

Mémoire de fin d'études : "Le motif de l'espace piranésien dans l'architecture de Tschumi et Koolhaas : un avatar du sublime contemporain"

Auteur : Palm, Geoffrey

Promoteur(s) : Dawans, Stephane

Faculté : Faculté d'Architecture

Diplôme : Master en architecture, à finalité spécialisée en art de bâtir et urbanisme

Année académique : 2018-2019

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/7416>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



UNIVERSITÉ DE LIÈGE – FACULTÉ D'ARCHITECTURE

**Le motif de l'espace Piranésien dans l'architecture de Tschumi et
Koolhaas:**

Un avatar du sublime contemporain

Travail de fin d'études présenté par Geoffrey Palm
En vue de l'obtention du grade de master en architecture

Sous la direction de Stéphane DAWANS & Céline BODART

Année académique 2018-2019

Axe de recherche : Culture et patrimoine

Avant de vous laisser entreprendre le voyage que réserve ce mémoire, je tiens à remercier les personnes qui ont contribué à ce travail.

Tout d'abord, mon promoteur, Stéphane Dawans, à qui je dois énormément. Ce projet a été dès le départ considéré comme « notre » projet, à partir du moment où ce professeur m'a donné le goût de la philosophie et m'a proposé d'aborder ce sujet passionnant. Je souhaite le remercier pour son implication, pour les nombreuses ressources qu'il m'a apportées, pour les multiples discussions qui m'ont permis de structurer mes idées mais aussi d'apprendre énormément sur le sujet. J'aimerais également lui dire « merci » pour son soutien moral et personnel qui m'a raisonné et encouragé lors des moments plus difficiles.

Ensuite, je remercie intensément ma sœur et marraine à la fois, Nathalie Delgleize, qui a su se rendre disponible et présente et ainsi m'apporter une relecture constructive grâce à son expérience en littérature.

Je tiens également à remercier mes amis et proches qui ont toujours été présents pour moi. J'aimerais plus spécifiquement citer certains d'entre eux qui ont apporté une aide précieuse au travail : Julie Ruwet pour ses nombreuses lectures et son enthousiasme, Maxime Coq pour ses encouragements et ses conseils et Léo Iannello pour sa contribution à la traduction des textes anglais.

Enfin, étant donné que ce travail finalise mes années d'études en architecture, je ne pouvais énumérer ces personnes qui me sont chères, sans mentionner Pascal Noé. Ce professeur, architecte, qui m'a soutenu dans mon parcours académique dès la première année, m'a été d'une grande aide durant cette fin de scolarité.

Table des matières

Prologue	6
Introduction	8
Partie 1 : L'esthétique du tournant du siècle : Le sublime	13
Ch 1 : Les émotions reviennent au gout du jour...	14
<i>... en pratique architecturale</i>	15
<i>... dans les paysages</i>	15
<i>... dans l'art</i>	16
<i>... dans le patrimoine</i>	17
Ch 2 : Une période angoissante	20
<i>Pensée 68</i>	20
<i>L'agoraphobie</i>	23
<i>La précarité du monde</i>	25
Ch 3 : Zeitgeist¹ contemporain: Le Sublime	28
<i>Fascination envers la peur</i>	28
<i>Le sublime</i>	32

¹ Traduit littéralement de l'allemand comme « l'esprit du temps », le zeitgeist a été utilisé dans la philosophie allemande pour qualifier la tendance propre à une époque.

Partie 2 : L'interprétation de cette esthétique du sublime en architecture.	37
Ch 1 : Le motif piranésien	38
<i>Le labyrinthe</i>	38
<i>Giovanni Battista Piranesi</i>	40
<i>Fascination</i>	44
Ch 2 : Le motif piranésien en Architecture contemporaine	46
Ch 3 : Pourquoi manifester une position aussi radicale?	64
<i>Le mouvement déconstructiviste</i>	64
<i>Citations</i>	66
<i>Les théories de Rem Koolhaas</i>	69
<i>Les théories de Bernard Tschumi</i>	74
Partie 3 : Les limites de l'arts en architecture	83
Ch 1 : Les critiques	84
Ch 2 : Chora'L Works	90
Ch 3 : La place de l'art en architecture	94
Conclusion	98
Bibliographie	102
Table des illustrations	108

Prologue

Durant mes études...

... la majorité des enseignants que j'ai côtoyés nous ont orientés vers une vision ciblée de l'architecture. A juste titre, il a fallu nous inculquer les bases de cette discipline et nous montrer ses codes.

D'abord, en commençant par les grands principes de Vitruve : utilitas (aspect fonctionnel), firmitas (aspect structurel) et Venustas (aspect esthétique).

Ensuite, en soulignant l'importance de l'intégration au contexte, de la structure, des matériaux, de la lumière naturelle, de l'espace vécu, de l'ergonomie... afin de créer un endroit agréable et confortable pour les futurs usagers.

Enfin, en mettant en lumière le mouvement moderne qui était vu, par la plupart de mes maîtres, comme LE courant architectural de référence.

... l'atelier de projet, qui nous donne l'occasion de mettre en pratique la conception architecturale, m'a permis de travailler sur une fâcheuse tendance que j'avais à rendre mes projets trop complexes. Chaque professeur, durant chaque année, a dû me répéter : « Simplifie ! » ; « Canalisé cette énergie » ; « Ça ne va pas, c'est trop compliqué », etc.

... j'ai eu l'occasion de suivre le séminaire de philosophie, en première année de master, enseigné par Stéphane Dawans. Ce dernier a ouvert la porte d'un univers qui renverse ces codes fondamentaux, inculqués durant ces 3 premières années. Le post-modernisme a en effet entraîné des réactions face à la saturation de la pensée moderne et de cet esprit : « *less is more* »¹. L'une

¹ Aphorisme de la pensée moderne développée par Mies Van der Rhoe.
Trad : Moins, c'est plus.

de ces réactions est située dans l'ombre de l'architecture. En ce sens où elle transgresse les limites, elle provoque des émotions noires qui vont à l'encontre de la déontologie. On n'en parle que très peu, alors que les adeptes constituent les plus grandes figures de l'architecture contemporaine : le déconstructivisme.

...j'ai dû choisir le sujet d'un travail qui allait clôturer mes études. J'ai décidé de développer cet aspect interdit de l'architecture, afin d'aborder les limites de cette discipline. La position forte que prennent ces architectes amènent toute une série de questionnements sur l'esthétique et le contexte auxquels appartient ce mouvement ; sur la raison d'un tel parti pris ; sur les réactions et les limites de ces intentions, etc. Ce travail consiste à recueillir un maximum d'informations afin de pouvoir répondre au mieux aux interrogations qu'il suscite.

...j'ai eu l'occasion de travailler sur ce mémoire qui aborde un univers sombre et fascinant. J'espère donc qu'au long de ces quelques pages, je parviendrai à vous captiver et vous attirer dans ces méandres extraordinaires.

Introduction

La fin du XXe siècle est marquée par un changement radical de paradigme. En effet, autour de 1968, on voit se manifester un sentiment de saturation face à l'excès de la rationalité du modernisme. Douze ans plus tard, le post-modernisme fait son apparition officielle et la pensée cartésienne fonctionnaliste moderniste se voit supplantée par un retour à l'affectivité et au sensible dans l'art.

Ces changements nous semblent intrinsèquement liés à l'instabilité et à l'angoisse présentes dans la société actuelle. Les œuvres contemporaines en portent inévitablement les stigmates et revendiquent l'émotion.

Cependant, une certaine tendance se manifeste davantage dans la société actuelle. En effet, le contexte historique et politique particulier, les crises économiques, écologique mais également le sentiment grandissant de perte de sens, nous conduisent au paroxysme du non-sens qui contribue à l'angoisse de l'homme contemporain.

Face à ce monde en révolution, la raison ne suffit plus ! Historiquement, cette réaction s'est déjà produite. En effet, les philosophes romantiques allemands du XVIIIe siècle ont remis en question la rationalité de Kant. Aujourd'hui, pourtant, ce retour de la sensibilité est renforcé par une approche scientifique. On assiste donc au retour de l'*ethos* dont les forces émaneraient du sublime, cette esthétique du déséquilibre et du paradoxe mêlant plaisir et violence.

Les œuvres dont il est question dans ce travail font partie de cette dimension obscure de l'art et sont sujettes à susciter des émotions dysphoriques. Ces émotions ont souvent été utilisées dans la littérature, au cinéma, en musique ou encore en peinture pour leur extraordinaire pouvoir de fascination. Cependant, qu'en est-il d'un art qu'on habite et auquel nous sommes confrontés en permanence sans même le vouloir ? Un domaine qui, comme le définit le dictionnaire *Arts et émotions*, est « destiné à protéger et à servir les intérêts vitaux qui intéressent notre survie et notre épanouissement »¹ : l'architecture ?

¹ BERNARD, Mathilde, Gefen Alexandre ; TALON-HUGON Carole, (dir.). *Arts et émotions*. France : Armand Colin, 2016, p. 34.

De nombreux architectes de renommée internationale revendiquent ces émotions noires dans leurs constructions afin de déstabiliser le visiteur. Ces lieux troublant pouvant susciter la peur sont dénommés « espaces piranésiens ». Cet adjectif fait référence au graveur du XVIII^e siècle Giovanni Battista Piranesi, connu pour l'obscurité de ses œuvres et leur fascinante capacité de désorienter le spectateur.

L'objectif de ce travail de fin d'études consiste à mieux comprendre cette esthétique piranésienne incarnant la figure du sublime dans l'art et montrer comment celle-ci est interprétée dans l'architecture contemporaine.

Le but de cette démarche nous permettra de questionner les frontières de l'architecture et de voir jusqu'où cette pratique peut être considérée comme un art comme les autres. Jusqu'à quel point l'architecture peut-elle susciter des émotions violentes ?

Afin de répondre à ces objectifs, le travail sera divisé en trois parties.

La première consistera à introduire le sujet en développant deux caractéristiques du tournant du XXI^e siècle : le retour aux émotions et sa nouvelle approche scientifique, engendrés par l'avènement du post-modernisme seront développés dans un premier chapitre. Le chapitre II, quant à lui, sera consacré au contexte contemporain et à l'angoisse qui en émane. Ensuite, on remarquera qu'une esthétique se dégage de ces deux premiers points, caractérisant ainsi une tendance propre à l'époque actuelle : le sublime.

Nous verrons alors les grandes interprétations de cette esthétique dans le domaine de l'architecture. Tout d'abord, en présentant Piranèse, considéré comme le précurseur de cet imaginaire dionysiaque, relevant de l'univers du pandémonium.¹ Après cela, nous envisagerons les différents architectes contemporains qui déplacent les limites déontologiques de leur métier afin de mettre en scène le sublime dans leurs œuvres. Un troisième chapitre tentera de comprendre les raisons d'un tel parti pris en approchant l'univers des deux théoriciens, Rem Koolhaas et de Bernard Tschumi. Ces derniers sont sans doute ceux qui revendiquent au mieux

¹ L'objectif de ce travail n'est pas centré sur Piranèse mais l'univers qui s'en dégage et son interprétation contemporaine en architecture. Il nous semblait cependant intéressant de le resituer dans l'histoire et de présenter son travail afin de savoir à qui on se réfère.

la violence en architecture, au travers de leurs constructions et de leurs nombreux écrits qui serviront à appuyer nos hypothèses et à voir jusqu'où peut aller leur folie expressive.

Une telle transformation des codes d'un art au service de l'Homme fait bien évidemment place à de nombreuses critiques. Celles-ci sont principalement initiées par les conservateurs, mais nous verrons en outre que la figure majeure de la déconstruction en philosophie, Jacques Derrida, annoncera également les limites de la violence en architecture.

Mais y a-t-il vraiment des limites ?

Partie 1

L'esthétique du tournant du XXIe siècle : le sublime

L'expression « le tournant du siècle » employée ici, fait référence à cette période de changement radical qui s'opère au passage du XXe au XXIe siècle, menant à de nombreuses révoltes. Ces réactions sont causées, d'une part, par la saturation du courant moderniste mais d'autre part, sont une des conséquences du capitalisme actuel, plus dévastateur que jamais. On verra d'ailleurs dans le développement de cette étude, que ces deux causes sont, dans l'hypothèse, unies par un lien de cause à effet.

Quelques moments forts vont contribuer au changement de paradigme vers une esthétique particulière qui fera l'objet de tout ce travail : le sublime.

Avant de développer son interprétation en architecture, nous aimerions consacrer cette première partie à la mise en contexte du sujet pour mieux comprendre cette revendication particulière. Cette amorce servira également à mettre en valeur la contemporanéité du sujet.

Chapitre 1

Les émotions reviennent au gout du jour.

« La question des émotions fut passablement délaissée par la modernité : le marxisme référait l'intelligibilité du monde à des champs de forces obéissant à une logique de l'histoire qui dépasse l'individu et la sphère privée des sentiments ; le structuralisme remplaçait la psychologie par des structures impersonnelles ; la psychanalyse cherchait le sens des conduites dans des zones plus profondes que celles où se situent les sentiments. » ¹

En 1980, la biennale de Venise, « The Presence of the Past », marque l'avènement officiel du post-modernisme. Cet événement va permettre de dénoncer les limites de l'ère dédiée à la machine et au fonctionnalisme rationnel pour faire place à un paradigme qui va remettre l'affectivité au cœur de la réflexion architecturale.

On voit donc, depuis à peu près 40 ans, un regain d'intérêt envers les émotions qui se manifeste à travers plusieurs œuvres. Ces dernières vont suivre deux objectifs différents : soit elles vont favoriser l'aspect plus théorique afin de cerner les enjeux et se familiariser avec le champ émotionnel, soit elles vont développer une approche phénoménologique dans le but de sensibiliser le sujet.

Parmi ces productions, certaines méritent d'être appréhendées dans ce travail pour montrer, à titre d'exemples, la diversité des domaines de recherche dans lesquels apparaît ce nouveau idéologique.

¹ BERNARD, Mathilde, Gefen Alexandre ; TALON-HUGON Carole, (dir.). *Arts et émotions*. France : Armand Colin, 2016, p. 9.

Les émotions en pratique architecturale

Robert Venturi, architecte, précurseur des théories du post-modernisme, va être l'un des premiers à manifester ce retournement de la pensée grâce à la publication de son ouvrage, *Complexity and contradiction in architecture*, paru en 1966.

C'est dans ce manifeste qu'il va transformer le célèbre aphorisme de Mies van der Rohe en résumant parfaitement l'état d'esprit de l'époque : ¹ « Where simplicity cannot work, simpleness results. Blatant simplification means bland architecture. Less is a bore. » ²

Cette critique du modernisme annonce une lassitude envers la simplicité et un désir de renouveau vers une architecture émotive.

Les émotions dans les paysages

Rita Occhiuto, professeur à l'université de Liège, a effectué plusieurs travaux de recherche qui mettent en exergue la théorie du paysage et de l'urbanisme.

Un premier écrit, publié dans la revue *Les cahiers de l'urbanisme* de mars 2006, développe un point critique de l'évolution du paysage et de sa considération à l'heure actuelle.

Le texte démontre l'importance de l'expérience sensorielle transmise par un paysage et l'incapacité de l'Homme à vivre ces émotions. En effet, nous avons tendance à nous limiter au sens de la vue en tant qu'observateur, en oubliant nos autres sens qui sont tout aussi importants pour vivre un espace.

« Le langage sensoriel enrichi des sens inhibés par la pensée fonctionnaliste et machiniste, se révèle ainsi comme un outil d'éveil indispensable pour la formation d'une culture du paysage équilibré. »³

¹COQ, Maxime. *Post-modernisme et transtextualité : Rhétorique de la colonne dans l'œuvre de Charles Vandenhove*. Liège : Faculté d'architecture de l'ULiège, 2017-18. p. 21.

² VENTURI, Robert. *Complexity and contradictions in architecture*. 2^e édition. New York : Museum of modern art, 1984. p. 17.

Trad. : Où la simplicité ne peut pas fonctionner, résulte un simplisme. Une simplification flagrante signifie une architecture fade. Le moins c'est l'ennui.

³ OCCHIUTO, Rita. *Paysage tactile ? Pour le réveil des sens finalisé à une meilleure compréhension de nos milieux de vie*. Les cahiers de l'urbanisme n° 58, mars 2006, pp 6- 11. p. 11.

La raison de cette crise s'explique par la phrase suivante qui peut également s'appliquer à d'autres domaines tels que l'architecture ou les arts de manière plus générale.

« Le paysage constitue, en fait, un miroir qui nous renvoie l'image de la culture de notre société. »¹

L'auteur nous fait également remarquer que depuis plusieurs années un renouveau sensoriel s'opère dans le domaine du design, en favorisant l'utilisation de matériaux qui stimulent « la sphère corporelle de l'homme »².

Les émotions dans l'art

De nombreux chercheurs, experts dans le domaine des arts, ont profité de ce retour au sensible qu'apporte le post-modernisme pour publier il y a trois ans cet ouvrage : *Le dictionnaire des « Arts et émotions »*.

Ce dernier constitue un outil important pour aborder le champ des émotions. Cet instrument appréhende les arts, tantôt « dans leur dimension affective », tantôt « dans le cadre de l'expérience artistique ».

Un des champs artistiques développés dans ce recueil nous intéresse particulièrement car il concerne l'architecture. Noël Carroll, philosophe américain spécialiste de la philosophie de l'art contemporain, nous démontre en quelques pages la puissance du lien entre l'architecture et les émotions :

« L'architecture s'occupe d'un certain nombre de besoins et de désirs humains élémentaires: besoins de protection, de sécurité, d'orientation, de défense, d'appartenance ou d'enracinement (« Rien ne vaut ma maison »), mais aussi appétits de pouvoir, de gloire et de supériorité (voir R. Moore, *Why We build*). Ainsi l'architecture est inévitablement liée aux émotions, puisque ces dernières constituent un ensemble de dispositifs psycho-physiologiques destinés à protéger et à servir les intérêts vitaux qui intéressent notre survie et notre épanouissement. »³

¹ OCCHIUTO, Rita. Paysage tactile ? Pour le réveil des sens finalisé à une meilleure compréhension de nos milieux de vie. Les cahiers de l'urbanisme n° 58, mars 2006, pp. 6- 11. p.6.

² Ibid.

³ CAROLL Noël. « Architecture », in BERNARD, Mathilde, Gefen Alexandre ; TALON-HUGON Carole, (dir.). *Arts et émotions*. France : Armand Colin, 2016, p. 34.

Pour être plus précis dans la manière dont l'architecture agit sur nos émotions, l'auteur dissocie trois actions principales : l'architecture *suscite*, elle *exprime* et elle *évoque* les émotions.

La partie concernant les émotions suscitées constitue l'aspect fondamental [l'essence] de ce travail de recherche.

Les émotions dans le patrimoine

Une autre étude a été dirigée par Daniel Fabre concernant les émotions dans le domaine du patrimoine. Cet anthropologue entreprend plusieurs enquêtes collectives sur les appropriations contemporaines du passé. L'une de ces études a fait paraître un ouvrage en 2013, dont l'objectif est de recueillir plusieurs textes liés aux « émotions patrimoniales ». Le terme patrimoine est utilisé ici afin de caractériser les bâtiments d'intérêt publique.

« Une des questions anthropologiques court dans cette enquête : comment est-t-on sorti du « temps des monuments », au cours duquel ces derniers incarnaient de façon très persuasive la patrie, grande ou petite, pour entrer dans « le temps du patrimoine » où se forgent un tout autre rapport sensible au passé et où s'inventent des engagements inédits ».¹²

Cette question relève le passage du domaine rationnel du modernisme (temps des monuments) à la sensibilité postmoderniste (temps du patrimoine).

Nathalie Heinich a apporté sa contribution en développant une grammaire axiologique des émotions patrimoniales. Cette grammaire consiste à créer une structure suivant différentes approches (axes) afin de mieux comprendre les « opérations de mise en patrimoine »¹³. Cela permet de développer un aspect plus technique des émotions qui, comme le dit la sociologue, « semblent quasi indissociables de l'expérience patrimoniale »¹⁴.

¹² FABRE, Daniel (dir.). *Emotions patrimoniales*. Paris, France : Editions de la Maison des sciences de l'homme. Novembre 2013, 4^e de couverture.

¹³ HEINICH Nathalie. « Esquisse d'une typologie des émotions patrimoniales » in FABRE, Daniel (dir.). *Emotions patrimoniales*. Paris, France : Editions de la Maison des sciences de l'homme. 2013, pp 100-111, p.111.

¹⁴ Ibid., p. 100.

Dans cette étude, l'auteur établit qu'une « catégorisation à multiples niveaux – prises, critères, valeurs, registres de valeurs, amplificateurs de valeurs, régimes de qualification - permet de décrire précisément l'opération de mise en patrimoine »¹⁵.

Le constat de cette recherche est que l'objet « patrimoine » renferme une grande richesse axiologique et suscite des émotions particulièrement intenses.

« On l'aura compris, au final, qu'il convient de parler d'émotions patrimoniales, au pluriel : car le patrimoine mobilise une pluralité d'épreuves émotionnelles, elles-mêmes associées à la pluralité des valeurs, des registres de valeurs, des amplificateurs de valeurs et des régimes de qualification dont elles sont l'indice en même temps que l'opérateur. »¹⁶

¹⁵ HEINICH Nathalie. « Esquisse d'une typologie des émotions patrimoniales » in FABRE, Daniel (dir.). *Emotions patrimoniales*. Paris, France : Editions de la Maison des sciences de l'homme. 2013, pp 100-111, p.111.

¹⁶ Ibid.

Chapitre 2

Une période angoissante

Parmi ces émotions qui sont revalorisées aujourd'hui, certaines se manifestent davantage dans la société actuelle : les émotions noires.

En effet, des sensations telles que la peur, l'angoisse et l'anxiété se font ressentir et s'expliquent, entre autres, par des transformations radicales de la pensée (mai 68) ou par l'environnement (proche ou général) qui nous entoure.

« *Pensée 68* »

Le tournant fondamental que nous sommes en train de vivre et qui touche incontestablement tous les domaines de l'humain (le politique, le social, le philosophique, l'artistique, etc.), s'il est l'émanation de décennies, voire de siècles de bouleversements de la façon de penser l'homme et le monde, est directement lié à cette « effervescence philosophico-révolutionnaire, hyper-moderniste »¹⁷ qu'est la pensée 68. L'expression « pensée 68 » est celle d'Alain Renaut et de Luc Ferry. C'est ce dernier que nous allons suivre pour expliquer l'impact de cet événement qui a marqué un bouleversement politique important en France. « Mai 68 » a surtout donné naissance à un mouvement intellectuel d'une portée internationale dans lequel, selon notre auteur, l'antihumanisme contemporain prendrait ses racines.

« Cette fureur anti européenne, anti-démocratique, cet antihumanisme fou... mais finalement pas fou du tout »¹⁸, dira Luc Ferry.

