les individus. Elle a une influence directe sur notre perception et notre représentation du monde. Aux architectes revient la charge de s'assurer qu'elle participe au maximum de son potentiel aux transformations écologiques, sociales et économiques que nous traversons. La réhabilitation et l'intervention sur le bâti existant ne doivent plus être considérés comme une pratique marginale de l'architecture, mais comme une nouvelle norme à inventer. Le travail et l'apprentissage ne fait que commencer, à chacun de trouver les pré-requis qui aiguilleront sa pratique par rapport au caractère de ses engagements. Comme il n'y a pas d'architecture sans engagement.

• **Ouvrages et monographies :**

- ABBONDANDOLO, Illiaria, MICHELATO, Elisabetta. *Voci su Carlo Scarpa*. Marsilio Pagine, 2015.
- BARIDON Laurent, GARRIC Jean-Philippe, GUÉDRON Martial. *Lexique Lequeu*. B2, 2018. 224p
- BERTOLINO, Giorgina. *Les Mouvements artistiques*. Éditions Hazan, 2009. 384p
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Les Presses du réel, 2001. 123p
- DELCOURT, Thierry. *Créer pour vivre, vivre pour créer*. L'Âge d'homme, 2013. 470p
- DUBOY, Philippe. *Carlo Scarpa L'Art d'exposer*. JRP|Ringier, La maison rouge, Fondation Antoine de Galbert, 2014. 240p
- DUBUFFET, Jean. *Asphyxiante culture*. Les éditions de Minuit, 1968-1986. 94p
- FLAUBERT, Gustave. *Dictionnaire des idées reçues*. Édition Conard, 1913, France. 90p
- FREDET, Jacques. *Architecture : mettre en forme et composer*. Éditions de la Villette, 2018. N°3, *Le dessin d'architecture. Composer, décomposer et recomposer*. 86p
- GOULET Patrice, *40 architectes de moins de quarante ans*. Éditions du Moniteur, Paris, 1990, vol 1. 311p
- GOULET, Patrice. *Jacques Hondelatte ; Des gratte-ciel dans la tête*. Éditions Norma, 2002. 480p
- HALL, Edward T. *La dimension cachée*. éditions du Seuil, 1971. 256p
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée Sauvage*. Pocket, 1962. 350p
- LOS, Sergio. *Carlo Scarpa*. Édition Taschen, 1994. 175p
- MALVERTI LOFFI, Marina. *Carlo Scarpa*. Éditions Pierre Mardaga, 1985. 255p
- MAZZONI, Cristiana. *La Tendenza*. Éditions Parenthèses, 2013. 349p
- MORVANT-HOLLIER, Madeleine. "sous la direction de" *Les Cahiers de la recherche architecturale*. Éditions Parenthèses, 1986, N°19. 132p
- RAGON, Michel. *Où vivrons-nous demain ?*. Éditions Robert Laffont, 1963. 213p
- RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*. Éditions La fabrique, 2000. 76p
- ROSSI, Aldo. *Autobiographie scientifique*. Éditions Parenthèses, 1988. 155p
- SANTELLI, Serge. *Bernard Huet : architecte urbaniste*. Hartmann, 2003 [visage]. 139 p
- SCHOUWENBERG, Louise. *Edouard François B2B2SP*. Archibooks, 2008. 503 p.
- SENETT, Richard. *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel, 2010.
- THÉVOZ, Michel. *L'Art Brut*. La Différence, 2016 (date d'origine 1975).

• **Articles, périodiques et catalogues :**

- DEPAULE, Jean-Charles. *L'architecture sauvage*. Centre de recherche d'architecture d'urbanisme et de construction, 1967.
- DUBOÏY Philippe, LOMBARDO Fabio, SEMI Franca. *Du dessin d'architecture : le travail exemplaire de Carlo Scarpa*. Rapport pour le ministère de l'urbanisme et du logement, direction de l'architecture, secrétariat de la recherche. [1983] Comprend :
- RADICE, Barbara. "Entretien avec Carlo Scarpa". *Modo*. 1979, n°16. 12p.
- SEMI, Franca. "Le dessin dans l'œuvre de Carlo Scarpa". 14p.
- SCARPA, Carlo. Conférence *L'architecture est-elle poésie ?*. Vienne, 18/10/1976. 7p.
- HUET, Bernard. "Petit manifeste pour célébrer la nouvelle année". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1975, n°177.
- HUET, Bernard. "Formalisme-Réalisme". *L'Architecture d'Aujourd'hui*. 1977, n°190.
- HUET, Bernard. "Entretien". *Architecture, Mouvement, Continuité*. 1983, n°1.
- HUET, Bernard. "L'architecture contre la ville". *Architecture, Mouvement, Continuité*. 1986, n°14.
- MICHAUD, Yves. "L'art contemporain". *La documentation photographique*. 1998, N°8004. 63p.
- Numéro spécial "Les Années 70 de Carlo Scarpa". *Architecture Mouvement Continuité*. 1979, n°50.
- REGNIER, Isabelle. "Le triomphe ambigu des starchitectes". *Le Monde*. 10/02/2020.

• **Films et documents audio-visuel :**

- DECHARME, Bruno. *Richard Greaves*. abcd, 2005. 10 min.
- DE MAXIMY, Antoine. *Rencontre avec Chomo*. autoproduction, 1972. 25min.
- DONADA, Julien. *Les visionnaires*. Petit à petit, 2013. 71min.
- DUVIVIER, Éric. *Les demeures imaginaires*. Sandoz, 2012. 30 min.

• **Documents internet :**

Art et Architecture. Colloque organisé par La Délégation aux arts plastiques et la Direction de l'architecture et du patrimoine, le 9 mai 2000 au Conservatoire National des Arts et Métiers.

Intégralement retranscrit et disponible sur <http://www2.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/R/index.html> [consulté le 25/02/2020]

L'intégrale des catalogues, textes, affiches produites par New Territories en libre accès sur leur site.

Disponible sur <https://new-territories.com/> [consulté le 25/11/2019]

ICONOGRAPHIE

- . Les portraits des architectes p 21, proviennent de scans des ouvrages de Patrice Goulet et de Serge Santelli. Exception faite pour Rossi et Scarpa dont les portraits ont été trouvé sur le net.
- . Les photographies de l'œuvre de Scarpa p 52, 56, 62, 63, proviennent de scans des ouvrages de Sergio Los et du N°19 des Cahiers de la Recherche architecturale.
- . Dessins personnels p 7, 9, 19, 22, 41, 46.

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

PARCOURS D'AUTEURS

De la recherche d'affinité à la posture architecturale

PASQUIER Sarah

20/08/2020

Mémoire de master

L'auteur en architecture, qui est-ce ?

Dirigé par Jean-Louis Violeau

ENSA NANTES

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTRES



Ce texte présente le parcours de recherche d'un auteur de référence pour l'architecture. Depuis un point de vue subjectif, plusieurs architectes vont être étudiés afin de comprendre les types d'influences qu'un auteur intègre pour prendre position dans son travail. Ce constitue alors peu à peu une généalogie d'auteurs qui nous permettent d'interroger le métier d'architecte et ses différentes postures. En chemin, nous observerons plus particulièrement le rapport à l'art et à l'artisanat - deux professions jumelles dont l'architecture dépend.

Une recette inédite où se confronte les caractères de François Roche et Jacques Hondelatte puis de Bernard Huet et Aldo Rossi, pour finalement laisser la place libre à Carlo Scarpa et à sa signifiante architecture d'auteur...