¹⁷FERRY, Luc. *La pensée 68 et l'ère du soupçon*. Sagesse d'hier et d'aujourd'hui, 2013.

¹⁸ Ibid.

Cette révolution s'explique en effet par le contexte très particulier de cette époque : les années soixante manifestent, de manière évidente, un double échec de l'Europe. Celui, d'une part, des deux plus grandes catastrophes politiques du XXe siècle : le nazisme et le fascisme. Celui du colonialisme, d'autre part.

L'Europe démocratique et libérale revendiquant les idées des lumières se retrouve donc suspecte d'avoir accompagné ces désastres.

Cela se ressent de manière aiguë en France : « En 1968, cela fait 10 ans que la France est présidée par le général de Gaulle. La croissance économique ralentit, le chômage augmente, et la rigidité de la société est contestée par une jeunesse, en quête d'émancipation, qui écoute du rock n'roll et a les cheveux longs »¹⁹, mais aussi aux Etats Unis où émerge l'hyper-féminisme, en réaction notamment à la manière dont la femme est considérée dans la société et le cinéma des années 50. Toutes ces conditions mènent à « une aspiration extraordinaire au changement. »²⁰

Cette effervescence va donner naissance à quatre grands courants de pensée, descendant des philosophies du soupçon, qui vont définir la pensée 68. Influencés par les grands penseurs allemands du soupçon, des philosophes français contemporains vont incarner leur idéologie afin de proposer une interprétation et une réaction au mouvement de mai 68. Ainsi, le marxisme va être revendiqué par Louis Althusser, le nietzschéisme sera représenté principalement par Michel Foucault, le courant Freudien influencera Jacques Lacan et enfin, Jacques Derrida défendra l'heideggerianisme (post structuralisme ou post-humanisme), en développant le déconstructivisme qui fera l'objet de la deuxième partie de ce travail.

Ces quatre courants s'opposent dans leur façon de penser mais se rejoignent dans les *sujets* qu'ils développent. Sujets qui sont au cœur du débat philosophique et qui sont au nombre de six.

Premièrement, la fin de la philosophie. Il s'agit de l'idée paranoïaque de certains penseurs voulant faire table rase du passé, de la philosophie traditionnelle, pour laisser place

¹⁹ D'ARCIMOLES, Flore-Anne. *Mai 68, la grande explication*. France: INA, France Télévisions, RTS. 2018. <https://education.francetv.fr/matiere/epoque-contemporaine/seconde/video/mai-68>

²⁰ Ibid.

aux nouveaux penseurs, marginaux, voulant diffuser l'idéologie bourgeoise. Emerge donc l'envie de faire table rase d'un point de vue général et de valoriser l'effervescence de nouvelles sciences.

Ensuite, l'Avant-garde : la pensée 68 est la quintessence de l'avant-garde. Les artistes et philosophes revendiquent une obscurité marginale dans leurs œuvres destinées à l'élite intellectuelle.

En troisième lieu on trouve la généalogie : « Le travail du généalogiste est de dévoiler l'inconscient caché derrière les symptômes visibles. »²¹ La tâche de la philosophie est de révéler ce qui est caché derrière les apparences de la science.

Quatrièmement, l'antihumanisme : Vision dé-constructrice des droits de l'homme et plus généralement de l'humanisme. L'esprit révolutionnaire veut penser au-delà de l'humanisme des Lumières. L'homme, comme sujet cartésien, n'existe plus.

Cinquièmement, le différentialisme : en réponse à l'antihumanisme, c'est le droit à la différence qui est revendiqué. Créer dans l'enseignement une pédagogie de la différence afin que chacun puisse s'épanouir. Cette période marque le passage d'une morale universaliste à une éthique individualiste.

Et enfin, la dissolution de l'idée classique de vérité. Nietzsche proclame : « Pas de fait, seulement des interprétations. » Une nouvelle figure de la vérité s'exprime par l'idée que « toute manifestation de quelque chose, est en même temps dissimulation. » ; « Il n'y a pas de visible sans invisible. » ; « Toute parole est un masque. »²²

En conclusion, Luc Ferry propose deux interprétations de mai 68. Une première consiste à définir ce mouvement comme un anticapitaliste, qui a échoué sans raison officielle.

L'auteur suggère une autre interprétation selon laquelle « Il fallait que les valeurs traditionnelles soit déconstruites durant ce XXe siècle, pour le meilleur et pour le pire, dans tous les domaines (arts, métaphysique, morale...). Il le fallait pour pouvoir rentrer dans l'ère

²¹ FERRY, Luc. *La pensée 68 et l'ère du soupçon*. Sagesse d'hier et d'aujourd'hui, 2013.

²² Ibid.

de la consommation de masse, sans laquelle la mondialisation libérale, c'est-à-dire le capitalisme moderne, ne pouvait pas s'épanouir »²³.

Agoraphobie

« La ville n'est-elle pas la plus grande réussite de l'homme ? Son architecture traduit des siècles de lutte pour la survie. Mais est-ce qu'en voulant assurer la sécurité à tout prix, on ne se retourne pas contre la vie même ? La peur de la criminalité et sa menace hypothétique emplit les rues. La société urbaine ne connaît plus que la méfiance et la peur. L'architecture reflète cette peur et modifie en permanence le visage de la ville. »²⁴

Avant de parler de l'architecture qui revendique la peur, il est intéressant de pointer les éléments de notre monde qui sont déjà source d'angoisse.

Le capitalisme en pleine expansion, favorise le développement économique de la ville au détriment de l'aspect social et du bien-être des habitants.

Dans un premier temps, on le remarque à travers la mobilité qui ne cesse de croître. Le transport automobile est privilégié, transformant les paysages en de grands axes minéraux le long desquels viennent s'établir de nouvelles constructions. Les espaces de circulation réservés aux piétons et aux modes doux sont mal définis et provoquent ainsi une sensation d'insécurité.

A titre d'exemple, une ville post-moderne telle que Los Angeles ne peut être appréhendée autrement qu'en voiture. Fondée sur le capitalisme critique, cette métropole ne laisse pas de place aux parcs, ni à la végétation et son visage se modifie à une vitesse phénoménale.

Dans un deuxième temps, l'échelle de certains buildings, qui revendiquent la puissance économique d'une entreprise, participe à la mise en scène de l'élitisme de certaines classes sociales. Une haine prend forme chez les « petites gens » qui regardent ce gigantisme d'en bas sans pouvoir s'identifier. Ces tours transmettent une certaine agression volontaire témoignant de la réussite et du pouvoir d'une entreprise.

²³ FERRY, Luc. *La pensée 68 et l'ère du soupçon*. Sagesse d'hier et d'aujourd'hui, 2013.

²⁴ MERTENS Susanne, *Architecture de la peur* {documentaire arte}, ZDF, 1998, 26''.

A l'inverse, la présence des sans-abris dans les lieux publics, « attise chez le spectateur sa propre peur de l'échec. »²⁵

Ces victimes de la société incarnent également ce que l'on redoute le plus, la criminalité. La peur de cette dernière est plus que jamais présente dans la population. Certains lieux vont rassurer les gens tandis que d'autres vont avoir tendance à accentuer cette angoisse.

La ville devenant de plus en plus technique, regorge de lieux hostiles. Ces architectures de vide aux structures inquiétantes, telles que les parkings ou les souterrains, sont souvent à l'origine d'un sentiment de peur. L'absence de personnes et de surveillance renforce la vulnérabilité à l'agression et cette crainte qui l'accompagne.

La presse et la télévision accentuent ce phénomène par la diffusion de vues sélectives de la ville. En effet, on peut valoriser une ville en mettant en avant la beauté culturelle de celle-ci, comme on peut provoquer l'anxiété en exacerbant ses zones d'ombre.

La fiction (séries et films thrillers policiers) est aussi parfois difficile à distinguer de la réalité. A titre d'exemple, les cités de béton, contenant des logements sociaux, ont cette réputation de lieux particulièrement propices à la délinquance. Cependant, les habitants souffrent moins de l'agression et de l'architecture que de leur réputation.

Ces différents paragraphes démontrent que l'aménagement d'une ville et son architecture peuvent être sources d'angoisse. À tel point que les psychopathologies provoquées par la ville ont fait l'objet d'études dans le courant de la fin du XIXe siècle. La plus symptomatique des espaces publics est celle théorisée par le psychologue Carl Otto Westphal en 1871 : l'agoraphobie.

« The symptoms of what he called « agoraphobia » included palpitation, sensations of heat, blushing, trembling, fear of dying and petrifying shyness, symptoms that occurred, Westphal

²⁵ MERTENS Susanne, *Architecture de la peur* {documentaire arte}, ZDF, 1998, 10'50''.

noted, when his patients were walking across open space or through empty streets or anticipated such an experience with a dread of the ensuing anxiety. »²⁶

« If agoraphobia was by definition an essentially spatial disease, many psychologists insisted that it was equally an urban disease, the effect of life in the modern city. »²⁷

La précarité du monde

« A l'heure actuelle, nous avons atteint un niveau de gravité de l'état de la planète qui est dramatique »²⁸. Les médias ne cessent d'en parler, la population qui s'en soucie se manifeste et crée des pétitions pour faire avancer le politique, qui fixe les priorités ailleurs. Nous sommes pourtant « en train de mettre en œuvre le crash de notre système planète Terre »²⁹ avance Aurélien Barrau, professeur et astrophysicien. Cet homme de sciences met son énergie dans la communication d'informations afin de sensibiliser un maximum de personnes face aux causes suivantes :

- le réchauffement climatique qui ne fait plus question et dont l'origine anthropique est actée ;
- l'utilisation exponentiellement croissante des ressources dans un monde de taille finie ;
- la pollution de l'eau, de l'air et des sols dont les effets sur la biodiversité sont comparables à ceux du réchauffement climatique ;

²⁶ VILDER, Anthony, *Warped Space – Art, Architecture & Anxiety in Modern Culture*, MIT Press, février 2001, p. 28.

Trad : : Les symptômes de ce qu'il appelait « agoraphobie » comprenaient des palpitations, des sensations de chaleur, des rougissements, des tremblements, la peur de mourir et une timidité pétrifiante, des symptômes survenus, notés par Wetsphal, lorsque ses patients marchaient dans un espace ouvert ou dans une rue déserte, ou anticipaient une telle expérience avec la peur de l'anxiété qui s'ensuit.

²⁷ Ibid., p. 29. [La traduction à la page suivante]

Trad : Si l'agoraphobie était par définition une maladie essentiellement spatiale, de nombreux psychologues ont insisté sur le fait qu'il s'agissait également d'une maladie urbaine, l'effet de la vie dans la ville moderne.

²⁸ BARRAU, Aurélien. *Harceler le politique face aux catastrophes*. Vidéo conférence « Climax » https://www.youtube.com/watch?v=R7sMZiSKmgg&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2cGs_jVHrNktIE7GJ98I2I4Y6Y9Uzc6E5hvRX3LzB6UqOsq2d9LTy91BY

²⁹ Ibid.

- l'atrophie des espaces de vie cause la mort des espèces animales en créant des réactions en chaîne aux conséquences dévastatrices ;
- l'afflux de réfugiés, que nous refusons d'aider, accroît de telle sorte qu'une guerre sera inévitable durant la prochaine génération à suivre ;

Ces différentes constatations ne nous laissent pas le choix d'affirmer que le monde est devenu précaire. Ce monde où l'homme a pris une place tellement importante que nous pouvons dorénavant parler d'une nouvelle ère : l'anthropocène. Cette dernière se caractérise par une ère dans laquelle l'humain est devenu une force géophysique majeure. Le terme s'est propagé en 1995 par les deux scientifiques Paul Joseph Crutzen et Eugene Stoermer, qui ont déterminé son commencement à partir de la révolution industrielle de la fin du XVIIIe siècle.

Chapitre 3

Zeitgeist³⁰ contemporain: Le Sublime

Fascination pour la peur

On vient de le montrer, cette ère dans laquelle nous vivons est instable, vécue par une population qui a peur.

Peur de cette société fondée sur le soupçon, endoctrinée par le consumérisme, peur de l'environnement qui l'entoure, dans lequel elle vit, peur de l'avenir incertain qui pèse sur le monde et face auquel elle semble impuissante.

Si nous redoutons l'épreuve de cette émotion de peur, force est de constater qu'elle nous fascine aussi... Pour s'en rendre compte, il suffit de se pencher sur quelques exemples d'œuvres artistiques qui provoquent des émotions noires et de voir le succès qu'elles ont dans notre culture. On reconnaît peut-être ici ce qu'Aristote a théorisé sous le nom de *catharsis*. L'œuvre d'art n'est-elle pas là, en effet, pour nous permettre de canaliser nos émotions, de refouler nos pulsions, de les mettre à distance ?

En peinture

En peinture, l'univers de Francis Bacon démontre la capacité d'un tableau de transmettre ce type d'émotion. Dans l'œuvre suivante, l'artiste fait référence à l'œuvre *Portrait d'Innocent X*, réalisée par Diego Vélasquez qu'il interprète en revendiquant la violence et l'horreur.

³⁰ Traduit littéralement de l'allemand comme « l'esprit du temps », le zeitgeist a été utilisé dans la philosophie allemande pour qualifier la tendance propre à une époque.



Fig 1 : *Portrait d'innocent X* de Francis Bacon

Ce tableau peut rappeler également d'autres œuvres telles que *Le cri* d'Edward Munch, ou encore *Saturne dévorant un de ses fils* de Francisco de Goya.³¹

Des œuvres plus abstraites telles que celles de Jackson Pollock, avec sa technique de jet et d'égouttage de peinture sur toile, exprime une complexité, sujette à de multiples interprétations dont celle du champ du chaos. *The Museum Of Modern Art* en propose une :

« [...] les étendues explosives et intégrales du numéro 1A, 1948 (1948) et du numéro 1, numéro 31, 1950(1950) peut être considéré comme enregistrant un moment marqué à la fois par le frisson de l'exploration spatiale et par la menace de la destruction atomique mondiale ».³²

Au cinéma

« Il est certain que le plus grand talent du cinéma est son pouvoir de provoquer toutes sortes d'émotions les plus intenses »³³

³¹ GARAC, Jean-Louis. *Francis Bacon : toute la violence du monde !*. « Le Blog ! Poésie, Littérature, Art, Société... ». <https://espacecreationjeanlouis.blogspot.com/2012/01/francis-bacon-toute-la-violence-du.html>

³² OCHMANEK, Annie. « Jackson Pollock » in site du MoMA, 2016.

<https://www.moma.org/artists/4675>

³³ CHARLY. « La peur au cinéma » in *Journal d'évasion*, 2015.

Certains réalisateurs possèdent un univers qui est de l'ordre de ces émotions déstabilisantes ou angoissantes. C'est le cas de Christopher Nolan, qui, à travers ses films tel que *Interstellar* ou *Inception*, trouble le spectateur par des espaces complexes et labyrinthiques. On retrouve cette sensation dans l'univers d'Harry Potter également. Par exemple, lors du quatrième épisode de la saga, la scène finale se déroule dans un labyrinthe qui se transforme dans une ambiance sombre. Les escaliers mouvants de l'école de Poudlard font également partie de ce motif labyrinthique qui fascine les spectateurs.

D'autres réalisateurs tel que Tarantino sont connus pour les scènes sanglantes et la violence extrême de leurs films.

Les réalisateurs de films d'horreur poussent le phénomène à l'extrême et adoptent des techniques particulières pour susciter la peur chez le spectateur. Pour atteindre cet objectif, il faut d'abord savoir comment fonctionne cette émotion :

« Tout va se jouer dans cette partie du cerveau qu'est l'amygdale, c'est celle qui va réagir en premier face à un danger ou un potentiel danger, envoyant des stimuli au reste du corps qui va, alors, agir en conséquence. Pourtant, là encore, il faut savoir différencier la peur physique (tel que le sursaut) de la véritable peur. »³⁴

Ce phénomène de sursaut, appelé Jump scare, est fréquemment utilisé au cinéma. Il est provoqué par l'apparition soudaine d'un personnage à l'écran. Combiné à l'autre type de peur, cette sensation provoquant le sursaut sera augmentée.

Le deuxième type de peur est plus difficile à obtenir et relève d'un conditionnement sur le long terme, en utilisant des astuces bien précises.

Une première, consiste à faire en sorte que le spectateur puisse s'identifier au personnage. Une deuxième relève du bousculement des codes de la société qui rassure. Face à l'inconnu, nos peurs sont décuplées car on ne sait pas se raccrocher à quelque chose de connu. C'est la raison pour laquelle l'usage de monstres, zombies et personnages fantastiques en tout genre sont très présents dans les films d'horreur. On remarque également que le clown et la poupée sont

<http://www.journaldevasion.com/la-peur-au-cinema/>

³⁴ CHARLY. « La peur au cinéma » in Journal d'évasion, 2015.

<http://www.journaldevasion.com/la-peur-au-cinema/>

souvent utilisés pour les mêmes raisons ; ces figures de l'enfance et de l'innocence quittent cette sphère de protection pour rejoindre celle de l'angoisse.

A titre d'exemple, on peut citer *Shining* de Stanley Kubrick qui « prend le temps de présenter l'hôtel afin qu'il devienne familier pour le spectateur. Et c'est ce lieu que l'on pensait connaître où va surgir tout danger. Ce qui était maîtrisé, ne l'est plus. Le lieu familier et sécurisant devient source d'angoisse. Les bases sont alors détruites, réduisant avec elles toute chance de trouver un endroit où se réfugier. »³⁵

Un autre procédé est appelé « le hors champs ». Elle consiste à laisser l'imagination qui, conditionnée, laisse place à plus d'angoisse propre à chaque spectateur.

« Alors que pour des raisons techniques, Steven Spielberg décide de suggérer le requin au lieu de le montrer dans ses *Dents de la mer*, le résultat en est d'autant plus effrayant. L'esprit a beau savoir quelle est la nature du danger, ne pas se le représenter concrètement, rend le danger encore plus incontrôlable »³⁶

La musique

S'il est bien un art où la suggestion est de mise, puisqu'il se passe du sens de la vue, c'est la musique. Depuis toujours la musique a partie liée avec les émotions. Quant à la peur, on la trouve déjà dans la musique ancienne ou chez Bach avec sa célèbre *Toccata*. Plus proches de nous dans le temps, Wagner, Brahms, Tchaïkovski, Bartock... ne sont pas en reste dans l'expression de l'effroi, de l'angoisse ou de l'anxiété. Qui d'autre mieux que Chostakovitch a pu traduire, dans la dissonance, parfois grinçante, la peur du totalitarisme de Staline et de la privation des libertés.

La bande dessinée

Artiste musical et dessinateur de bandes dessinées, Robert Crumb met en scène une caricature critique de la culture américaine contemporaine. Il met également en avant ses propres défauts et s'autocritique en caricaturant son personnage comme égocentrique, pervers sexuel, infidèle,

³⁵ CHARLY. « La peur au cinéma » in *Journal d'évasion*, 2015.

<http://www.journaldevasion.com/la-peur-au-cinema/>

³⁶ Ibid.

etc. Il met également en scène toute la période hippie affichant la consommation de drogue et la liberté sexuelle.

En littérature

Citer des exemples d'œuvres littéraires témoignant de cette fascination pour la peur serait, sans aucun doute, fastidieux. Que l'on pense à l'effet de catharsis, développé ci-dessus, ou à l'exacerbation romantique de l'effroi devant le macabre. La meilleure preuve de la récurrence du motif de la peur dans le littéraire est la prolifération des genres et sous-genres qui, comme au cinéma, jouent sur ce sentiment que nous redoutons et désirons, parfois, à la fois. Le fantastique est probablement le plus représentatif en ce sens, qu'il est, comme l'indique Jean-Pierre Bertrand, dans le *Dictionnaire du littéraire*, « le registre qui correspond aux émotions de peur et d'angoisse. Il est caractérisé par le renversement des perceptions rationnelles du réel, l'immixtion du doute dans les représentations établies et la proximité d'un supra- ou antinaturel. Le fantastique déborde la littérature et s'exprime dans toutes les formes d'art »³⁷. Certains auteurs sont passés maîtres en la matière. Stephen King en est sans doute un des représentants les plus connus. Mais à côté de ce genre majeur, on trouve également le policier, la science-fiction, le thriller, le thriller psychologique...

Ici encore, les auteurs peuvent avoir recours à des procédés spécifiques à leur art et qui vont plus ou moins terroriser le lecteur.

Mais encore

Les arts consacrés à la gravure mais surtout à l'architecture font l'objet de la deuxième partie de ce travail qui sera abordé après avoir mis le point sur l'esthétique qui se dégage de toutes ces prémisses.

Le sublime

³⁷ ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis ; VIALA, Alain (Dir), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p.226.

Le début de ce travail a tenté de mettre en évidence les grandes tendances de la société actuelle en matière de pensée et d'esthétique. Cette société manifeste un retour à l'affectivité et donc une revalorisation du champ artistique émotionnel. Elle est également marquée par le doute, la peur, l'angoisse et l'incertitude, on peut en effet la qualifier de chaotique... Nous avons toutefois mis en lumière la fascination qu'exerce ce « chaos » sur l'homme.

La réflexion que nous nous posons désormais est de savoir si ces éléments réunis ne permettraient pas de questionner les tendances artistiques de notre époque, son *vouloir d'art* (Hegel), selon une grille de lecture particulière, celle du sublime.

La récente parution d'un ouvrage : *Le sublime ; Poétique, Esthétique, Philosophie*³⁸ va nous permettre de nous familiariser un peu plus avec ce terme et de comprendre son lien avec cette époque sombre que nous vivons.

Cela n'est pas un hasard si cet ouvrage a été publié il y a un an. L'esthétique du sublime et sa manifestation dans l'histoire a toujours été initiée par des temps sombres, de guerre, de grand changement. Lorsqu'on demande à l'auteur la raison de cette étude, celui-ci évoque les traumatismes de la civilisation induits récemment par les guerres, le terrorisme amenant une fragilité et une tristesse à la population.

« Comment échapper au nihilisme, réduire la violence et transformer – si peu que ce soit - le négatif en positif ? L'enjeu du sublime est d'abord là. »³⁹

Le sublime est une émotion dont le sens n'a cessé d'évoluer au fil du temps par le biais de grands penseurs tels que Longin, Kant ou Burke. Ces figures du sublime ont tenté d'en donner un sens pour permettre de qualifier des émotions fortes, suscitées par les arts ou l'époque dans laquelle ils s'inscrivent.

Le premier à avoir théorisé ce concept est Longin, au premier siècle de notre ère. Cette période fut marquée par « le passage de la république romaine à l'Empire et la ruine du polythéisme au profit du monothéisme ».

³⁸ FLECHEUX Céline, FRANGNE Pierre-Henry, LAROQUE Didier (dir). *Le sublime, Poétique, esthétique, philosophie*. France : Presse universitaire de Rennes, 2018.

³⁹ Ibid. p. 329.

Le sublime constitue pour lui « la cime et l'éminence » en rhétorique et en poésie ; le point le plus haut ; « écho de la grandeur de l'âme »

À la fin du XVIII^e siècle, l'homme éprouva un énorme bouleversement par l'effondrement du géocentrisme. Le sublime fit son retour en tant que « sublime naturel », permettant ainsi de qualifier les récits des premiers grands voyages extra-européens.

Ce n'est que peu de temps après que le romantisme a fait son apparition. De grands penseurs ont alors développé des théories du sublime.

Kant envisage le sublime dans l'être *en-soi*. Comme reflétant un contraste puissant entre la simplicité et l'excès. Une simplicité représentant un tout. « Au sein même de ce « plaisir négatif » qu'est le sublime, il faut toutefois pouvoir distinguer le sublime véritable, qui consiste en une perception non conceptuelle d'une finalité subjective de l'esprit en dépit d'un échec de la représentation sensible du sublime « accidentel » (qui peut être suscité par ce qui n'est que colossal), de la pure « émotion forte » (Rührung) que recherchent certains voyageurs, notamment lors de la traversée des Alpes, ou de la terreur « superstitieuse » face aux puissances de la nature, qui repose en dernier ressort, sur une hétéronomie du jugement. »

Burke, quant à lui, « est à la recherche des formes de cohésion sociale et le sublime lui permet de penser les ressorts de la soumission et donc du pouvoir. »⁴⁰ Pour lui, « le sublime est une expérience esthétique de plaisir intense (delight) ressentie par l'homme face au danger ou au risque de douleur. »⁴¹

On retrouve, dans ces interprétations, une série de paradoxes liés à l'angoisse et au plaisir. D'autres qualificatifs présents dans ce livre peuvent nous permettre de dresser l'isotopie du sublime afin d'en dresser un portrait plus clair : grandeur ; transgression des limites ; violentes émotions ; puissantes transformation ; saisissant ; insaisissable ; inappropriable ; secousses émotionnelles ; relevant de l'imaginaire ; vision de ce qu'il y a de plus haut ; passion ; enthousiasme ; se dessaisir de soi ; folie ; véhémence.

⁴⁰ GALLIEN Claire. « BURKE EDMUND (1729-1797) » in BERNARD, Mathilde, Gefen Alexandre ; TALON-HUGON Carole, (dir.). *Arts et émotions*. France : Armand Colin, 2016, p. 60.

⁴¹ Ibid.

Un point également important dans l'histoire de cette émotion est sa distinction avec le beau. Kant et Burke défendent une vision imparfaite du beau. Pour Kant, le beau permet la communication sans concept. Pour Burke, le beau engendre l'amour.

« Chez Burke comme chez Kant, donc, le beau stimule notre sentiment vital ; il produit un sentiment d'accroissement de la vie qui, chez Kant, est la seule caractérisation positive du « beau » [...]. Le Sublime, lui, impose un sentiment d'arrêt de nos forces vitales qui, dans un second temps, permet d'ouvrir à une autre dimension (de l'esprit, chez Kant, du plaisir, chez Burke). »⁴²

« Pour le philosophe Daniel Salvatore Schiffer, le sublime serait aux fondements de l'art contemporain, par opposition à la quête du beau qui présidait avant le tournant de la modernité » (« Du beau au sublime dans l'art. Esquisse d'une métaesthétique », 2012.)⁴³

⁴² FLECHEUX Céline, FRANGNE Pierre-Henry, LAROQUE Didier (dir). *Le sublime, Poétique, esthétique, philosophie*. France : Presse universitaire de Rennes, 2018, p. 21.

⁴³ AVRIL-CHAPIUS, Béréngère. « SUBLIME » in BERNARD, Mathilde, Gefen Alexandre ; TALON-HUGON Carole, (dir.). *Arts et émotions*. France : Armand Colin, 2016, p. 426.

Partie 2

L'interprétation de cette esthétique du sublime en architecture

Chapitre 1

Le motif piranésien

Le labyrinthe

« Auparavant, l'architecte pouvait prendre le modèle d'une certaine imperfection cosmique pour concevoir une architecture. Il introduisait ainsi de l'ordre dans un environnement chaotique : celui de la nature. Mais, maintenant que l'on sait que le monde naturel qui nous entoure, au même titre que le monde cosmique, est régi par des règles complexes qui, même si elles nous échappent encore, existent certainement, il n'est plus possible d'opposer un ordre architectural à un prétendu chaos naturel. Au contraire, il semble préférable aujourd'hui de puiser dans la nature et aussi dans la conscience, un modèle conceptuel où la complexité est source de richesse formelle et spatiale. Le rationalisme, bâti sur un modèle scientifique aujourd'hui dépassé, ne peut être le même.

L'architecture rationnelle d'aujourd'hui est forcément architecture de complexité ! » ⁴⁴

L'auteur de ces quelques phrases distingue deux natures de l'architecture qui tendent à une architecture simple ou complexe : le mégaron et le labyrinthe

La figure du mégaron est constituée à partir d'une forme simple qui renferme les éléments d'un programme. Les ouvertures ou autres volumes présents ne perturbent pas la lisibilité de volume.

A l'opposé, le labyrinthe est un assemblage complexe de volumes qui perturbe la compréhension formelle de l'objet architectural.

⁴⁴ PIERRE ANDRE, Louis. *Le labyrinthe et le mégaron, L'architecture et ses deux natures*. Sprimont, Belgique : Architecture + Recherche / Mardaga, 2003, p. 27.

Un autre auteur théorise la complexité et cette esthétique du labyrinthe. Il fait la distinction entre trois figures du labyrinthe :

Une première, renvoie à l'apologie de la ville moyenâgeuse imaginée par Henri Gaudi à travers *La cabane et le labyrinthe*. Ce premier type est caractérisé par une mise en scène d'architecture complexe et foisonnante dégradée par le temps. « On y reste par nécessité cantonné à la nostalgie provoquée par les ruines, le charmes d'architectures révolues, la surprise agréable devant les irrégularités découvertes au hasard par la flânerie. »⁴⁵

Le deuxième Labyrinthe se retrouve dans la perte de repères face au néant. L'image du désert est utilisée plusieurs fois par l'auteur pour caractériser ce type de labyrinthe sans frontière.

Le « troisième labyrinthe renvoie métaphoriquement à la pensée humaine, et à ce qui constitue l'une de ses caractéristiques majeures : le langage. »⁴⁶

Une des figures de cette démarche particulière est l'architecte John Hejduk qui développe une nouvelle approche de l'architecture au travers d'écrits théoriques qu'il a tenté d'appliquer dans ses projets.

« John Hejduk enrichit donc l'architecture par l'apport de la langue. Pas en tant qu'outil descriptif, ni linguistique cependant : on est aux antipodes d'une architecture bavarde, bourrée de signes naïfs ou clinquants, ou d'une sémiotique aride. La parole permet l'intervention d'une autre architecture qui s'ouvre à la confrontation mot/image, masque/mask pour Hejduk. »⁴⁷

D'autres architectes tels que Bernard Tshumi et Peter Eisenman, vont jouer avec ce langage en développant une architecture autoréférentielle. Ceux-ci sont en train d'inventer l'architecture de ce labyrinthe du langage.

⁴⁵ FAREL, Alain. *Architecture et complexité, le troisième labyrinthe* : France, Marseille : Edition parenthèse, 2008, p. 145.

⁴⁶ Ibid. p. 139.

⁴⁷ Ibid., p. 144.

« La figure du labyrinthe a toujours exercé sur maints esprits un formidable pouvoir de fascination. »⁴⁸

On a pu le constater précédemment à travers les exemples d'univers cinématographiques de Christopher Nolan et de JK. Rowling.

On peut également citer Maurits Cornelis Escher, qui représente aussi cette esthétique. Cet artiste du XXe siècle s'attèle à déstabiliser le gens en créant de gravures et dessins montrant des constructions impossibles. Il utilise la perspective pour créer de véritables trompe l'œil.

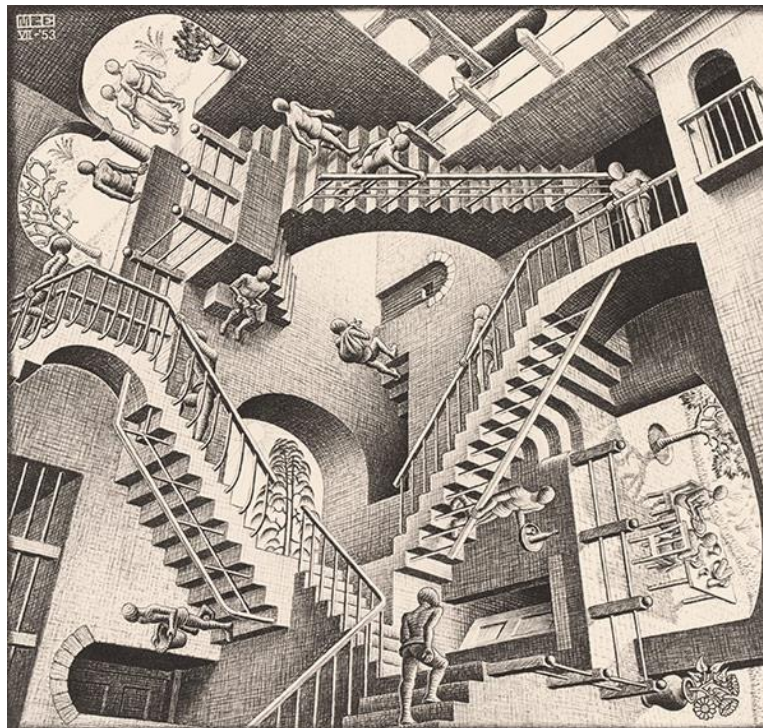


Fig 2 : *Relativité* de Maurits Cornelis Escher (lithographie de 1953)

Cependant, le précurseur de cet univers, qui influencera énormément d'artistes de multiples disciplines et en particulier l'architecture, est sans nul doute : Giovanni Battista Piranesi.

Giovanni Battista Piranesi

Appelé également Piranèse, cette figure emblématique du sublime pré-romantique a marqué les esprits par son imaginaire sombre et exubérant.

⁴⁸ FAREL, Alain. *Architecture et complexité, le troisième labyrinthe* : France, Marseille : Edition parenthèse, 2008, p. 131.

Giovanni Battista Piranesi est né dans un village proche de Venise, en 1720 et est mort 1778. Il a consacré sa vie à la gravure et a eu l'intention de devenir architecte, en vain. Cependant, ses œuvres ont influencé beaucoup d'artistes à travers les siècles, dont certains architectes contemporains qui feront l'objet des chapitres suivants du travail.

Les principales gravures de cet artiste représentant ses vues imaginaires, se regroupent dans trois ensembles : la « Prima Parte », les « Grotteschi » et les « Carceri ». D'autres matériaux ont également fait l'objet de ses travaux, tels que « des frontispices, des pages de titre, des illustrations des dédicaces et des dessins d'ornement. Dans ce mélange, la pièce la plus ambitieuse est peut-être la « Chute de Phaéton », qui fut gravée au revers de deux « Vedutes » exécutées au début de sa carrière, et qui peut dater environ de 1748. »⁴⁹

La « prima parte », publié à ses 23 ans, contient douze gravures représentant la monumentalité d'édifices classiques. Miranda Harvey, dans son introduction de *Piranèse, les vues imaginaires*, décrit cette première collection comme des représentations fantaisistes d'un grandiose architectural, méticuleusement dessinées. Les balustrades, dômes, arcs, voûtes, colonnes corinthiennes et d'autres expressions classiques sont, d'après elle, mis en scène par avec une réelle qualité théâtrale, aux proportions dramatiques.



Fig 3 : Frontispice de la Prima parte



Fig 4 : La quatrième gravure des « grotteschi »

⁴⁹ HARVEY, Miranda. *Piranèse, les vues imaginaires*. Londres : Académy Editions, 1979, p. 9.

Les « Grotteschi », sont apparues peu de temps après. Au nombre de quatre, ces gravures contrastent avec celles de la « prima parte » par une expression plus libre et plus complexe.

« *Les Grotteschi* sont d'étranges et exubérantes concoctions, surchargées d'images de caractère complexe, labyrinthique et inexplicable. Avec leurs festons de médaillons, guirlandes, leurs décorations curieuses, leurs plantes grimpantes et rampantes qui envahissent tout, ces eaux fortes posent un problème iconographique apparemment insoluble, leur signification et leur symbolisme s'étant perdu au cours de l'histoire. »⁵⁰

Malgré le mystère qui règne sur la signification de ces 4 gravures, Miranda Harvey propose, après une analyse, qu'elles constituent des allégories du temps. L'image, située ci-dessus, illustre la quatrième gravure de cette série. A son sujet, l'auteur exprime « qu'il s'agit peut-être d'un « memento mori », un rappel de la mortalité et de la destruction qu'accomplit la marche inexorable du Temps. Les crânes sont utilisés traditionnellement en art comme symboles de la mortalité, tandis que les sabliers, les chandelles et les lampes qui brûlent symbolisent de la même façon les années qui passent. »⁵¹

Les « Carceri » sont apparus en 1750, donc cinq ans après les « Grotteschi ». Tout comme les deux recueils précédents, elles ont eu peu de succès lors de leurs parutions. Cependant, Piranèse publiera une seconde édition, dix ans plus tard, après avoir modifié la profondeur des ombres, qui propulsera sa célébrité. L'univers des prisons que le graveur met en scène représente un chaos dramatique, le reflet du royaume de pandémonium et procure indéniablement la confusion à tout qui s'imprègne de l'œuvre.

« Les « Carceri » représentent la forme la plus extrême des « rêves sublimes » de Piranèse ; un monde cauchemardesque de geôles caverneuses, avec des escaliers qui ne mènent nulle part, des poulies et des chaînes qui ne servent à rien, peuplées de personnages minuscules, contorsionnés, écrasés par les proportions monumentales de ce qui les entourent. Il en résulte un effet de peur et de claustrophobie ; [...] »⁵²

⁵⁰ HARVEY, Miranda. *Piranèse, les vues imaginaires*. Londres : Académy Editions, 1979, p. 8.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid., p. 9.

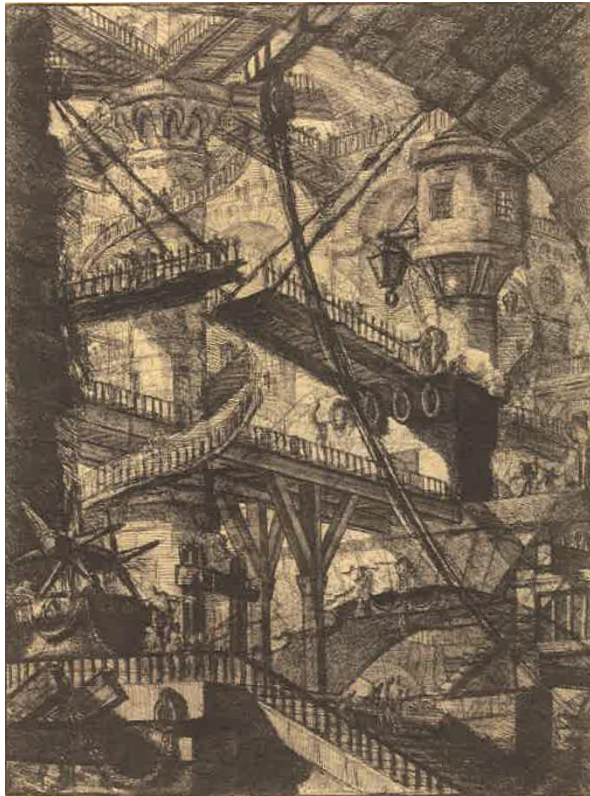


Fig 5: Les carceri de Piranèse



Fig 6 : Les carceri de Piranèse

Par rapport à ces effets de trouble qui mènent à la peur, Miranda Harvey évoque l'utilisation de trompe l'œil dont la distorsion de la perspective. Piranèse crée en effet des anomalies volontaires, afin de déstabiliser le sujet. « Ces procédés furent utilisés de nos jours par les surréalistes qui, eux-mêmes virent dans l'œuvre de Piranèse, et particulièrement dans ses *Carceri*, une anticipation de leurs principes. »⁵³

L'auteur fait également un parallèle avec le livre d'Edmund Burke, paru entre les deux publications des *Carceri* (1757) intitulé *philosophical Enquiry into the Origin of the sublime and the beautiful*, démontrant le lien incontestable avec le sublime. D'une part, à travers les titres de ses chapitres : « terreur », « obscurité », « vastitude » et « grandeur des édifices »⁵⁴. D'autre part, au travers de commentaires tels que : « Pour rendre un objet réellement terrifiant, l'obscurité semble en général nécessaire... Tous les édifices conçus pour donner une impression du sublime doivent être plutôt sombres et ténébreux. »⁵⁵

⁵³ HARVEY, Miranda. *Piranèse, les vues imaginaires*. Londres : Académy Editions, 1979, p. 7.

⁵⁴ Ibid. Pg 8.

⁵⁵ Ibid. pp. 8-9.

Fascination

L'univers de Piranèse et son esthétique labyrinthique du sublime fascinent. De nombreux artistes le démontrent au travers d'écrits :

« Comme pour tous les chefs d'œuvres cependant, la véritable valeur des « Carceri » réside dans l'effet qu'elles produisent sur le spectateur et dans la fascination éternelle qu'elle suscite. »⁵⁶ (Miranda Harvey, 1979).

« La première transformation de cette planche [*Capricci di Carceri* de 1745] est due à Piranèse lui-même : dans la seconde édition, qui date de 1760, l'artiste change le luminisme encore tout vénitien de la première édition en une opposition violente de noirs et de blancs. Les *Invenzioni*, les *Capricci di Carceri* deviennent des *Carceri d'Invenzione*, le caprice du prisonnier devient prison du rêveur »⁵⁷ de M. Luzius Keller

Victor Hugo, évoquât Piranèse dans « *Les mages* » en 1856 dans le recueil « *contemplation* » :

« Le noir cerveau de Piranèse
Est une béante fournaise
Où se mêlent l'arche et le ciel,
L'escalier, la tour, la colonne ;
Où croît, monte, s'enfle et bouillonne
L'incommensurable Babel »⁵⁸

Charles Nodier, écrivain romantique, a consacré un conte à Piranèse. L'auteur de la quatrième de couverture le qualifie comme telle : « [...]il prend pour objet un créateur aussi curieux et fascinant que Piranèse pour rédiger un conte étrange, aussi savant que virevoltant, où le lecteur

⁵⁶ HARVEY, Miranda. *Piranèse, les vues imaginaires*. Londres : Académy Editions, 1979, p. 9.

⁵⁷ KELLER, Luzius. *Piranèse et les poètes romantiques*. France : Cahier de l'AIEF, Association internationale des études française, 1966. https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1966_num_18_1_2316. Pg 179.

⁵⁸ HUGO, Victor. « Les mages. » in *Les contemplations*. Un jour un poème , <http://www.unjourunpoeme.fr/poeme/les-mages>, consulté le 28/07/19

est emporté dans les méandres d'une réflexion qui ne cesse de s'enrouler en cercles concentriques autour de l'œuvre de Piranèse et de son mystère. Peut-être tenons-nous là le plus singulier des écrits consacrés aux fameuses Prisons imaginaires gravées par Piranèse en ce qu'il laisse apercevoir cette œuvre comme une sorte de trou noir (« le cerveau noir de Piranèse », comme l'écrivait Victor Hugo) qui ne peut que subjuguier quiconque aurait l'audace de vouloir quelque peu s'en approcher. »⁵⁹

Marguerite Yourcenar, a dédié une publication intitulée « *The Black Brain of Piranesi*. » et démontre également l'importance de l'influence de Piranèse en architecture dans cette citation : « It is highly probable that, starting from the late 18th century, every novice architect remained under the direct or indirect influence of Piranesi's album. »⁶⁰

« Giovanni Battista Piranesi is one of this great architects, who drew all his life. During last two centuries many artists – architects, painters, writers were inspired by the works of Piranesi. His etchings still have impact and power to continue over time. »⁶¹

En effet, on a vu que cette fascination a donné lieu à de nombreuses interprétations dans les arts (cinéma, littérature, gravure, musique, etc.). On a fait remarquer également que les mêmes procédés de déstabilisation ont été utilisés par les surréalistes. Désormais, nous allons pénétrer dans l'univers Piranésien à travers cette discipline qui façonne le monde qui nous entoure et qui, par conséquent, est un art auquel on n'échappe pas : l'architecture.

⁵⁹ NODIER, Charles, Piranèse, France (Angoulême): Editions Marguerite Walkine, 29 juillet 2017. Quatrième de couverture.

⁶⁰ MALUGA, Leszek. *Piranesi over time*. Pologne : Biblioteka cyfrowa politechniki krakowskiej, 2011. http://suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i5/i5/i1/i2/r5512/MalugaL_PiranesiTime.pdf, p. 245.

Trad : Il est fort probable que, à partir de la fin du 18ème siècle, chaque architecte novice soit resté sous l'influence directe ou indirecte de l'album de Piranèse.

⁶¹ Ibid., p. 243.

Trad : Giovanni Battista Piranesi est l'un de ces grands architectes, qui a dessiné toute sa vie. Au cours des deux derniers siècles, de nombreux artistes - architectes, peintres, écrivains ont été inspirés par les œuvres de Piranèse. Ses eaux-fortes ont assez d'influence et de puissance pour continuer au fil du temps.

Chapitre 2

Le motif piranésien en Architecture contemporaine

L'objectif lors de ce chapitre est de présenter les architectes qui manifestent, dans leurs œuvres, une complexité semblable à ou inspirée de l'esthétique Piranésienne.⁶² Ces espaces complexes seront désormais nommés *espaces piranésiens*.

Lebbeus Woods

« Lebbeus Woods is invariably indicated as the modern successor of Piranesi with his biomic and mechanomorphic forms presented in « mythical spaces ». Like Piranesi, Woods drew rather than built. »⁶³



Fig 7 : Neuf boîtes reconstruites – 1999



Fig 8: San Francisco projet : Habiter le séisme, Quake city – 1995

⁶² Un travail a été effectué sur « L'espace piranésien » par Ernestyna Szpakowska-Loranc dans le cadre de l'université des technologies de Cracovie. La pertinence des informations et le lien avec le sujet que je développe dans ce chapitre, démontrent que ce travail constitue une source intéressante. Celle-ci fera par conséquent l'objet d'emprunts récurrents dans le but d'apporter un maximum d'informations.

⁶³ SZPAKOWSKA-LORANC, Ernestyna. *L'espace Piranésien*. Pologne (Cracovie) : Cracow university of technology, 2015, p. 42.

Trad : Lebbeus Woods est invariablement désigné comme le successeur moderne de Piranèse avec ses formes biomiques et mécanomorphes présentées dans des « espaces mythiques ». Comme Piranèse, Woods a dessiné plutôt que construit.

Cet architecte Américain a vécu de 1940 à 2012. Lebbeus Woods a consacré la plupart de ses travaux à la représentation graphique d'un certains chaos. Ses œuvres non conventionnelles relatant l'univers contemporain de Piranèse ont inspiré bon nombre d'architectes.

Il a également pu matérialiser son talent à grande échelle en intervenant dans un bâtiment de *Steeven Holl Architect*, « *Sliced porosity block* » en Chine. En collaboration avec Christoph a. Kampusch, il a conçu « *the light pavillion* » qui représente un bon exemple d'espace Piranésien.



Fig 9 : Light pavillion (vue extérieur) – 2011



Fig 10 : Light pavillion (vue intérieur) - 2011

Zaha Hadid

Zaha Hadid, est une architecte urbaniste Irako-britannique, née en 1950. Les débuts de ses travaux, vers la fin des années 70, ont été fortement influencés par Lebbeus Woods. On peut le remarquer au travers de ses peintures qui furent d'ailleurs commentées par Woods en personne :

« Naturellement, les gens ne savaient pas quoi penser, mais une chose était sûre: ce qu'ils voyaient était incroyable, frais et original et faisait immédiatement sensation.

En étudiant les dessins de cette période, nous trouvons que la clé est la fragmentation. Des fragments de bâtiments et de paysages animés volent dans les airs. Le monde change. Il se brise, se disperse et se rassemble sous des formes inattendues, nouvelles et étrangement familières. »⁶⁴

⁶⁴ The Charnel-House philosophique. *In memoriam : Zaha Hadid, 1950-2016*, <https://thecharnelhouse.org/2016/03/31/in-memoriam-zaha-hadid-1950-2016/#comments>



Fig 11 : Peinture de Zaha Hadid



Fig 12 : Peinture de Zaha Hadid

A l'instar de Woods et de Piranèse, Zaha Hadid a arrêté la production d'œuvres graphiques pour matérialiser son imaginaire à grande échelle. La découverte du paramétrique lui a permis d'aborder toutes formes, sans limite qui ont caractérisé un style architectural unique en son genre.

Le projet « *MAXXI : musée des arts du XXI^e siècle.* », réalisé en 2009 à Rome, constitue un bon exemple de son style futuriste.



Fig 13 : Musée « MAXXI » - 2009



Fig 14 : Musée « MAXXI » - 2009

Le Dr Beth Harris et le Dr Steven Zucker, lors d'une conversation décrivant ce projet, font référence à Piranèse lors de l'analyse du centre de distribution verticale, comprenant ces escaliers noirs.

« The staircase is not only bend but also double back creating sharp angles. They [the staircases] do feel playful, almost as if you could have a huge metal ball that runs along as if they were a track. There is also a hint of the sinister and at least one critic has likened it to the prince of Piranesi in the way that they [the staircases] seem to move in every direction with endless multiplication. »⁶⁵

Daniel Libeskind

Daniel Libeskind est un architecte américain né en Pologne en 1946. Il est également reconnu pour ses nombreux musées et leur capacité à transmettre l'angoisse et la peur.

Le plus connu est sans doute le musée Juif de Berlin, qui lui a valu sa renommée internationale. Ce projet fait l'objet de nombreuses démarches, réalisées dans le but de traduire l'expérience des juifs berlinois.



Fig 15 : musée juif, vue extérieure

⁶⁵ ZUCKER, Steven; HARRIS Beth. Zaha Hadid, MAXXI National Museum of XXI Century Arts, Rome. Khan Academy. (3'42'')

<https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary/v/hadid-maxxi>,

Trad : La cage d'escalier n'est pas seulement courbée, mais aussi doublée, créant des angles aigus. Elles [les cages d'escalier] paraissent ludiques, presque comme si une grosse boule de métal pouvait les parcourir comme un circuit. Il y a également une touche de sinistre, et au moins une critique l'a assimilé au prince de Piranèse dans le fait qu'elles [les cages d'escalier] semblent aller dans toutes les directions, avec une multiplication sans fin.

Un documentaire de Arte réalisé par Stan Neuman et Richard Copans, en 2002, va servir de support pour décrire le projet au mieux et pouvoir ainsi parcourir cet univers catastrophique.

Le cœur du projet est situé au sous-sol et est constitué de trois couloirs en pentes qui incarnent les expériences majeures du judaïsme allemand : la continuité, l'exil et la mort.

On accède par le bâtiment adjacent, existant de style baroque datant du XVIII^e siècle. Un volume en béton traverse cet édifice sur toute la hauteur et marque l'entrée du nouveau musée. Ce volume est décrit dans le documentaire comme un « grand portail de béton brut aux angles vifs. Il ouvre sur un escalier qui, au lieu de monter noblement vers les étages comme le font d'habitude les escaliers des musées, s'enfonce sous terre »⁶⁶ à douze mètres de profondeur pour rejoindre ces trois axes.



Fig 16 : Entrée du musée juif

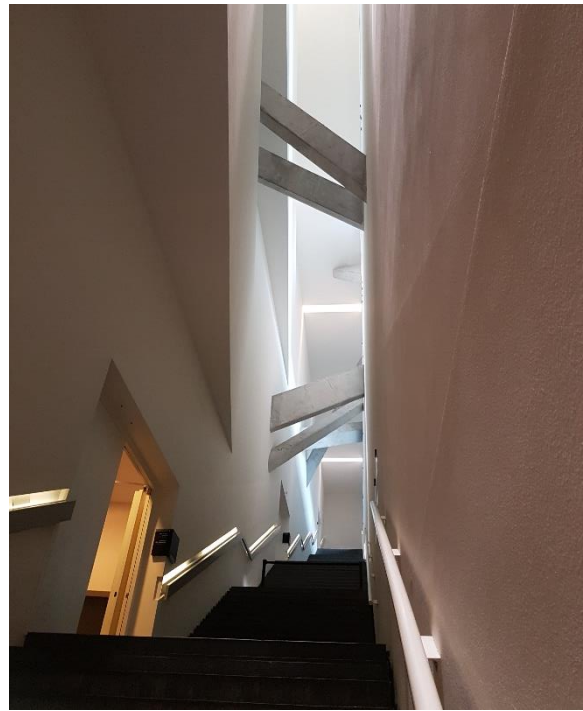


Fig 17 : Circulation principale du musée juif

L'axe principal, celui qui symbolise la continuité, amène le spectateur, par un phénomène de compression de l'espace, jusqu'à l'escalier principal. Ce dernier est situé dans un haut espace

⁶⁶ NEUMANN, Stan & COPANS, Richard, *Le musée juif de Berlin, Entre les lignes* {documentaire arte}, France, 2002, (6'33'')

qui exprime l'effort et la difficulté par le biais des marches interminables et de la présence de colonnes saillantes.

Un second axe, celui de l'holocauste, fait référence à la mort. Il mène vers une porte noire qui, une fois empruntée, nous plonge dans un volume sombre et froid. Les murs de béton sont légèrement éclairés par une ouverture située tout en haut de l'espace. Cette lumière agit comme un espoir insensé face à la fatalité destructrice du génocide.

Le troisième axe symbolise l'exil. A son extrémité, on trouve un jardin formant une impasse, dans lequel on retrouve l'image d'un labyrinthe déstabilisant, pouvant amener au malaise. Des piliers en béton sont disposés dans une grille orthogonale, sur plateau incliné à 10 degrés. Des arbres sont plantés dans ces colonnes, en référence au déracinement. L'exil est donc scénarisé par cet infini labyrinthe dont il n'est possible d'échapper qu'en poursuivant le parcours par les axes souterrains.

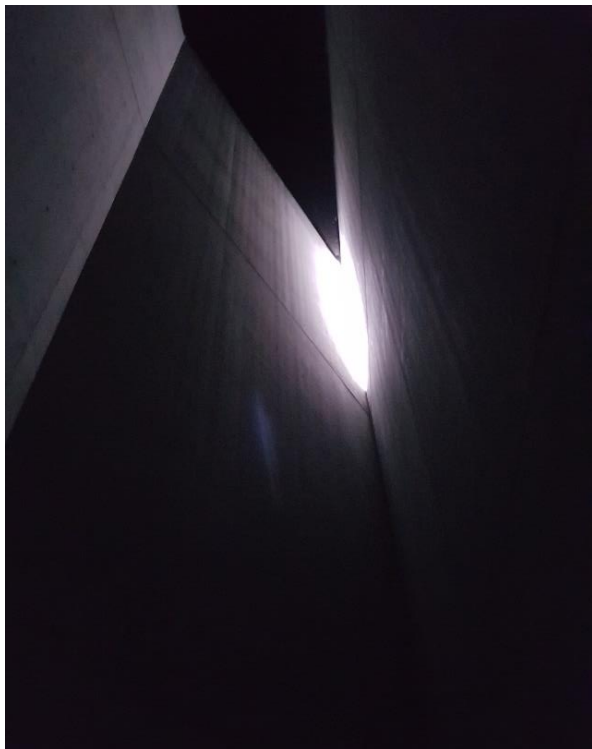


Fig 18 : À l'intérieur de la tour de l'holocauste

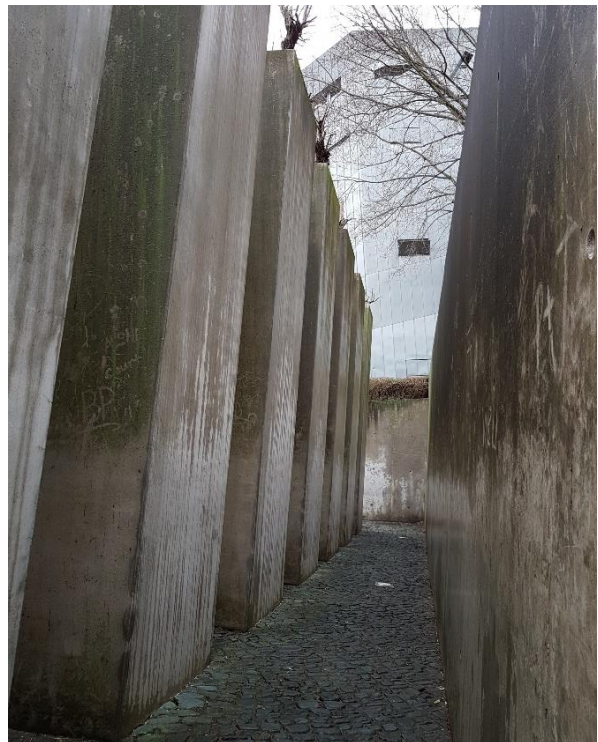


Fig 19 : Dans le jardin de l'exil

Au-dessus des sous-sols, on retrouve le bâtiment qui, par sa forme en zigzag, « incarne toute la violence, toutes les cassures de l'histoire des juifs en Allemagne. »⁶⁷ Concernant le matériau, Libeskind voulait que le bâtiment soit entièrement enveloppé d'un matériau doux, qui évolue avec le temps. Il a donc fait le choix du zinc monoxydé dont la teinte évoluera dans les dix prochaines années. Le matériau va estomper la présence du bâtiment et en faire ressortir les entailles avec le temps. Ces ouvertures ne sont pas de simples fenêtres, elles agissent comme des cicatrices par des plans qui traversent le volume. A l'intérieur, ces ouvertures et la lumière qui les traversent, agissent comme de réelles œuvres d'art.

On trouve également, à l'intérieur du projet, six tours qui traversent toute la hauteur et symbolisent le vide et l'absence. Ces espaces, éclairés uniquement par le toit, forment une ligne en pointillé sur le toit, non perceptible de l'intérieur. Ce nouvel axe agit comme une ligne fantôme qui symbolise tout ce qui a été détruit.



Fig 20 : Vue aérienne montrant l'axe des tours vides

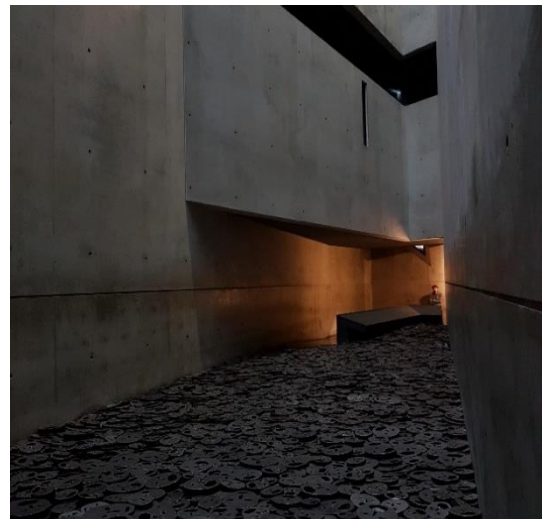


Fig 21 : Dans la plus grande des tours vides

Une seule de ces tours est accessible aux visiteurs et propose une expérience hors du commun : une marche particulière menant vers un espace sombre et intrigant. La particularité est que le sol est recouvert de visages hurlants métalliques, qui provoquent des bruits retentissant dans tout le volume.

Libeskind, à travers son musée, multiplie les expériences qui nous plongent dans l'univers de Piranèse en faisant vivre des moments d'incompréhension, de trouble, d'angoisse et de peur.

⁶⁷ NEUMANN, Stan ; COPANS, Richard, *Le musée juif de Berlin, Entre les lignes* {documentaire arte}, France, 2002, 5'01''.

J'ai personnellement eu l'occasion de sentir les émotions vécues durant l'exploration de ce bâtiment.

Lors d'un voyage, passant par Lyon et Munich, j'ai également pu rencontrer deux œuvres d'un architecte qui manifeste lui aussi un certain goût pour exprimer ces formes qui décontenancent : Le bureau « Coop Himmelb(l)au ».

Coop Himmelb(l)au

Le musée des confluences à Lyon, a suscité en moi une fascination par le renversement des codes que l'on m'avait enseignés jusqu'alors, dans le cadre de mes études en architecture. Cet objet a retenu mon attention comme une œuvre d'art qui m'a fait oublier toutes celles qu'il renferme.

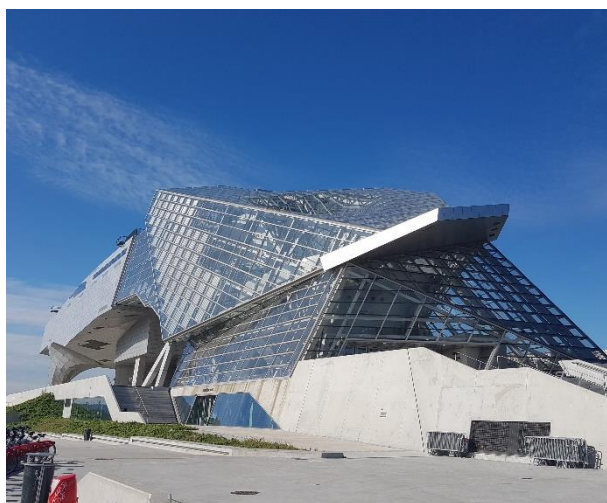


Fig 22 : Le musée des confluences – Vue extérieure

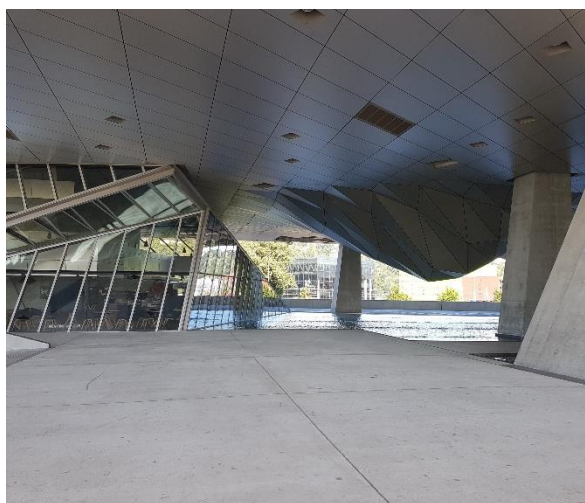


Fig 23 : Le musée des confluence- – Vue extérieure

Afin de pouvoir expliquer cette œuvre complexe, il a fallu se renseigner auprès de ses créateurs. La société « Coop Himmelb(l)au » a été fondée en 1968 par Helmut Swiczinsky, Michael Holzer et Wolf D. Prix. Ce dernier décrit le musée des confluences, lors d'une interview⁶⁸ de « France 3 » pour son inauguration en 2014, comme étant en harmonie avec les deux cours

⁶⁸ « Musée Confluences Lyon on French tv » in HIMMELBLAU Studio, site officiel, <http://www.coop-himmelblau.at/studio/wolf-d-prix/>, consulté le 27/07/19.

d'eaux. La complexité de la forme du bâtiment exprime les turbulences créées à l'endroit où les fleuves se rejoignent.

Le concept exprime la dynamique de la rencontre entre l'expression d'un nuage et d'un cristal. Le site officiel de Coop Himmelb(l)au nous donne de plus amples informations sur ces deux entités.

« Le cristal se comporte comme une place urbaine, recevant les visiteurs et les préparant à l'expérience du musée. Il est orienté vers le monde dans lequel nous évoluons quotidiennement; ses contours sont précis; sa forme est cristalline et mesurable. Cette nature cristalline résulte de sa construction en verre et acier. Les grandes vitres sont montées dans des cadres en acier: des assemblages qui, en raison de leur résistance à la flexion, donnent une apparence réfléchissante aux différentes surfaces pliées.

Le puits de gravité - un élément central - fournit un refrain à la fois pour les efforts structurels et pour la sculpture lumineuse.

Le Cloud, en revanche, ressemble à un immense vaisseau spatial, temporairement rangé dans le temps et l'endroit actuels, ses entrailles profondes abritant les espaces d'exposition. Il y a dix espaces d'exposition sur trois niveaux, ainsi qu'un niveau supérieur de bureaux administratifs. Trois des galeries sont destinées à des expositions permanentes; les sept autres sont des expositions temporaires. Un espace ouvert interstitiel, appelé « Espace de connexion », parcourt tous ces espaces et tisse un réseau de trafic entre eux au service de la muséographie. »⁶⁹

⁶⁹ « Musée des confluences » in HIMMELBLAU Studio, site officiel, <http://www.coop-himmelblau.at/studio/wolf-d-prix/>

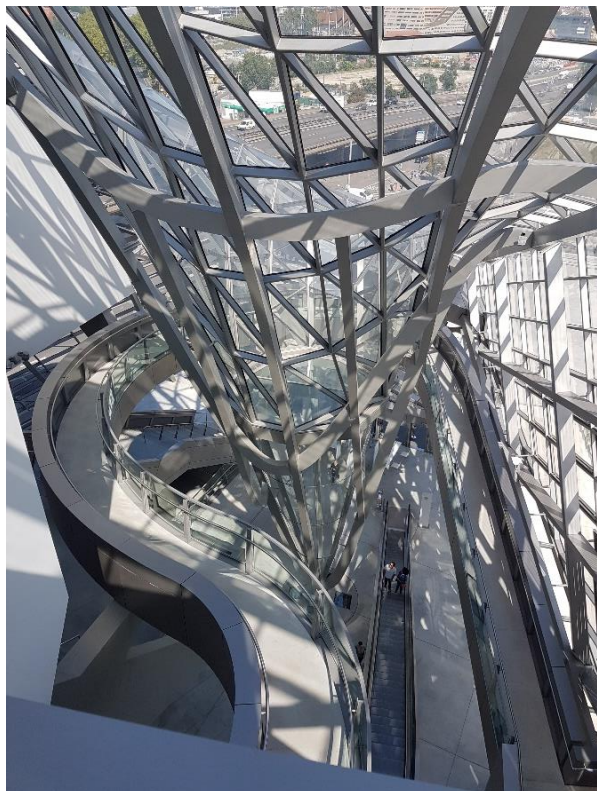


Fig 24 : Le musée des confluences - vue intérieure

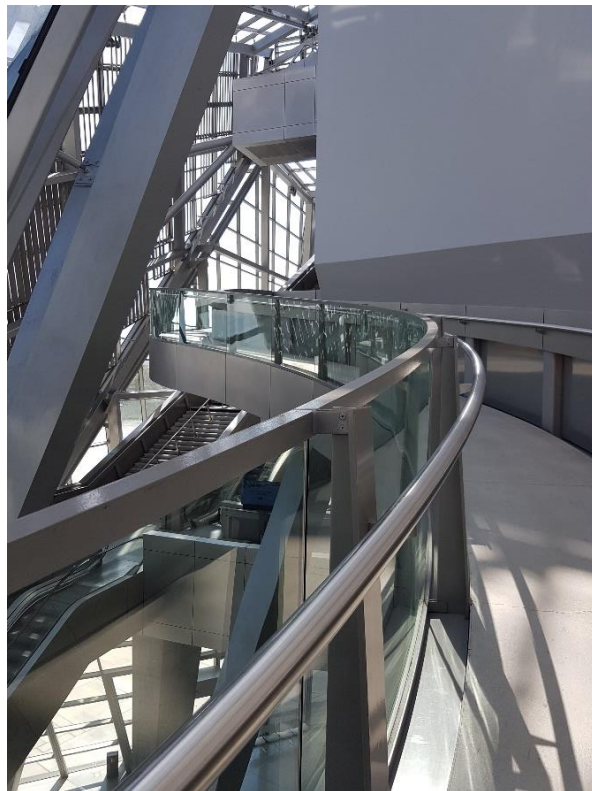


Fig 25 : La musée des confluences – vue intérieure

Dans un manifeste de Coop Himmelb(l)au, on peut lire ces phrases qui montrent que la brutalité manifestée par ce musée, fait partie intégrante de leur manière de concevoir leur architecture : « We want an architecture to have more. Architecture that bleeds, that exhausts, that whirls and even breaks. Architecture that lights up, that stings, that rips and under stress tears. Architecture should be cavernous, fiery, smooth, hard, angular, brutal, round, delicate, colour ful, obscene, voluptuous, dreamy, alluring, repelling, wet, dry and throbbing. Alive or dead. Cold – then cold as a block of ice. Hot – Then hot as a blazing wing. Architecture must Blaze. »⁷⁰

Frank Gehry

⁷⁰ SZPAKOWSKA-LORANC, Ernestyna. *L'espace Piranésien*. Pologne (Cracovie) : Cracow university of technology, 2015, p. 47.

Trad : Nous voulons une architecture pour avoir plus. Une architecture qui saigne, qui s'épuise, qui tourbillonne et même qui casse. Une architecture qui éclaire, qui pique, qui déchire et qui pleure sous le stress. L'architecture doit être caverneuse, ardente, douce, dure, anguleuse, brutale, ronde, délicate, colorée, obscène, voluptueuse, rêveuse, séduisante, repoussante, humide, sèche et palpitante. Vivante ou morte. Froide - alors froide comme un bloc de glace. Chaude - Alors chaude comme une aile flamboyante. L'architecture doit flamboyer.

Cet architecte est né à Toronto en 1929. Il est reconnu dans le monde entier pour ses musées qui, eux aussi, provoquent une certaine fascination pour leur forme artistique. Ses œuvres, témoignent de l'espace piranésien par leur complexité formelle et ce « langage architectural où est mise au défi notre capacité de saisir l'espace et de le structurer. »⁷¹ Rudy Steinmetz, dans son ouvrage *Esthétisme et philosophie de l'art*, nous confirme que cette caractéristique de l'infini constitue bien un des stigmates de l'esthétique du sublime.

Afin d'illustrer ces propos, Rudy Steinmetz prend l'exemple du musée Guggenheim de Bilbao qui est devenu une véritable icône à travers le monde entier.



Fig 26 : musée Guggenheim de Bilbao – 1997

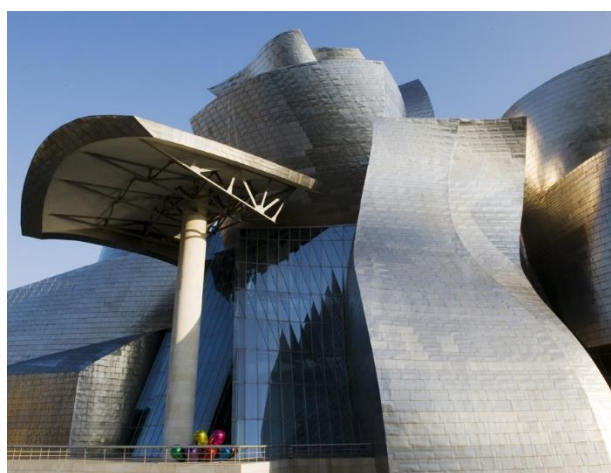


Fig 27 : musée Guggenheim de Bilbao – 1997

« Vaisseau, poisson, voiles, autant d'images auxquelles on a encore ajouté celle d'une fleur d'acier en train d'éclore. Quoiqu'il en soit de la profusion des métaphores générées par cet édifice aux rondeurs suggestives, si « aucune [...] n'est absente de ce langage plastique, [...] aucune non plus ne saurait ni le décrire, ni l'expliquer. [...] chaque évocation, aussi fugace soit-elle, s'impose et persiste. Superposées, elles laisseront des traces qui composeront les images découpées d'un ensemble apparemment impossible à embrasser dans sa totalité ». ⁷²

Peter Eisenman

⁷¹ STEINMETZ, Rudy, « Ch5: le déconstructivisme ou l'architecture aux limites » in L'ATELIER D'ESTHÉTIQUE (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art - Repères historiques et thématiques*, Belgique: De Boeck Supérieur, 2002, p. 292.

⁷² STEINMETZ, Rudy, « Ch5: le déconstructivisme ou l'architecture aux limites » in L'ATELIER D'ESTHÉTIQUE (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art - Repères historiques et thématiques*, Belgique: De Boeck Supérieur, 2002, p. 291.

Peter Eisenman, né en 1932 en Amérique, est également un maître dans l'art en ce qui concerne la complexité en architecture. Elle se retrouve tant dans sa manière de concevoir un projet, que dans l'apparence finie de ses œuvres.

L'architecture de Peter Eisenman s'établit sur base de concepts qui créent une forme résultante d'un processus mathématique et logique. « La forme ne résulte donc ni de préoccupations d'ordre constructif, ni de nécessités fonctionnelles, ni de volontés d'expression de significations, mais apparait comme solution à un « problème de consistance logique ».⁷³

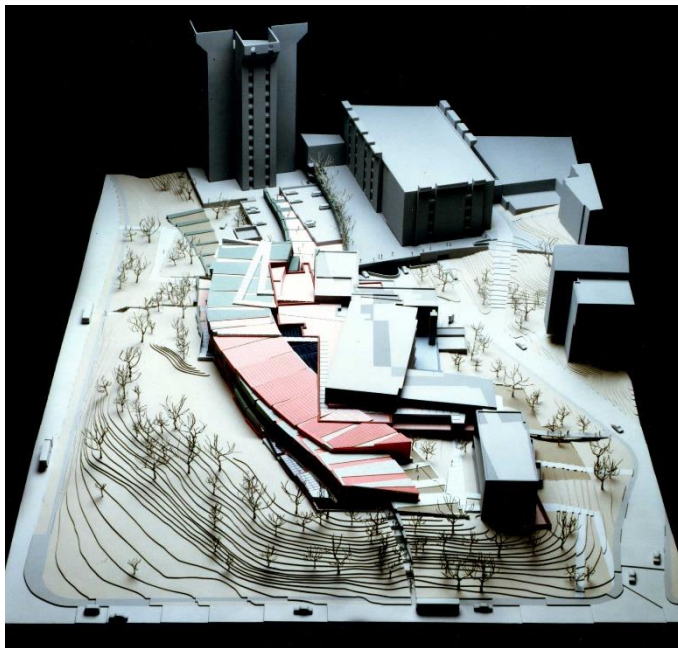


Fig 28 : Aronoff Center for design and art – maquette intérieur



Fig 29 : Aronoff Center for design and art -

A travers ce centre d'art et de design réalisé par Peter Eisenman dans l'Ohio, Ernestyna Szpakowska-Loranc identifie l'espace central du projet comme analogie des « carceri » de Piranèse. La complexité du labyrinthe présent dans cet univers carcéral est en effet développée dans ce projet de la manière suivante:

« a hall with a staircase, formed out of intersecting, crashed and dynamic elements in different colours, places its user in a situation of constant discovery instead of explicitly directing theirsight and giving a sense of security and spatial orientation. »⁷⁴

⁷³ FAREL, Alain. *Architecture et complexité, le troisième labyrinthe*. France, Marseille : Edition parenthèse, 2008, p. 152.

⁷⁴ SZPAKOWSKA-LORANC, Ernestyna. *L'espace Piranésien*. Pologne (Cracovie) : Cracow university of technology, 2015, p. 45.

Une autre de ses Œuvres, la House VI, constitue également une démarche particulière. Cette maison a été réalisée pour un photographe qui désirait faire de sa maison une œuvre artistique lui servant de toile de fond pour ses photos. Eisenman a relevé le défi en construisant une maison qui abolit les codes conventionnels de l'habitation. On y retrouve des colonnes qui ne supportent rien, un escalier rouge situé au plafond qui n'a aucune utilité, une fenêtre dans la chambre qui sépare le lit principal en deux...



Fig 30 : Chambre de la House VI

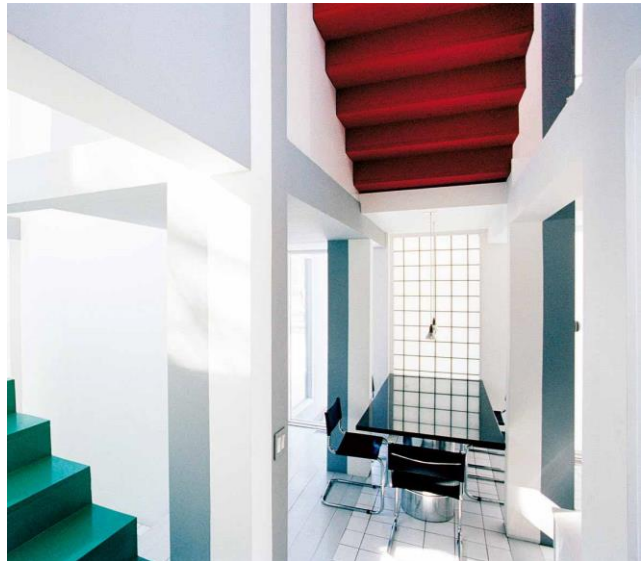


Fig 31 : Escalier sans fonction au plafond

Cette architecture qui parle d'elle-même, en montrant des objets qui sont décontextualisés pour agir en tant qu'élément démonstratif, questionne le spectateur et l'architecture de manière générale en privilégiant l'aspect artistique de la discipline.

Bernard Tschumi

Bernard Tschumi utilise le même procédé dans le cadre de ses célèbres « folies ».

L'architecte, né en Suisse en 1944, a voué les premières années de sa carrière à la théorie de l'architecture et à son enseignement. De nombreux écrits vont lui permettre de mettre en place de nouvelles approches de l'architecture, définissant de nouveaux processus de création.

Trad : Un hall avec un escalier, constitué d'éléments croisés, brisés et dynamiques de différentes couleurs, place l'utilisateur dans une situation de découverte constante au lieu de diriger explicitement sa vue et de lui donner une impression de sécurité et d'orientation spatiale.

En 1983, Tschumi gagne le concours du parc de la Villette, qui va lui permettre de mettre sa théorie en pratique. Le concept du parc réside dans la superposition de trois systèmes : Les surfaces, les lignes et les points.

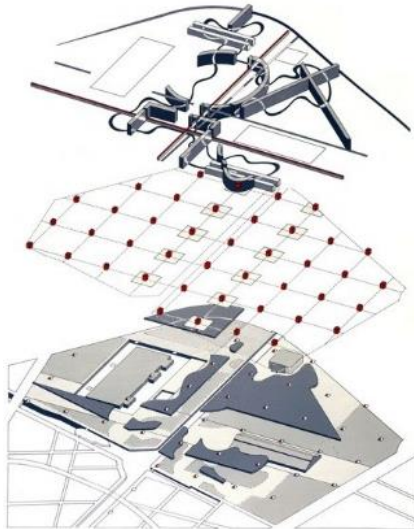


Fig 32 : Concept du parc de la Villette



Fig 33 : Une des folies du parc de la Villette.

Les surfaces comprennent deux grandes prairies, des jardins thématiques et diverses zones non définies pragmatiquement.

Les lignes constituent les circulations du parc. Deux axes principaux sont la galerie de la Villette qui relie les deux entrées principales et la galerie de l'Ourq qui longe le canal. On retrouve également la promenade cinématique qui dessert les jardins et les allées du parc.

Les points incarnent les différents programmes du parc. Le site comprenait déjà deux bâtiments de grande envergure. Afin d'éviter de surcharger l'espace avec un troisième bâtiment rassemblant les fonctions demandées, Bernard Tschumi décida d'éclater le programme en différentes entités. Ces dernières sont placées sur une trame orthogonale qui sépare ces différents points d'une distance de 110m. Ces petites structures, appelées les « folies », sont formées par la déconstruction d'un cube de 10,8m d'arrêtes. Facilement repérables par leur couleur rouge vive, elles font interagir des objets d'architecture sans fonction particulière. Ces folies, tout comme les objets architecturaux de la house VI de Peter Eisenman, sont des exemples de cette déconstruction du langage architectural.

« Avec la Villette est recherché une architecture qui ne signifie rien, qui soit pure trace, pure signifiant sans signifié usuel, que l'architecture ne soit plus l'articulation d'un symbole et d'une interprétation mais qu'elle soit un jeu libre de langage. »⁷⁵

Cette perte de sens, provoque inévitablement le questionnement et décontenance le visiteur en décontextualisant ses repères.

Un des candidats finalistes du concours de la Villette fait également partie des grandes figures contemporaines de l'architecture, reconnu, entre autres, pour créer une architecture qui bouleverse, tant les codes que les spectateurs : Rem Koolhaas.

Rem Koolhaas

Cet architecte est né à Rotterdam en 1944. Il a débuté sa carrière en tant que journaliste avant de partir en Amérique et d'apprendre au sein de l'Iaus, institut d'Eisenman à New York. Il a ensuite formé le bureau OMA (Office for Metropolitan Architecture) en 1975, en collaboration avec Elia et Zoe Zenghelis, et Madelon Vriesendorp.

En revenant en Europe dans les années 80, OMA a participé au concours de la Villette et en est sorti finaliste avec un concept particulier. Ce dernier consiste à diviser la superficie du parc en différentes « *bandes programmatiques* qui laissent place à l'indéterminé et à l'aléatoire [...] »⁷⁶.

⁷⁵ ORLANDINI, Alain. Analyse « le parc de la Vilette de Bernard Tschumi. France : Somogy. 2001, p. 86.

⁷⁶ FRANCOIS, Chaslin, *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*. Paris, Sens Et Tonka Eds, octobre 2001, p. 207.

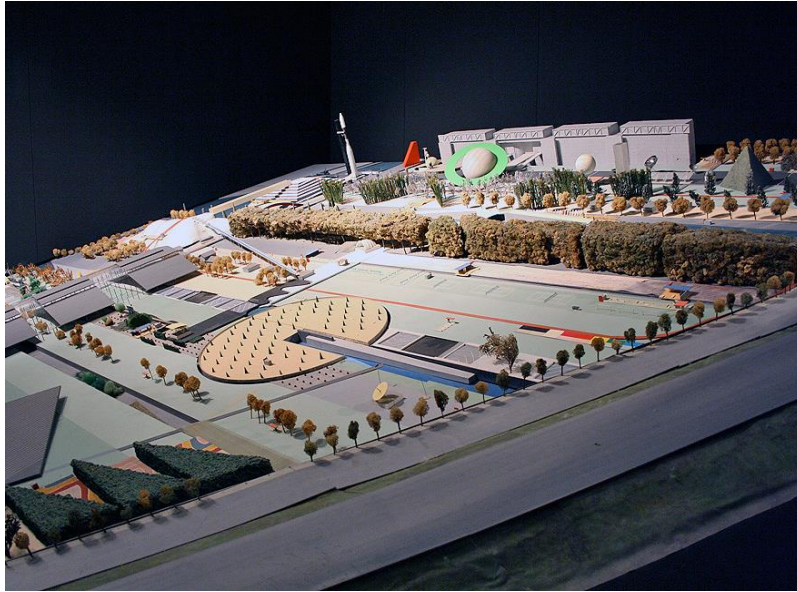


Fig 34 : Maquette du projet du parc de la Villette

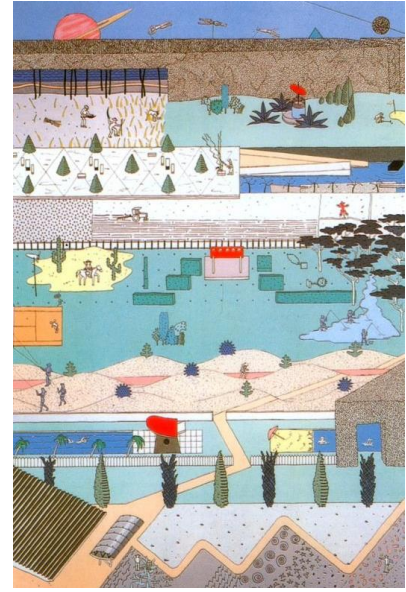


Fig 35 : Collage – concept du parc

Le projet Euralille jouera un rôle important dans sa vision de l'architecture.

La liaison de l'Angleterre à l'Europe par le tunnel sous la Manche et le trafic de TGV en pleine expansion placèrent la ville de Lille au centre d'un triangle formé par les grandes capitales que sont Bruxelles, Paris et Londres. Au vu de cette nouvelle situation hypothétique, la ville décida de créer un Hub, récoltant les différents flux de circulation massive. Le projet a été confié à OMA qui a dû faire face à un programme de taille.

« Nous étions confrontés à des données énormes et contraignantes, poétiques à certains égards, mais aussi vraiment imposantes, avec des structures très lourdes et difficiles à manipuler. Nous étions confrontés à une situation complexe, une complexité qu'avec notre manière de marxisme de soixante-huitards nous imaginions totalement dépassée. »⁷⁷



Fig 36 : Projet Euralille

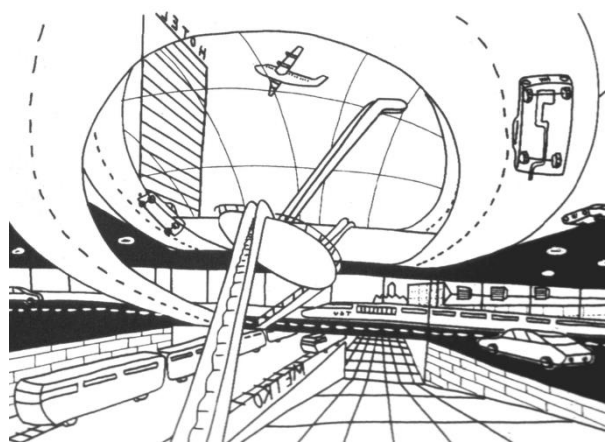


Fig 37 : Esquisse de l'espace piranésien

⁷⁷ FRANCOIS, Chaslin, *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*. Paris, Sens Et Tonka Eds, octobre 2001, p. 15.

Koolhaas exprime dans une conversation avec Francois Chaslin que la situation complexe qui leur a été donnée leur imposait de revendiquer une esthétique du chaos, de mettre en avant ces grandes infrastructures hors échelle humaine.

Son interlocutrice fait ensuite référence à *l'espace Piranésien*, situé au cœur du projet, dénommé comme tel par son concepteur « OMA ».

« Je songe à cet espace piranésien de la gare, où se rencontrent les voies ferrées, le métro et la voie qui débouche du viaduc Le-Corbusier. Les esquisses suggéraient un véritable envol de voitures, des tourbillons de voiries, des transparences d'un réseau à l'autre, une nervosité spéciale si l'on peut dire, quelque chose d'en tout cas exaltant, assez irréel et d'un peu vertigineux, et l'on aboutit finalement à une médiocre parodie, bien cloisonnée et décorée de fresques en trompe-l'œil. »⁷⁸

⁷⁸ FRANCOIS, Chaslin, *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*. Paris, Sens Et Tonka Eds, octobre 2001, p. 16.

Chapitre 3

Pourquoi manifester une position aussi radicale ?

La courte présentation de ces huit architectes, au travers de quelques œuvres, donne un avant-gout de leurs univers qui renversent les codes de l'architecture afin de déstabiliser volontairement le spectateur.

Noël Carroll, dans son intervention consacrée à l'architecture dans le dictionnaire des *Arts et émotions*, montre les effets que ces espaces piranésiens peuvent provoquer : « [...] des espaces qui désorientent peuvent engendrer des émotions dysphoriques comme la peur, l'anxiété, la solitude et l'aversion. Quand nos intérêts/désirs profonds d'orientation sont contrariés, les émotions noires surgissent. »⁷⁹

Quand on voit les effets que l'architecture peut avoir sur l'homme et qu'on relève les valeurs fondamentales de l'architecture, « destinés à servir les intérêts vitaux qui intéressent notre survie et notre épanouissement »⁸⁰, il y a de quoi s'interroger sur les raisons qui déterminent un tel parti pris.

Dans le cas du musée juif de Berlin réalisé par Libeskind, Noël Carroll nous rappelle le sens logique, exprimé durant la présentation du projet, de cette désorientation. Cependant, dans le cas de maisons d'habitation, d'écoles, de musées d'œuvres en tout genre, de parc publics, d'immeubles à appartement, il est plus difficile de comprendre les motivations d'une telle esthétique.

Le mouvement déconstructiviste

⁷⁹ CARROLL Noël. « Architecture », in BERNARD, Mathilde, Gefen Alexandre ; TALON-HUGON Carole, (dir.). *Arts et émotions*. France : Armand Colin, 2016, p. 36.

⁸⁰ Ibid., p. 34.

Ces architectures sont toutes très différentes, et sont également divergentes dans leur approche conceptuelle. Toutefois, une particularité les unit, comme le confirme Rudy Steinmetz : « ce qui les rassemble, c'est une certaine manière d'exprimer, dans leurs bâtiments, leurs théories ou leurs visions de la ville, les contradictions qui secouent la société et la culture contemporaine. »⁸¹

La première partie de ce travail nous a montré les différents événements qui ont été déterminants dans l'instabilité de notre environnement actuel. La plupart des réactions post-modernes en architecture sont destinées à masquer ce paradigme de la peur au travers de leurs œuvres. Pourtant, les architectes auxquels on fait référence dans cette partie préfèrent mettre ce malaise en exergue et revendiquer la noirceur du monde par leur architecture.

En 1988, Mark Whigley et Philippe Johnson, ont mis en place une exposition au MOMA (Museum Of Modern Art), à New York, dans le but de rassembler ces architectes, et d'officialiser cette doctrine dans cet événement intitulé *Déconstructivist Architecture*. Mis à part Lebbeus Woods, les sept autres architectes présentés dans le chapitre précédent sont ceux qui ont pu afficher leurs travaux lors de cet événement, qui marqua l'avènement du déconstructivisme. Cependant, on peut considérer cet architecte comme faisant partie de ce courant, compte tenu de idées obscures qu'il met en forme.

Rudy Steinmetz, dans son chapitre « Le déconstructivisme ou l'architecture aux limites » de son ouvrage *Esthétisme et philosophie de l'art*, nous permet d'appuyer nos écrits concernant ce mouvement.

« La plupart des architectes déconstructivistes avalisent ce constat d'une perte de l'unité de l'expérience, du bris de la vie, consentent à la dispersion des savoirs et des pratiques que rien ne vient plus centrer autour de valeurs, de principes ou d'idéaux partagés. De là le refus de belles apparences, des « bonnes formes » qui, dans l'architecture postmoderniste, transfigurent la réalité d'aujourd'hui afin de la rendre supportable. »⁸²

⁸¹ STEINMETZ, Rudy. « Ch5: le déconstructivisme ou l'architecture aux limites » in L'ATELIER D'ESTHÉTIQUE (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art - Repères historiques et thématiques*, Belgique: De Boeck Supérieur, 2002, p. 281.

⁸² Ibid., p. 283.

Le terme « déconstructivisme », donné au mouvement, n'est pas toujours apprécié par ses adeptes car il est sujet à de mauvaises interprétations.

Il a été choisi ainsi car le penseur Jacques Derrida a développé une méthode en philosophie appelée *déconstruction*, qui incarne la démarche de ces architectes. Héritier de la pensée Heideggérienne, ce concept consiste à « décortiquer de nombreux écrits (philosophie, littérature, journaux), pour révéler leurs décalages et confusions de sens, par le moyen d'une lecture se focalisant sur les postulats sous-entendus et les omissions dévoilées par le texte lui-même. »⁸³

Il s'attèle, au même titre que les *déconstructivistes* en architecture, à déconstruire le langage, pour rendre compte d'une réalité dissimulée.

« [...] une architecture éclatée bousculant les habitudes acquises et qui se veut davantage expérimentale que programmatique, trouve dans la déconstruction derridienne un autre de ses ressorts. Le terme « déconstruction » on le sait, est employé par Jacques Derrida pour désigner, non la fin ou la destruction de la pensée philosophique, mais, bien plutôt, la démarche qui consiste à examiner la façon dont sont « construits » les systèmes philosophiques. Sous pareil angle, la déconstruction n'est rien d'autre que l'« opération portant sur la *structure* ou l'*architecture* traditionnelle des concepts fondateurs de l'ontologie ou de la métaphysique occidentale »⁸⁴. »⁸⁵

Afin de mieux comprendre cette esthétique Piranésienne contemporaine et l'esprit qui se dégage de ces architectes qui la matérialisent aux quatre coins du monde, nous allons, dans un premier temps, parcourir des citations qui se réfèrent aux univers de ces architectes, dans le même ordre que leur présentation ci-dessus. Ensuite, nous parcourrons les écrits de Bernard Tschumi et de Rem Koolhaas qui ont théorisé certains aspects de la doctrine.

Citations

⁸³ Wikipédia source. *Déconstruction*. Site, « Courant philosophique ».

<http://www.histophilos.com/deconstruction.php>

⁸⁴ DERRIDA Jacques, « Lettre à un ami japonais », *Psyché*, Paris, Galilée, 1987, p. 388.

⁸⁵ STEINMETZ, Rudy, « Ch5: le déconstructivisme ou l'architecture aux limites » in *L'ATELIER D'ESTHÉTIQUE* (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art - Repères historiques et thématiques*. Belgique: De Boeck Supérieur, 2002, p. 284.

« Life is chaotic, dangerous, and surprising. Buildings should reflect that. »⁸⁶

Frank Gehry, par le biais de cette phrase résume de manière concise la pensée générale qui est partagée par ces architectes de la déconstruction. Ce parti étrange, qui consiste à refléter le chaos à travers leurs constructions, est assumé par tous. On pourrait par exemple citer Daniel Libeskind qui en parle lors d'une interview prise dans le cadre d'un montage vidéo sur le déconstructivisme.

« Certainly, in my own work, and thus in many others' who practiced with me, my own work does not have the utopian connotations; it does not have the notion of the perfect work. Rather [my own work] accepts what architecture tradition has accepted: the imperfections or the fact that architecture is practised in a world which is already lost, and that architecture as a symbol is a form of resistance to the corruption of society at any point of time. »⁸⁷

Cependant, celui qui dénonce le plus l'abîme de la société actuelle est certainement Rem Koolhaas. Plusieurs de ses ouvrages témoignent d'une vision pessimiste des métropoles. François Chaslin, a tenté d'en savoir plus en rencontrant l'architecte qui a pu lui livrer sa perception des villes contemporaine qu'il révèle également dans son architecture. En voici un extrait :

« L'apologie du désordre, le goût du chaos sont devenus, notamment au Japon, une sorte de bannière architecturale, un mouvement, un style même dirais-je pour être plus critique. Ce n'est pas nous qui introduisons délibérément le chaos ; c'est le système contemporain qui est un assemblage contradictoire de volontés architecturales, de sensibilités populistes, de politiques financières, de rêves triomphalistes, etc. Notre contribution au chaos, en tant qu'architectes, pourrait être de prendre simplement notre place dans l'armée de ceux qui sont voués à lui résister. »⁸⁸

⁸⁶ MILLER, Jason, LAUZAU Susan. *Frank Gehry*. New York : Metro Books, 2002, p. 6.

Trad : La vie est chaotique, dangereuse, et surprenante. Les bâtiments doivent refléter ça.

⁸⁷ GIOVANINNI Joseph, *Deconstructivist architects* {recueil d'interview vidéo}, Schon Joelle Washington DC, 11'17 ''.

Trad : Certainement, dans mon propre travail et dans celui de nombreux autres qui ont pratiqué à mes côtés, mon travail ne contient pas les connotations utopiques ; il ne contient pas la notion de « travail parfait ». Plutôt, mon travail accepte ce que la tradition architecturale a accepté : les imperfections, ou le fait que l'architecture est pratiquée dans un monde qui est perdu, et que l'architecture en tant que symbole est une forme de résistance face à la corruption sociétale, à n'importe quelle époque.

⁸⁸ FRANCOIS, Chaslin, *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*. Paris, Sens Et Tonka Eds, octobre 2001, p. 20.

Sur le site officiel de Coop Himmelb(l)au, une citation de Wolf D. Prix est mise en évidence afin de décrire leur architecture :

« We think of our architecture as part of the 21st century; as art which reflects and gives a mirror image of the variety and vivacity, tension and complexity of our cities. »⁸⁹

On observe ainsi que ces architectes rejettent les conventions de l'architecture, afin d'expérimenter le potentiel de leur imagination. Lebbeus Woods le démontre dans une interview pour le New York Times :

« Je ne suis pas intéressé à vivre dans un monde fantastique. Tout mon travail est toujours destiné à évoquer de véritables espaces architecturaux. Mais ce qui m'intéresse, c'est ce que serait le monde si nous étions libérés des limites conventionnelles. »⁹⁰

Cependant, un tel parti pris rejette les conventions, questionne le rôle de l'architecture. Pour rappel, Noël Carroll l'avait défini dans le dictionnaire *Arts et émotions* comme devant « s'occupe[r] d'un certain nombre de besoins et de désirs humains élémentaires: besoins de protection, de sécurité, d'orientation, de défense, d'appartenance ou d'enracinement (« Rien ne vaut ma maison »), mais aussi appétits de pouvoir, de gloire et de supériorité »⁹¹.

Un documentaire sur la peur dans les villes interroge cette définition soucieuse de l'homme et suggérant à Bernard Tschumi d'en donner son point de vue.

« Le premier devoir de l'architecture ne serait-il pas de générer la confiance, de créer un certain bien-être en créant des espaces où l'on ait envie de séjourner ?

[Bernard Tschumi :] Question très très ambiguë : Est-ce que l'architecture est là pour rendre les gens confortables ? J'ai envie, quand vous me posez cette question, de dire « mais allez-vous acheter une couverture, un duvet, comme ça, ça sera bien, ça sera confortable. » Je ne sais pas si c'est le rôle de l'architecture. C'est comme si vous alliez au cinéma ou voir un film pour qu'on vous dise « tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil » ou que vous alliez chez

⁸⁹ HIMMELBLAU Studio, site officiel, <http://www.coop-himmelblau.at/studio/wolf-d-prix/> consulté le 27/07/19
Trad : Nous pensons que notre architecture fait partie du XXI^e siècle; en tant qu'art qui reflète et donne une image de la variété et de la vivacité, de la tension et de la complexité de nos villes.

⁹⁰ YARDLEYWOODS, William. « Lebbeus Woods, Architect Who Bucked Convention, Dies at 72 » in New York Times, 2012. <https://www.nytimes.com/2012/11/01/arts/lebbeus-woods-unconventional-architect-dies-at-72.html>.

⁹¹ CARROLL Noël. « Architecture », in BERNARD, Mathilde, Gefen Alexandre ; TALON-HUGON Carole, (dir.). *Arts et émotions*. France : Armand Colin, 2016, p. 34.

votre médecin et que vous lui demandiez tout de suite qu'il vous donne du prozac. Je pense que ce n'est pas le rôle de l'architecture. »⁹²

Ces quelques citations nous permettent d'aborder la pensée de ces différents architectes qui modifient les normes de leur discipline pour adopter de nouveaux processus de création en réaction au climat de notre époque. Nous allons dès à présent parcourir la théorie de Rem Koolhaas afin d'illustrer cette vision obscure du monde. Après cela, nous découvrirons jusqu'à quel point la perception de l'architecture peut être transformée, avec une approche des théories de Bernard Tschumi.

Les théories de Rem Koolhaas

« J'entendais construire en tant qu'écrivain, un territoire où je puisse finalement travailler comme architecte. »⁹³

Comme spécifié dans sa courte présentation, Rem Koolhaas a débuté sa carrière en tant que journaliste et a ensuite découvert les plus grandes métropoles américaines. Ces villes gigantesques ont été le sujet d'analyses qui lui ont transmis une vision radicale de la métropole et de la vie urbaine contemporaine. En compagnie de son agence OMA, par le biais de nombreux travaux pratiques et théoriques, il va contribuer à la réflexion sur l'urbanisme contemporain qu'il estime être en crise.

Le premier de ses ouvrages fut publié en 1978. « [...] dans *Delirious New York*, qui était à la fois une recherche historique et une sorte de fiction dédiée à Manhattan que vous [Koolhaas] qualifiez de « capitale de la crise permanente », vous faisiez l'apologie de la crise. »

Le plus célèbre de ses parutions est *SMLXL*, éditée en 1995. « Le livre combine des essais, des manifestes, des journaux intimes, des contes de fées, des récits de voyages, un cycle de méditations sur le sol de la ville contemporaine et des travaux réalisés par le Bureau de l'architecture métropolitaine de Koolhaas au cours des vingt dernières années. Cette accumulation de mots et d'images illumine la condition de l'architecture d'aujourd'hui - ses

⁹² MERTENS Susanne, *Architecture de la peur* {documentaire arte}, ZDF, 1998, 8'15''.

⁹³ KOOLHAAS, Rem. *Junkspace*. France : Payot & Rivages, 5 janvier 2011, p. 7.

splendeurs et ses misères - en explorant l'impact révélateur de la corrosion, de la politique, du contexte, de l'économie, de la mondialisation - du monde. »⁹⁴

Ces écrits développent de grands thèmes qui vont caractériser les villes contemporaines et vont également influencer la conception des projets de l'OMA. Parmi eux, on retrouve le *Manhattanisme*, la congestion, la ville générique, le *Junkspace*, le *Bigness*.

Le Manhattanisme, est un terme employé par Rem Koolhaas dans *Delirious New York* dans le but de décrire une nouvelle théorie d'architecture basée sur les conséquences de l'incroyable transformation de la ville de Manhattan de la fin du XIXe siècle.

Jean Souviron, dans son mémoire de master sur « Koolhaas et Balmond, *D'une théorie sur la structure à sa mise en œuvre* », nous éclaire sur la situation de la ville qui a subi un accroissement démographique colossal : « 500 000 habitants en 1850, 5 500 000 en 1900. Le capitalisme en pleine expansion ainsi que l'arrivée constante des Européens poussèrent la ville à développer des techniques nouvelles pour pouvoir répondre à ce changement brutal. Les conséquences sociales de ces transformations ont été conceptualisées par le *Manhattanisme*, dénommé par Koolhaas qui le définit comme étant « cette condition métropolitaine [qui] se caractérise par une densité physique extraordinaire, constituant de nouveaux modèles de vie organisés autour d'une « culture de la congestion ». Condition de l'existence de l'individu contemporain, elle se définit au-delà d'une simple densité physique excessive contenue dans la ville. »⁹⁵

La congestion se réfère, dans un premier temps, au sens courant du terme, défini comme l'encombrement des voies de circulations par une augmentation du flux. Dans un deuxième temps, Rem Koolhaas apporte une notion supplémentaire et nouvelle, se référant à « la pression qu'exercent sur nos vies toutes sortes de réseaux, même immatériels, comme la radio, le téléphone, etc. En ce sens, cette congestion est la même dans les villes moyennes que dans les

⁹⁴ S, M, L, XL. « Publications » in OMA (Office of Metropolitan architecture), Site officiel, <https://oma.eu/>, consulté le 02/08/19

⁹⁵ SOUVIRON Jean. *Koolhaas et Balmond, D'une théorie sur la structure à sa mise en œuvre*. France, Marne-la-Vallée : Haute école d'architecture. 2011, p. 15.

métropoles. C'est une condition de la société moderne, une condition urbaine qui s'exerce même hors la ville. »⁹⁶

La ville générique, est un texte qui a été écrit par Koolhaas en 1994. Il témoigne d'une ville qui a été abandonnée de toute identité. « Toutes villes Génériques sont nées d'une table rase ; s'il n'y avait rien, à présent, elles sont là ; s'il y avait quelque chose, elles l'ont remplacé. Il ne peut en être autrement ; sinon, elles seraient historiques. »⁹⁷

Koolhaas, dans son texte sur la ville Générique, annonce que les villes contemporaines, mènent inévitablement vers une perte de leur identité.

« Elles [les villes anciennes] sont en permanente transformation et modernisation. Toutes présentent un décalage absolu entre leur apparence physique et leur contenu effectif. Ce décalage, je le trouve chaque jour plus pénible, tel qu'on peut le découvrir à Paris, à New York même où de grandes parties de la ville sont devenues des malls, des shopping centers et rien d'autre. L'urbanité séculaire qui était là a été emportée par les phénomènes de consommation et du tourisme. C'est aussi pour réfléchir à une autre façon de vivre la ville que j'ai écrit ce texte. »⁹⁸

Le Junkspace est le symbole d'une ville chaotique. Rem Koolhaas énumère toute une série de description du terme dans son ouvrage portant le même nom. Traduit de l'anglais, le terme *Junk* qualifie un déchet, une chose sans intérêt. Il est utilisé dans l'appellation *Space-junk* pour qualifier les débris naturels de l'espace ou ceux que l'homme y a envoyés. Koolhaas, au début de son texte, dit que « Si les *space-junk* sont des débris humains qui encombrant l'univers, le *Junk-space* est le résidu que l'humanité laisse sur la planète. Ce que la modernisation a construit [...], ce n'est pas l'architecture moderne mais le *Junkspace*. »⁹⁹

Pour plus de précision et pour savoir ce que Koolhaas entend par ces détritiques environnants causés par l'homme, Koolhaas, lors d'une conversation avec François Chaslin, le décrit comme suit :

« Junkspace veut dire qu'il y a une expérience contemporaine de l'espace qui est universelle et qui est fondée sur des valeurs complètement non-architecturales. Et sur le fait paradoxal qu'elle

⁹⁶ FRANCOIS, Chaslin, *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*. France, Paris : Sens Et Tonka Eds, octobre 2001, p. 27.

⁹⁷ KOOLHAAS, Rem. *Junkspace*, France : Payot & Rivages, 5 janvier 2011, p. 57.

⁹⁸ FRANCOIS, Chaslin, *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*. France, Paris : Sens Et Tonka Eds, octobre 2001, p. 96.

⁹⁹ KOOLHAAS, Rem. *Junkspace*, France : Payot & Rivages, 5 janvier 2011, p. 81.

exploite et recycle tous les thèmes architecturaux sans conserver aucune de leurs qualités. On assiste à une espèce de démantèlement de l'architecture, à l'exacerbation de ses qualités spectaculaires (et donc en un sens architecturales) mais avec un tout autre effet conceptuel ou physique. »¹⁰⁰ La modernisation est visée comme cause principale de cet environnement contemporain vécu comme un énorme dépotoir.

Le Bigness incarne la grandeur en architecture. Les avancées technologiques ont permis d'atteindre des échelles de bâtiments qui ont changé radicalement l'architecture et son rapport avec l'homme et son contexte. Koolhaas énonce cinq différences majeures entre l'architecture traditionnelle et ce nouveau genre, modifiant le rapport à l'architecture.¹⁰¹

1 : La complexité face à la gestion de la masse d'un grand bâtiment empêche son contrôle par un seul ou plusieurs gestes architecturaux. « Cette impossibilité provoque l'autonomie des parties, qui ne reviennent cependant pas à une fragmentation : les parties demeurent liées au tout. »¹⁰²

2 : La circulation au travers d'un ascenseur rend les connections entre les espaces mécaniques et condamne ainsi la créativité de l'architecte. « Les questions de composition, d'échelle, de proportion ou de détail ne sont désormais plus que des « questions d'écoles ». »¹⁰³

3 : « Dans le Bigness, la distance entre le cœur et l'enveloppe s'accroît tellement que la façade ne peut plus révéler ce qui se passe à l'intérieur. »¹⁰⁴ Une part de mystère se cache donc au travers de ces bâtiments masqués.

4 : « Par leur seule taille, les bâtiments de ce genre entrent dans un domaine amoral, par-delà bien et mal. Leur impact ne dépend pas de leur qualité. »¹⁰⁵

5 : « la *Bigness* ne fait plus partie d'aucun tissu urbain. Elle existe ; au mieux elle coexiste. Son sous-texte est : « merde au contexte ». »¹⁰⁶

Il était intéressant de développer ces différents points car de tous ces concepts théorisés par Koolhaas, *Le Bigness* est le seul qui touche réellement à la théorie de l'architecture et qui a

¹⁰⁰ FRANCOIS, Chaslin. *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*. France, Paris : Sens Et Tonka Eds, octobre 2001, p. 143.

¹⁰¹ L'ouvrage *Junkspace* édité par Payot & Rivages contient également l'essai de Koolhaas sur la ville générique et le *Bigness*. Ce livre me servira de source pour développer les cinq théorèmes de la *Bigness*.

¹⁰² KOOLHAAS, Rem. *Junkspace*. France : Payot & Rivages, 5 janvier 2011, p. 32.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid., p. 33.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

fortement influencé l'architecture d'OMA. Lors de son retour en Europe, Koolhaas a eu l'occasion de travailler avec son agence sur des projets de grande envergure qui ont nécessité l'intervention de ces notions développées par la problématique des métropoles américaines.

C'est le cas par exemple de la *bibliothèque de France*, réalisée à Paris en 1989.

Ce projet est resté au stade de la théorie mais il a soulevé de nouvelles pistes de réflexion et une approche particulière de l'architecture.

La particularité de la demande est la grandeur, tant au niveau de la taille du site que de la quantité du programme. 270 000m² de terrain, sur lequel il fallait bâtir un grand complexe qui renfermerait cinq bibliothèques spécifiques et autonomes. Le programme incluait également une grande quantité de magasins et d'espaces publics.

Après plusieurs pistes de réflexions, OMA se sentait « de plus en plus rétifs aux normes d'une architecture pour laquelle tout doit se résoudre par l'intervention d'une forme. Pour la première fois, nous avons cherché réellement à inventer, architecturalement parlant. »¹⁰⁷

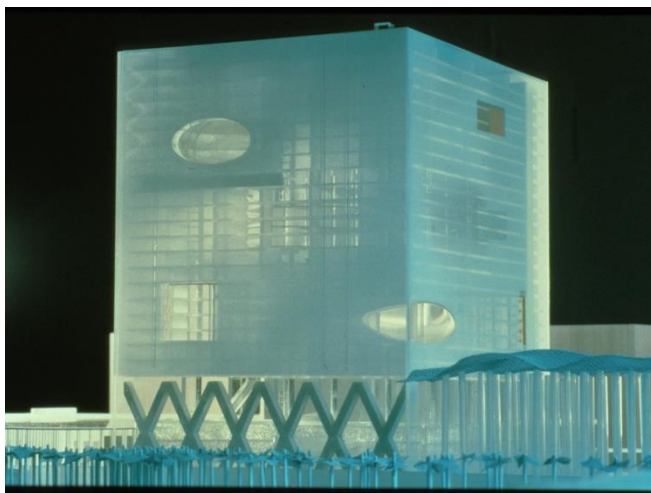


Fig 38 : Maquette du projet *bibliothèque de France*

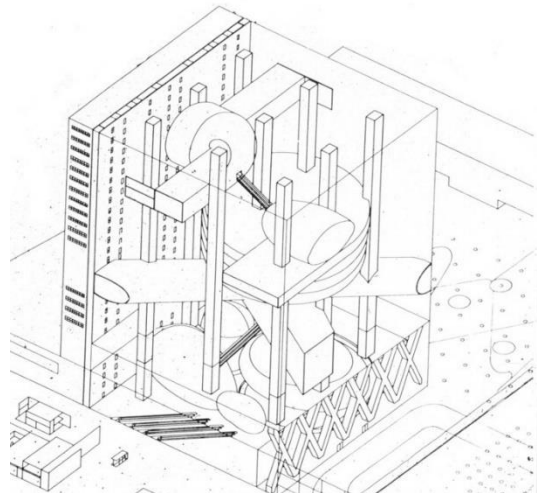


Fig 39 : axonométrie du projet

Pour ce faire, le bureau a décidé de scinder la partie « ennuyeuse » du programme dans un simple volume traditionnel, renfermant une succession d'étages, et l'autre partie, plus spéciale, serait composée de formes plus fluides, adoptant un concept original. Cette dernière partie consiste à considérer le grand volume parallélépipédique comme une masse, à partir de laquelle

¹⁰⁷ KOOLHAAS, Rem, *Vers une architecture extrême, entretiens*, France : Edition parenthèse (nouvelle éd.), 2016, p. 25.

des volumes constituant le programme seraient excavés. Ces vides, de formes complètement différentes et abstraites, se réfèrent aux différentes bibliothèques.

Une fois les volumes définis, la structure et les circulations de l'ensemble se répartissent sur neuf points disposés sur une trame orthogonale.

« Nous avons éprouvé le plus grand plaisir à voir que nous pouvions faire exister ces vides, aboutir pour chaque bibliothèque à une forme correcte et séduisante, et à les faire coexister sans qu'elles n'interfèrent les unes avec les autres. »

L'image de l'axonométrie nous montre que OMA a réalisé, par l'agencement de ces volumes abstraits suspendus dans l'espace, un très bon exemple d'un espace piranésien.

Le site officiel d'OMA annonce que « L'ambition de ce projet est de débarrasser l'architecture des responsabilités qu'elle ne peut plus assumer et d'explorer cette nouvelle liberté de manière agressive. Elle suggère que, libérée de ses obligations antérieures, la dernière fonction de l'architecture sera la création d'espaces symboliques répondant au désir persistant de collectivité »¹⁰⁸.

La théorie de Koolhaas nous a permis de parcourir sa vision obscure de la métropole contemporaine et de mettre en avant les grandes thématiques qu'il en retire. Ces analyses influencent son travail et sa manière d'articuler le langage de l'architecture dans ses projets.

Nous allons maintenant présenter une partie de la théorie de Bernard Tschumi qui, porté par cette même conscience de l'instabilité du monde, nous apporte des approches et concepts totalement différents.

Les théories de Bernard Tschumi

Architecture concepts, Red is not a color, est un ouvrage de Bernard Tschumi, publié en 2012, rassemblant l'ensemble de ses travaux et réflexions sur l'architecture. Ce livre, par son titre et son contenu, témoigne de l'importance du *Concept* chez Tschumi.

« One of its [architecture] most important functions is to generate ideas and concepts about the world we live in. Architecture allows to apprehend that world, and it is equally about asking

¹⁰⁸ *Très grande bibliothèque*, Works in OMA (Office of Metropolitan architecture), site officiel, <https://oma.eu/>, consulté le 02/08/19

questions and providing answers to problems of use or social activity. Nevertheless, architecture's inescapable materiality is what makes it different from philosophy, mathematics, or literature. By its very nature, architecture involves the materialisation of concepts and ideas. »¹⁰⁹

Tschumi utilise donc ces concepts comme base de réflexion, qui découlent d'une situation programmatique, contextuelle ou autre, afin d'arriver à un résultat formel rationnel. Influencé par la philosophie de Nietzsche et Derrida, son discours, ainsi que ceux du mouvement déconstructiviste, revendique la vision d'un monde qui n'est pas très exaltant mais qui doit être accepté et assumé car c'est une réalité.

« Tschumi's discourse has always been considered radical and disturbing. He opposes modernist ideology and postmodern nostalgia since both impose restrictive criteria on what may be deemed "legitimate" cultural conditions. He argues for focusing on our immediate cultural situation, which is distinguished by a new post-industrial "unhomeliness" reflected in the ad hoc erection of buildings with multipurpose programs. The condition of New York and the chaos of Tokyo are thus perceived as legitimate urban forms. »¹¹⁰

Les traits fondamentaux, caractéristiques de la pensée de Tschumi, qu'on vient d'énoncer ci-dessus, sont représentatifs de la pensée déconstructiviste. Ces démarches abordent les projets avec un œil nouveau, dont le résultat choque, déstabilise, désoriente et peut même effrayer. Dans *Architecture and disjunction*, Tschumi développe des propos qui lui sont plus personnels et qui évoquent le plaisir qu'on éprouve par l'interdit de l'architecture.

¹⁰⁹ TSCHUMI Bernard. *Architecture concepts, Red is not a color*. United States of America : Rizzoli international publications, INC, 2012, p. 6.

Trad : L'une de ses [l'architecture] fonctions les plus importantes est de générer des idées et des concepts sur le monde dans lequel nous vivons. L'architecture permet d'appréhender ce monde. Il s'agit également de poser des questions et d'apporter des réponses aux problèmes d'utilisation ou d'activité sociale. Néanmoins, la matérialité incontournable de l'architecture est ce qui la différencie de la philosophie, des mathématiques ou de la littérature. De par sa nature, l'architecture implique la matérialisation de concepts et d'idées.

¹¹⁰ BERNARD TSCHUMI ARCHITECTS. Site officiel <http://www.tschumi.com/publications/14/#>, consulté le 01/08/19

Trad : Le débat de Tschumi a toujours été considéré comme radical et dérangeant. Il lutte contre l'idéologie moderniste et à la nostalgie postmoderne, toutes deux imposant des critères restrictifs à des conditions culturelles considérées comme "légitimes". Il plaide pour une focalisation sur notre situation culturelle immédiate, qui se distingue par une nouvelle "inhospitalité" postindustrielle qui se traduit par la construction spécialisée de bâtiments dotés de programmes polyvalents. La situation de New York et le chaos de Tokyo sont ainsi perçus comme des formes urbaines légitimes.

On a pu démontrer dans le cadre de ce travail la fascination que l'être humain éprouve face à des œuvres qui suscitent des émotions dysphoriques. Tschumi démontre que les thèmes tels que la violence, la transgression des limites, l'érotisme sont des notions inhérentes au plaisir qu'on éprouve face à l'architecture.

La transgression.

Le paradoxe de l'architecture, « à savoir l'impossibilité à interroger la nature de l'espace et, dans le même temps, à faire l'expérience de sa réalité »¹¹¹, soulève cette incapacité de concilier simultanément l'espace vécu de manière sensible et phénoménologique (réel) avec l'espace théorisé de manière conceptuelle (irréel).

Pour Bernard Tschumi, c'est justement dans la résolution de ce paradoxe que résident les vraies valeurs de l'architecture.

Le point de rencontre de ces deux expériences semble pourtant inaccessible car il est tabou. L'auteur de ces spéculations dénonce en effet que ce domaine de la transgression n'ait jamais été abordé en architecture, que ça soit uniquement dans la théorie (« Quoique la société se délecte en secret du crime, des excès et de la violation de toutes sortes d'interdits, un certain puritanisme semble régner parmi les théoriciens de l'architecture. Ils débattent volontiers des règles, mais évoquent rarement leur transgression. »¹¹²), ou dans l'enseignement (« Ces mêmes règles [occultes] demeurent dans l'ombre, car les écoles d'architecture n'enseignent jamais les concepts ni les théories dans l'abstraction. En conséquence, les perceptions des architectes sont souvent aussi fortement conditionnées, d'un point de vue culturel, que celles d'un jeune écolier »¹¹³).

« Ce lieu de rencontre constitue en définitive l'architecture. Il tire parti de son positionnement ambigu entre autonomie culturelle et obligation, entre contemplation et habitude. Il semble que l'architecture survive dans sa capacité érotique seulement lorsqu'elle devient sa propre négation, là où elle transcende sa nature paradoxale en rejetant la forme que la société attend

¹¹¹ TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*, Cambridge: MIT Press, 1996, p. 56.

¹¹² Ibid., p. 55.

¹¹³ Ibid., p. 63.

d'elle. En d'autres termes, il n'est pas question ici de destruction ni de subversion avant-gardiste, mais bien de transgression. »¹¹⁴

Pour mieux comprendre cette notion de paradoxe et appréhender le lieu où réside cette confluence mystérieuse, Bernard Tschumi crée deux métaphores qu'il appelle *correspondance*.

La première est l'érotisme, entendu dans le texte comme *plaisir de l'excès*.

« De même que l'érotisme renferme un double plaisir, qui fait intervenir en même temps la sensualité et les constructions mentales, la résolution du paradoxe architectural exige le recours aux concepts architecturaux et, exactement au même moment, l'expérience immédiate de l'espace. L'architecture a le même statut, la même fonction et la même signification que l'érotisme. A la jonction possible/impossible des concepts et de l'expérience sensible, l'architecture apparaît comme l'image de deux mondes : le personnel et l'universel. Il en va de même de l'érotisme. »¹¹⁵

Le second se réfère à la vie et la mort. La vie a toujours été facilement valorisée par rapport à la mort et au refus d'admettre le temps qui passe. C'est dans l'entre-deux que se situe la poésie. En architecture, cela se manifeste par le vieillissement des bâtiments, par la présence des graffitis, par les traces de moisissures qui apparaissent, par la végétation qui devient sauvage, etc.

A titre d'exemple, Tschumi évoque la *Villa Savoye* de « Le Corbusier » et les manifestations qui ont été suscitées en 1965 par l'abandon de cette œuvre célèbre, incarnant la blancheur et la pureté du modernisme. L'opinion de George Bataille, partagé par Tschumi, est que « la *Villa Savoye* ne fut jamais aussi émouvante que lorsque les plâtres se détachaient de ses parpaings de béton »¹¹⁶.

Bernard Tschumi soutient « que le moment de l'architecture est cet instant où l'architecture est en même temps la vie et la mort, où l'expérience de l'espace devient son propre concept. Dans le paradoxe de l'architecture, la contradiction entre concept architectural et expérience sensuelle de l'espace se résout en un point de tangence : le point de décomposition, ce point précisément que les tabous et la culture ont toujours rejeté. C'est dans ce pourrissement

¹¹⁴ TSCHUMI, Bernard, *Architecture and disjunction*, Cambridge: MIT Press, 1996, p. 63.

¹¹⁵ Ibid., p. 58.

¹¹⁶ Ibid., p. 60.

métaphorique que réside l'architecture. La pourriture jette un pont entre le plaisir et la raison. »¹¹⁷

La sexualité et la mort sont les deux interdits fondamentaux de l'humanité selon Georges Bataille. Pourtant, selon Bernard Tschumi, c'est bien dans ces domaines que se trouvent les fondements et le plaisir en architecture ; dans la transgression des règles, des codes et des limites que la société impose afin de masquer l'interdit.

Le plaisir en architecture.

Le paradoxe de l'architecture a été longuement interprété dans son histoire au travers du mythe d'Apollon et de Dionysos : « Le premier, univers cérébral de conceptions morales et spirituelles [aspect théorique], contre le second, tout en élans érotiques et sensuels [aspect phénoménologique] »¹¹⁸. Le XXe siècle par exemple, a assisté à de nombreux débats opposant des notions pourtant complémentaires telles que « ordre et désordre, structure et chaos, ornement et pureté, rationalité et sensualité. »¹¹⁹

Tout comme dans le cadre de la transgression, Tschumi annonce que le plaisir de l'architecture, oublié par le fonctionnalisme et la morale, se trouve « à la fois à l'intérieur et en dehors de ces oppositions ». Il va donc développer plusieurs fragments qui expriment le plaisir dans l'architecture.

L'érotisme a été énoncé précédemment comme le concept qui témoigne d'un « plaisir de l'excès [qui] exige lucidité autant que volupté. Ni l'espace, ni les concepts ne sont érotiques pris séparément ; C'est leur conjonction qui le devient ».

Le masque, est une métaphore de la séduction qui est utilisé en architecture. L'architecte, au travers de la façade, des murs, des portes... à la possibilité de dévoiler ce qu'il y a derrière mais peut également masquer la réalité qu'il renferme. Ce jeu mystérieux censé intriguer le visiteur

¹¹⁷ TSCHUMI, Bernard, *Architecture and disjunction*, Cambridge: MIT Press, 1996, p. 60.

¹¹⁸ Ibid., p. 66.

¹¹⁹ Ibid., p. 65.

peut le séduire mais également le désorienter en créant une succession de masques qui empêche de saisir le sens du projet.

« Leur rôle, néanmoins est double : ils dévoilent en même temps qu'ils recouvrent d'un voile, ils simulent et dissimulent simultanément. Derrière tous les masques se cachent des flots sombres et inconscients qui sont indissociables du plaisir de l'architecture. Le masque magnifie sans doute l'apparence. Pourtant, par sa seule présence, il signifie qu'il y a là, derrière, autre chose. »¹²⁰

Dans son fragment *jardins du plaisir*, Bernard Tschumi montre un exemple de déconstruction de l'architecture dans l'ouvrage *observations sur l'architecture* de l'abbé Laugier.

« Quiconque sait bien dessiner un parc tracera sans peine le plan en conformité duquel une Ville doit être bâtie relativement à son étendue et à sa situation. Il faut des places, des carrefours, des rues. Il faut de la régularité et de la bizarrerie, des rapports et des oppositions, des accidents qui varient le tableau, un grand ordre dans les détails, de la confusion, du fracas, du tumulte dans l'ensemble. »¹²¹

Tschumi proclame que ces célèbres mots, tout comme les rêves de « Piranèse, ne constituent pas seulement une réaction à la période baroque, à laquelle ils succédaient. La déconstruction de l'architecture qu'ils proposaient constituait une première incursion dans le domaine du plaisir, contre l'ordre architectural de leur temps. »¹²²

Bernard Tschumi va loin dans ses propos en parlant de *métaphore ordre-Bondage*. Il compare les règles et normes de l'architecture, à des nœuds serrés qui nous empêchent de bouger, de libérer notre potentiel de conception architecturale. « Lorsqu'elles [les règles/nœuds] sont savamment manipulées, cependant, elles ont la portée érotique du bondage. »¹²³ Suivant la logique de cette métaphore, Tschumi ajoute que « plus les entraves sont nombreuses et sophistiquées, plus le plaisir est grand. »¹²⁴

Nous terminerons l'emprunt de ces fragments par l'excès, dans lequel on retrouve une partie qui synthétise sa vision du plaisir en architecture : « le plus grand plaisir de l'architecture réside

¹²⁰ TSCHUMI, Bernard, *Architecture and disjunction*, Cambridge: MIT Press, 1996, p. 71.

¹²¹ Ibid., p. 67.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid., p. 70.

¹²⁴ Ibid.

dans les parties les plus interdites de l'acte architectural ; là où les limites sont franchies et les interdits transgressés. Le point de départ de l'architecture est la distorsion – une dislocation de l'univers qui entoure l'architecte. »¹²⁵

La violence en architecture

« Par « violence », je n'entends pas la brutalité qui détruit l'intégrité physique ou émotionnelle, mais une métaphore de l'intensité relationnelle entre individus et les espaces qui les entourent. »¹²⁶

Tschumi distingue deux sortes de violences qui ne sont pas spécialement liées à l'architecture: la violence formelle et la violence programmatique.

La première fait référence à la violence dont on parle dans ce travail. Celle revendiquée par Piranèse ainsi que par tous ses disciples contemporains. Elle est suscitée par la forme des espaces, leurs déformations perturbantes, la raideur des escaliers, la multiplicité des circulations qui s'entrecroisent, les formes agressives d'objets de composition, la présence d'éléments décontextualisés, etc.

La deuxième « englobe la totalité des usages, actions, événements et programmes qui, par accidents ou par calcul, sont typiquement néfastes et destructeurs. Parmi eux le meurtre, l'internement et le supplice, qui produisent les abattoirs, les camps de concentration et les centres de torture. »¹²⁷

Dans le cadre de la violence formelle, on évoque la violence de l'espace sur les corps mais l'auteur signale également que les corps peuvent aussi exercer une violence sur l'espace. En effet, comme nous venons de le montrer dans ce travail, la première situation sera dorénavant développée comme une évidence, mais l'homme, par sa simple présence et son passage, si délicats soient-ils, agresse et modifie, en quelque sorte, l'équilibre et la géométrie de l'espace.

La violence est, et sera toujours inévitable. Mais comme on a pu le démontrer, elle n'est pas toujours négative. Bernard Tschumi présente d'ailleurs la violence comme potentielle source

¹²⁵ TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*, Cambridge: MIT Press, 1996, p. 71.

¹²⁶ Ibid., p. 91.

¹²⁷ Ibid., p. 98.

de plaisir et ajoute en exemple la douleur qu'on éprouve en se plaçant près d'une enceinte lors d'un concert de rock, pouvant provoquer un traumatisme physiologique et psychique douloureux, mais également beaucoup de plaisir.

« Pour quelle raison la théorie architecturale a-t-elle régulièrement refusé d'admettre ce type de plaisirs et toujours proclamé (en tout cas officiellement) que l'architecture devait être aussi accueillante pour le corps qu'elle était agréable à l'œil ? Un tel postulat semble bien curieux quand on pense au nombre des activités humaines où il est possible d'éprouver ce plaisir de la violence des sons discordants, en musique, jusqu'au choc entre les corps dans le sport ; des films de gangsters au marquis de Sade. [...] Qui viendra donc orchestrer la savante élaboration de ces bonheurs spatiaux exquis, troublantes tortures architecturales, chemins tortueux qui nous conduisent à travers des paysages délirants, événements théâtraux où l'acteur vient parachever le décor ? Qui ? ... L'architecte ? »¹²⁸

Oui, ces architectes !

¹²⁸ TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*, Cambridge: MIT Press, 1996, p. 93.

Partie 3

Les limites de l'art en architecture

Chapitre 1

Les critiques

« [L'] acceptation cynique de la réalité »¹²⁹, l'émergence de la transgression comme valeur fondamentale de l'architecture, la recherche de plaisir dans la violence, la création d'espaces piranésiens... sont autant de nouvelles approches que nous avons mises en évidence ci-dessus afin de caractériser ce mouvement du post-modernisme, qui transforme les valeurs préétablies par l'architecture et son histoire. La radicalité de ces changements amène évidemment à de nombreuses critiques.

Habermas

Selon Jean-Louis Genard, « Au sein du champ philosophique, J. Habermas est sans doute l'auteur qui prendra avec le plus de netteté le parti de défendre les idéaux de la modernité contre ses abandons post-modernes. »¹³⁰

Ce théoricien allemand a publié de nombreux écrits dont *La modernité : projet inachevé*, dans lequel il s'intéresse à l'esthétique moderne et à son potentiel d'émancipation. S'inspirant de la pensée du philosophe Théodor W. Adorno, il accorde énormément d'importance à l'esthétique dans les arts et à la façon dont les héritiers du romantisme transposent l'objectivité à travers leurs œuvres.

La critique de Habermas se fonde sur deux objections.

La première condamne « une réhabilitation non critique des thèses romantiques. Elle propose une sacralisation de l'esthétique à partir de concepts réunificateurs comme ceux de volonté de puissance, d'être, de puissance vitale, de force dionysiaque... Concepts qui, à suivre Habermas,

¹²⁹ GENARD, Jean-Louis, « Modernité et postmodernité en architecture » in *Reseaux - Ciephum* : revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique, 2000, n°88-89-90, p. 103.

¹³⁰ Ibid., p. 96.

ne peuvent être qu'invoqués, et tombent sous le coup de la critique métaphysique. Bref, l'appel à ces concepts ne cherche qu'à procéder à une démythification du monde qui nous reporte en deçà de la différenciation moderne des sphères de représentation culturelles (Vrai, Bien et Beau). »¹³¹

L'autre critique s'attaque à l'autoréférentialité en architecture. Présentés précédemment par l'exemple des folies de Tschumi ou de la House VI de Eisenman, ces projets sont décrits par Habermas comme étant des *impasses*. Après avoir écrit que cette pratique particulière « se laisse analyser dans la catégorie du *nonsense* », Habermas poursuit dans l'article *la modernité : un projet inachevé* publié en 1981 dans la revue *critique*¹³²: « le sens désublimé et la forme déstructurée ne laissent rien derrière eux, ils n'ont aucun effet libérateur. »¹³³

Habermas refuse l'autoréférentialité car il considère que « la réussite esthétique dépend fondamentalement de la capacité de l'œuvre à « *explorer l'existence* », à en (ré)organiser les significations, à enrichir les structures du monde vécu. »¹³⁴

Jean Louis Genard, résume la pensée de Habermas sur le sujet comme étant « attaché[e] à une conception fortement exigeante de la réussite esthétique, une conception, en définitive lointaine héritière du romantisme, qu'aurait encore assumé le modernisme. Et c'est au nom de cette exigence forte qu'il prend résolument ses distances par rapport aux courants les plus contemporains de l'art, qu'ils assument d'ailleurs un retour au passé ou qu'ils s'engagent dans la voie qu'il estime sans issue de l'auto-questionnement. »¹³⁵

Les réactions au post-modernisme

Genard nous a permis d'aborder la critique habermassienne sur le post-modernisme grâce à son article *Modernité et postmodernité en architecture*. Dans cet écrit, il distingue également deux mouvements d'architecture, réactionnaire à mai 68, plus soucieux d'une continuité historique :

¹³¹ GENARD, Jean-Louis, « Modernité et postmodernité en architecture » in *Reseaux - Ciephum* : revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique, 2000, n°88-89-90, p. 96.

¹³² J. HABERMAS, « la modernité : un projet inachevé » dans *Critique*, n°413, Octobre 1981, p. 950-967. In *ibid.*

¹³³ GENARD, Jean-Louis, « Modernité et postmodernité en architecture » in : *Reseaux - Ciephum* : revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique, 2000, n°88-89-90, p. 97.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 99.

Le dépassement rhétorique et la version passéiste. Ces deux catégories réduisent ainsi l'impact du préfixe « *post* » attelé au postmodernisme pour décrire sa rupture idéologique au mouvement antérieur auquel il se réfère.

Le premier mouvement consiste à conserver le vocabulaire propre au modernisme, dans le contexte d'une société pourtant fondamentalement différente. Charles Jenks, dans son ouvrage *The story of post-modernisme*, effectue une catégorisation des tendances architecturales depuis 1960. Les architectes qui réemploient le style moderne dans leur travail sont appelés « *les modernes tardifs* »¹³⁶. L'architecte et historien décrit cette version comme « l'abandon résolu des ambitions socio-politiques du modernisme initial couplé à un modernisme devenu simplement style, manié avec plus ou moins d'habileté. »¹³⁷

La *version passéiste*, quant à elle, procède à « la réhabilitation de traditions passéistes, et dont les œuvres s'apparentent souvent à une redécouverte de l'éclectisme, quand ce n'est pas du kitsch, le cas échéant revendiqué positivement. Nous sommes là dans une esthétique de l'agrément qui fait aujourd'hui particulièrement bon ménage avec les exigences du développement économique, et surtout, touristique. »¹³⁸ Cette attitude participe donc à l'effervescence du capitalisme en réitérant les styles de différents moments de l'histoire.

Par ailleurs, afin de revenir au mouvement qui nous intéresse, Genard décrit la version déconstructiviste du post modernisme, comme étant la plus radicale dans sa rupture avec le passé. « C'est [également] celle-ci qui assume le plus de netteté les acquis de l'esthétique de la négative, cherchant précisément à interroger les modes de projection, de composition et de conception hérités du classicisme mais aussi du modernisme. »¹³⁹

Cette radicalité appelle les réactions, surtout chez des conservateurs et adeptes des deux courants présentés dans les paragraphes précédents, qui s'adonnent à de nombreuses critiques que Rudy Steinmetz qualifie d'« *assassines* ». Le docteur en philosophie prend également,

¹³⁶ GENARD, Jean-Louis, « Modernité et postmodernité en architecture » in : *Reseaux - Ciephum* : revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique, 2000, n°88-89-90, p. 101.

¹³⁷ Ibid., p. 102.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid., p. 106.

comme exemple le plus flagrant, cette critique de Jean-Pierre Le Dantec : « La déconstruction de l'architecture signifierait ni plus ni moins que sa destruction, sa mort ou sa fin. »¹⁴⁰.

« On peut comprendre une telle réaction. Comme il est apparu avec le *Hysolar Institute Building* de Günter Behnisch, le déconstructivisme déroge de manière radicale aux attentes de ce que doit être l'acte constructeur. Mettant à mal l'apparence de solidité des bâtiments et parfois même leur utilité, il semble contrarier la vocation naturelle de l'art architectural qui est d'offrir à l'homme, ainsi que le stipulait déjà Vitruve, *beauté, commodité et protection*. »¹⁴¹

Perte de la trilogie vitruvienne

Selon Bernard Tschumi, ces trois notions fondamentales de l'architecture ont été abandonnées dans le courant du XXe siècle.

Venustas, la beauté, aurait disparu par la rationalisation du langage. En 1916, Ferdinand de Saussure publie *Cours de linguistique générale* ; ouvrage dans lequel il redéfinit la linguistique comme « l'étude scientifique du langage humain ». La sémiologie fera alors son apparition dont l'objectif est d'étendre la notion du langage, comme étant l'expression de toutes choses, et de créer une structure afin de développer une approche scientifique de la communication.

« [...] la linguistique structurale s'emparait du discours officiel de l'architecte, le premier terme – l'apparence attrayante (la beauté) – a progressivement disparu du vocabulaire. »¹⁴²

Firmitas, « (la stabilité de la structure) semble avoir disparu dans les années soixante, sans que personne ne s'en émeuve, ni même ne s'en rende compte. Le consensus était qu'il était possible de construire n'importe quoi, à condition d'en avoir les moyens financiers. Le souci de la structure a alors disparu du programme de conférences, et sa place s'est réduite dans les cours et les magazines d'architecture »¹⁴³. L'avancée technologique nous permet dorénavant de

¹⁴⁰ STEINMETZ, Rudy, « Ch5: le déconstructivisme ou l'architecture aux limites. » in L'ATELIER D'ESTHÉTIQUE (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art - Repères historiques et thématiques*. Belgique: De Boeck Supérieur, 2002, p. 282

¹⁴¹ STEINMETZ, Rudy, « Ch5: le déconstructivisme ou l'architecture aux limites. » in L'ATELIER D'ESTHÉTIQUE (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art - Repères historiques et thématiques*. Belgique: De Boeck Supérieur, 2002, p. 282.

¹⁴² TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 83.

¹⁴³ Ibid., p. 84.

construire avec des épaisseurs très fines, ce qui transforme l'impact de la structure sur l'architecture. La composition n'est plus le résultat de l'agencement de la masse structurale nécessaire à la stabilité du bâtiment, il est maintenant question de formes préalablement déterminées.

Utilitas, l'aspect fonctionnel, est défini par Tschumi comme l'« *aménagement adéquat de l'espace*, le seul juge est bien évidemment le corps »¹⁴⁴. La relation avec l'être humain a toujours été sous entendue dans cette notion. Cependant, Tschumi renverse ici le sens de la flèche en privilégiant l'importance du corps qui vit l'espace, le crée et le transforme en permanence. En effet, c'est notre présence qui donne du sens à l'architecture et qui détermine le bon aménagement de l'espace. L'architecte défend également que le corps humain transforme les espaces par sa simple présence ou ses déplacements dans ces lieux.

On assiste à une transformation radicale des codes de l'architecture datant depuis à peu près 2000 ans. « Une nouvelle formulation de l'ancienne trilogie apparaît donc. Elle recouvre par endroits les trois termes d'origine, tout en les développant par ailleurs. On peut établir une distinction entre l'espace intellectuel [conçu], l'espace physique [perçu] et l'espace social [vécu], ou encore entre le langage, la matière et le corps. »¹⁴⁵

« De tels changements sont profonds et mal compris. Les architectes dans leur grande majorité, les trouvent difficiles à accepter, conscient intuitivement que leur métier est en train de subir des transformations radicales. »¹⁴⁶

A force de renverser les codes et de déplacer les limites de l'architecture, tels que le font ces architectes au travers de leurs œuvres qui impactent l'environnement physique du monde mais également le contexte théorique de l'architecture, ne risquent-ils pas de dépasser les limites de la discipline et à une perte de son identité ?

¹⁴⁴ TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 84.

¹⁴⁵ Ibid., p 85

¹⁴⁶ Ibid.

Le chapitre suivant nous montre qu'une limite a déjà été atteinte...

Chapitre 2

Chora'L Works

Dans le cadre de la conception du parc de la Vilette, Bernard Tschumi a initié une rencontre inédite qui allait marquer autant l'histoire de l'architecture que de la philosophie. En 1985, le concepteur du parc de Paris a sollicité l'intervention de Peter Eisenman et de Jacques Derrida afin de travailler en collaboration sur un petit jardin du parc. Cependant, cet événement constituera un véritable échec qui démontre que ces architectes qui jouent avec les limites de l'architecture, les franchissent parfois.

Ce projet s'appelle « Chora'L Works ». Il constituait un véritable défi si on s'attarde sur la signification de son appellation. *Chora* (ou *Khôra*) est un terme qui fut emprunté par Platon dans *le Timée* pour qualifier un espace complexe, sombre, une sorte de non-lieu qu'il est impossible de définir et qui est à l'origine de tout ce qui est. Platon le décrit comme tel : « Khora is the receptacle and, as it were, the nurse of all becoming and change ... [Because khora] is to receive in itself every kind of character [it] must be devoid of all character . . . Therefore we must not call [khora] the mother and receptacle of visible and sensible things either earth or air or fire or water... but we shall not be wrong if we describe it as invisible and formless, all embracing, possessed in a most puzzling way of intelligibility, yet very hard to grasp. »¹⁴⁷

¹⁴⁷ « Reflections on Khora » in Jean Hite's Blog, 2012. https://jeanhite.wordpress.com/2012/02/15/reflections-on-khora/#_ftn3.

Trad : *Khora* est le réceptacle et, en quelque sorte, l'infirmière de tout ce qui devient et de ce qui change... [Parce que khora] doit recevoir en soi tout type de caractère [il] doit être dépourvu de tout caractère... Par conséquent, nous ne devons pas appeler [*khora*] la mère et le réceptacle de choses visibles et sensibles, soit la terre, soit l'air, soit le feu, soit l'eau... mais nous ne nous tromperons pas si nous la décrivons comme invisible et sans forme, embrassant tout, jouissant de l'intelligibilité la plus déroutante, pourtant très difficile à saisir.

Chora fut ensuite sujet à de nombreux emprunts qui adaptèrent le sens du mot en fonction de leurs intentions. C'est le cas notamment de Jacques Derrida qui, en 1993, après avoir travaillé sur ce projet avec Eisenman, a déconstruit le terme, lui donnant ce sens nouveau. « Jacques Derrida addresses khora as without being in that it “eludes all anthropo-theological schemes, all history, all revelation, all truth”[13] For Derrida, khora is the space of de-construction – khora as an alternative to theology. »¹⁴⁸

Matérialiser l'irreprésentable, un espace abstrait et obscur, un abîme perçu dans l'imaginaire depuis près de 2400 ans et qui allait enfin pouvoir être façonné. Ce défi était l'occasion, pour Peter Eisenman, de laisser aller sa créativité et de faire valoir sa capacité à créer ces espaces déconstruits. A priori, Jacques Derrida était la personne la plus apte à participer et à nourrir ce projet par sa capacité à déconstruire la pensée au travers de la littérature. Néanmoins, il semblerait que pour Jacques Derrida, l'architecture n'a pas cette même capacité que l'écriture, à pouvoir manifester de telles déconstructions. Eisenman ne partage pas ce point de vue et exprime cette injustice du cloisonnement de l'architecture au travers d'une interview :

« When we think of stupidity in our society, we think of architecture. For example, when I worked with Jacques Derrida, Jacques always said to me "and what about people? What about the functions?" and I said "what do you mean "what about the people..."? I mean ; Do you ever worry about the people who read your books?". He said "Those are books, but this is architecture, you know, this deals with shelter, comfort and things like that." I said : "That's a very funny things for the art of deconstruction to be concerned with comfort and shelter." [...] It's very funny, because it's alright for you guys to move the whole telos of society around and when it comes to the architect you say “oh no, that's got to stay in place” so that you guys can be radical and architecture remains whole. » ¹⁴⁹

¹⁴⁸ « Reflections on Khora » in Jean Hite's Blog, 2012. https://jeanhite.wordpress.com/2012/02/15/reflections-on-khora/#_ftn3.

Trad : Jacques Derrida aborde khôra comme sans être en ce qu'elle « échappe à tous les régimes anthropo-théologiques, toute l'histoire, toute révélation, toute la vérité » [13] Pour Derrida, khôra est l'espace de de construction - khôra en tant alternative à la théologie

¹⁴⁹ GIOVANINNI Joseph, *Deconstructivist architects* {recueil d'interview vidéo}, Schon Joelle Washington DC. 10''.

Trad : Quand on pense à la stupidité de la société, on pense à l'architecture. Par exemple, quand j'ai travaillé avec Jacques Derrida. Jacques m'a toujours dit « et les gens? Et la fonctionnalité? » et je disais « que voulez-vous dire par « et les gens ? ». Je veux dire ; est-ce que vous vous préoccupez des personnes qui lisent vos livres ? ». Il répondait « ce sont des livres, mais nous parlons d'architecture, vous savez, c'est le confort, un abri et des choses comme ça. » Je disais: « C'est une chose très amusante pour l'art de la déconstruction d'être concerné par les notions d'abri et de confort ».

Cette rencontre, vécue comme un échec, a du mal à s'assumer. Cela se remarque autant dans la théorie des disciplines qui préfère faire comme si cet incident n'avait pas eu lieu, ou chez les deux collaborateurs. Ces derniers ont en effet publié un ouvrage incompréhensible qui fait référence au projet. *Chora'L Works* est un livre paru en 1997 qui suscita énormément de critiques négatives quant à son hermétisme. Derrida étant déjà connu pour la complexité de ses écrits, rend la lecture du livre impossible en perforant littéralement des pages, supprimant ainsi des parties de textes. Cet acte délibéré montre qu'une part de mystère tient à être gardée.

Néanmoins, cette rencontre entre philosophie et architecture n'est pas perdue. En effet, Céline Bodart, chercheuse et Doctorante à l'université de Liège et de Paris 8, exhume ce moment de l'histoire afin d'en éclairer l'obscurité. « Toute l'ambition de ce travail de thèse est d'appeler une pratique philosophique particulière, la déconstruction, à re-politiser les moyens de faire de l'architecture. »¹⁵⁰

[...] C'est très amusant, parce que c'est normal pour vous de changer la totalité du télos [de l'approche à l'art] de la société et quand vous considérez le métier d'architecte, vous dites : « oh non, ça ne doit pas changer » ; et de la sorte, vous pouvez être radicaux alors que l'architecture reste inchangée.

¹⁵⁰ BODART, Céline. *Architecture et déconstruction, une re-rencontre des pratiques*. Bruxelles : Faculté d'architecture de l'université catholique de Louvain. 2014.
https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/192647/1/CBODART_edt_poster_nov.2014.pdf

Chapitre 3

La place de l'art en architecture

L'abandon de Jacques Derrida du projet Chora'L Works, amène Peter Eisenman à soulever le débat de la place de l'art en architecture.

Avant de soulever la question, il serait intéressant de savoir si l'architecture peut être considérée en tant qu'art au même titre que les autres...

Il est évident que non !

La première raison réside dans la nature fonctionnelle de la discipline. En effet, le premier rôle de l'architecture est avant tout son usage : habiter dans le cas d'une maison, travailler dans le cas de bureaux, circuler dans le cas d'une gare, manger dans le cas d'un restaurant, etc.

L'architecture, « un art fondamentalement attaché à des exigences fonctionnelles, est demeurée largement en retrait par rapport au statut assumé par les autres genres artistiques, en particulier pour les arts plastiques (Duchamp, Malévitch, Newman...), la littérature (Joyce, Becket...) ou la musique (Schönberg, Stockhausen...). »¹⁵¹

La seconde raison se réfère à la présence que l'architecture impose. C'est un art auquel on n'échappe pas. On peut éviter les œuvres exposées dans un musée rien qu'en décidant de ne pas entrer dans le bâtiment ou en évitant certaines pièces, par exemple. On peut contrôler l'intensité sonore d'une source musicale ou la couper en appuyant simplement sur « off », de même que pour le visionnage d'un film. On peut choisir son livre et décider de retourner les pages à notre convenance... Mais on ne peut pas éviter l'architecture car elle fait partie intégrante de notre environnement ; on ne peut pas non plus régler son impact car on l'interprète telle qu'elle se présente à nous ; on peut choisir son bien en fonction de son budget et de ses envies mais on ne choisit pas l'architecture destinée au public...

¹⁵¹ GENARD, Jean-Louis, « Modernité et postmodernité en architecture » in *Reseaux - Ciephum : revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique*, 2000, n°88-89-90, p. 100.

L'architecture n'est pas un art comme les autres. Suite à ces deux raisons énoncées précédemment, on observe que l'impact des œuvres architecturales à un rapport tout autre avec le corps. Les émotions peuvent être vécues de manière plus intense et provoquer, comme on l'a vu dans la première partie, des pathologies de la peur et de l'angoisse.

Cependant, ce travail et les architectes référencés par ce dernier, ont démontré que l'architecture était capable de susciter les émotions les plus noires, à partir d'une démarche rationnelle, qui procure une fascination pour le spectateur amené à vivre ces lieux.

« Envier la fonction de l'architecture ou, à l'inverse, envier la liberté de l'artiste, c'est dans les deux cas faire preuve de naïveté et se méprendre sur le sens de l'œuvre. Construire est peut-être affaire d'utilité, mais l'architecture, pas nécessairement. Il est tout aussi naïf de qualifier « d'architecturales » des sculptures qui empruntent superficiellement à un lexique de pignons et d'escalier, que d'appeler « tableau » les aquarelles insipides de quelque architecte ou les rendus visuels du département Relations publiques dans une entreprise. »¹⁵²

Au regard de cette dualité définie d'une part par cette volonté d'une architecture artistique, sans contraintes d'expressivité et, d'autre part, une critique basée sur la nature de l'architecture en tant qu'usage au service de l'épanouissement humain, nous pouvons enfin soulever la question suivante : quelle est la place de l'art en architecture ?

Autrement dit ; quelles sont les limites de l'art en architecture ?

« Le concept de limites est en fait directement rattaché à la définition même de l'architecture. Ce que l'on entend par définir, c'est « déterminer les contours ou les limites de » tout autant qu'expliquer la nature intrinsèque de. »¹⁵³

¹⁵² TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 82.

¹⁵³ Ibid., p. 80.

La réponse réside dans l'identité même de l'architecture, qui se redéfinit en fonction de chaque individu, de chaque architecte. Il suffit de se pencher sur les interviews de ces derniers pour se rendre compte de la spécificité et la singularité des perceptions.

Point de vue personnel

En ce qui concerne mon avis personnel sur la question, je pense qu'il serait inapproprié, de la part d'un étudiant qui découvre l'architecture du haut de ses 24 ans, de se tenter à définir ce qu'est l'architecture et à répondre à un débat qui parcourt les siècles en opposants les plus grands architectes, théoriciens et philosophes.

Cependant, après avoir été éclairé par la réalisation de ce travail, je pense que la société contemporaine a besoin de changements. Le retour aux émotions et à l'univers du sensible est nécessaire afin de se raccrocher à quelque chose face à l'angoisse qui fait désormais partie de notre quotidien.

Faut-il contraindre l'architecture en tant qu'outil d'usage et amoindrir son potentiel artistique à pouvoir susciter des émotions qui vont à l'encontre de la déontologie ?

Personnellement, je n'en ai strictement pas envie !

J'ai éprouvé énormément de plaisir à parcourir certaines œuvres de ces architectes et à vivre l'expérience de quelques-unes. Voyager dans l'univers fantastique de ce travail m'a permis de mieux comprendre les enjeux contemporains et de découvrir l'architecture sous un angle nouveau. Cette nouvelle approche repousse les limites jusqu'à remettre en question l'identité même de cet art de bâtir.

Conclusion

Par le présent travail, nous avons tenté de mettre en lumière la particularité qu'ont certains architectes à créer des espaces anxiogènes à travers l'esthétique piranésienne. Une attitude aussi radicale, de la part d'une pratique censée abriter et protéger l'homme, soulève inévitablement des débats autour du paradoxe de l'architecture contemporaine qui oppose l'usage de la discipline à sa liberté artistique.

Nous avons décidé d'aborder ce travail en questionnant le vouloir d'art de l'époque actuelle, afin de comprendre le contexte qui expliquerait un tel parti pris. Pour ce faire, deux points nous ont permis de déterminer l'esthétique qui se dégage du tournant du XXI^e siècle. Le premier consiste à montrer la parution récente d'ouvrages scientifiques qui remettent à jour la sensibilité abandonnée par le modernisme. L'architecture n'est pas le seul domaine qui voit apparaître ce retour aux émotions. Nous avons donc parcouru des exemples qui manifestent cette énergie dans le domaine du paysage, du patrimoine et de l'art de manière plus générale. Le deuxième point illustre et détermine l'origine de l'angoisse présente dans le monde d'aujourd'hui. Il est évident que la crise du non-sens dans l'humanité n'a jamais été autant ressentie qu'à l'heure actuelle.

Nous avons ensuite constaté que les notions sombres telles que la peur, l'angoisse, le déséquilibre, la violence qui émanent du climat actuel, ont toujours été présentes dans les arts à des époques difficiles. Mais elles provoquent également une véritable fascination.

Toutes ces observations convergent vers l'esthétique du sublime. Une passion intense aux plaisirs négatifs ravivée à l'heure actuelle pour faire face au chaos de notre quotidien.

Après avoir montré l'engouement pour le sublime présent dans les arts de la peinture, du cinéma, de la musique, de la littérature... la deuxième partie du travail nous a montré son interprétation en architecture.

Dans un premier temps, en nous présentant l'univers de Piranèse, dont l'imaginaire labyrinthique a influencé bon nombre d'artistes.

En parcourant ensuite les œuvres des architectes qui s'attellent à décontenancer le spectateur en matérialisant des espaces piranésiens dans leurs bâtiments. Ces artistes pratiquent tous une architecture différente mais se rejoignent dans leur volonté d'exhiber l'angoisse contemporaine plutôt que de la dissimuler par une architecture traditionnelle qui respecte les codes de la discipline et rassure.

Les écrits de Koolhaas et Tschumi nous ont finalement permis de découvrir à quel point l'architecture pouvait susciter la violence. Le premier architecte expose sa vision défaitiste du monde contemporain et n'hésite pas à l'exprimer tant au travers de ses écrits qu'au travers de ses œuvres. Bernard Tschumi, quant à lui, renverse les codes de composition architecturale et fait appel à des termes tels que transgression, érotisme, excès ou violence afin de qualifier l'essence et le plaisir de l'architecture.

La troisième partie nous a fait part des limites que rencontrait l'architecture, à vouloir susciter des émotions violentes, au même titre que les autres arts.

Tout d'abord, au travers d'exemples de critiques qui dénoncent avant tout la rupture avec les valeurs fondamentales de l'architecture.

Après cela, nous avons exploré l'échec de la collaboration entre Jacques Derrida et Peter Eisenman lors du projet *Chora'L Works*. Le philosophe, chef de file du déconstructivisme, a annoncé les limites de l'art dans l'architecture en s'opposant aux idées drastiques de l'architecte.

Toutes ces réactions nous amènent à questionner la place de l'art en architecture. Nous avons démontré que par sa propriété d'usage et sa présence inévitable, l'architecture n'a pas le même impact que les autres arts sur l'homme.

Mais ce n'est pas pour ces raisons, ces critiques et ces limites dénoncées que ces architectes vont changer d'attitude. Que du contraire : on voit apparaître plusieurs débats entre les plus grands théoriciens de notre époque qui ne cessent de déplacer le curseur qui définit l'architecture. D'un côté se trouve l'architecture destinée à respecter les codes préétablis dans le but de remplir sa fonction d'abri au service de l'homme - privilégiant l'*Utilitas*. Tandis que l'autre côté considère l'architecture en tant qu'œuvre artistique, capable de se libérer des chaînes que l'usage impose, pouvant susciter des émotions les plus noires, au même titre que les autres arts – privilégiant eux la *venustas*.

En déplaçant le curseur aux extrémités, l'architecture perd de sa force. Si on l'avance au plus proche de sa nature fonctionnelle, elle devient une construction sans âme. A l'inverse, privilégier la beauté au détriment de la commodité reviendrait à réduire l'architecture à sa simple dimension esthétique.

Le débat qui s'est déroulé en 2009, entre Rem Koolhaas et Charles Jencks¹⁵⁴, illustre parfaitement cette controverse. Lors de cette discussion autour du thème de la radicalité, Koolhaas défend une architecture radicale et offensive, qui s'oppose à la fonction de l'architecture. Jencks, quant à lui, parle de cynisme en qualifiant l'architecture de Koolhaas, et défend le parti d'une architecture plus soucieuse de l'homme.

Le sujet est inépuisable et les exemples sont nombreux. Ce travail ne prétend pas pouvoir donner raison à l'un des partis et à déterminer quelles sont les véritables limites de l'architecture et sa capacité à susciter la violence au travers de ses œuvres. Il permet plutôt de collecter les informations afin de comprendre l'origine de ces nouvelles architectures et de prendre conscience des conséquences qu'elles provoquent tant sur l'homme et son contexte, que dans la théorie de l'architecture.

Nous concluons ce travail par deux citations que le débat dont il est question oppose.

La première, de Philippe Minguet, philosophe spécialisé dans l'esthétique et la sémiologie, nous rappelle dans un texte sur *les caractères spécifiques de l'architecture en tant qu'art*, le fondement de la pratique architecturale :

« [...] depuis les cavernes de l'Europe glaciaire et les alignements de mégalithes, l'homme bâtisseur a conçu de façon bien différentes sa tâche primordiale d'humanisation de l'espace. »¹⁵⁵

Ces derniers écrits sont empruntés à Jean-Louis Genard, qui conclut son analyse sur la post-modernité en architecture avec ceci :

¹⁵⁴ JENCKS, Charles ; KOLHAAS, Rem. « Radical post-modernism and content, debate the issue. », in JENCKS, Charles. *Radical post-modernism : Revue Architectural Design*, John Wiley & sons, 2011, pp. 32-45.

¹⁵⁵ MINGUET, Philippe. *Sens et contre-sens de l'art*. De Boek Supérieur. 1992, p. 24.

« Les critiques pourraient être nombreuses et seraient assurément justifiées. Il reste cependant que c'est très largement sous couvert de post-modernité que se sont construits les courants les plus novateurs de l'architecture contemporaine.

Entre allégeance théorique à des courants philosophiques parfois mal compris et tentatives de renouvellement du rapport à l'espace et à la composition, sans doute faudra-t-il attendre que le temps fasse son travail d'épuration pour pouvoir juger exactement ce que nous aura légué la post-modernité architecturale. »¹⁵⁶

¹⁵⁶ GENARD, Jean-Louis. « Modernité et postmodernité en architecture » in *Reseaux - Ciephum : revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique*, 2000, n°88-89-90, p. 109.

Bibliographie

Ouvrages

ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis ; VIALA, Alain (Dir), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p.226.

BERNARD, Mathilde, GEFEN, Alexandre ; TALON-HUGON, Carole, (dir.), *Arts et émotions*, France : Armand Colin, 2016. 480 pages.

FABRE, Daniel (dir.). *Emotions patrimoniales*. Paris, France : Editions de la Maison des sciences de l'homme. 2013. 408 pages.

FLECHEUX Céline, FRANGNE Pierre-Henry, LAROQUE Didier (dir). *Le sublime, Poétique, esthétique, philosophie*. France : Presse universitaire de Rennes, 2018. 366 pages.

FRANCOIS, Chaslin, *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*. Paris, Sens Et Tonka Eds, octobre 2001, 216 pages.

HARVEY, Miranda. *Piranèse, les vues imaginaires*. Londres : Académy Editions, 1979.

KOOLHAAS, Rem, *Junkspace*, France : Payot & Rivages, 5 janvier 2011, 120 pages.

KOOLHAAS, Rem, *Vers une architecture extrême, entretiens*, France : Edition parenthèse (nouvelle éd.), 2016, 91 pages.

MILLER, Jason, LAUZAU Susan. *Frank Gerhy*. New York : Metro Books, 2002. 128 Pages.

MINGUET, Philippe. *Sens et contre-sens de l'art*. De Boek Supérieur, 1992, 171 pages.

NODIER, Charles, *Piranèse*, France (Angoulême): Editions Marguerite Walkine, 29 juillet 2017. 32 pages.

ORLANDINI, Alain. *Analyse « le parc de la Vilette de Bernard Tschumi*. France : Somogy. 2001. 105 pages.

PIERRE ANDRE, Louis. *Le labyrinthe et le mégaron, L'architecture et ses deux natures*. Sprimont, Belgique : Architecture + Recherche / Mardaga, 2003. 160 pages.

STEINMETZ, Rudy, « Ch5: le déconstructivisme ou l'architecture aux limites » in L'ATELIER D'ESTHÉTIQUE (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art - Repères historiques et thématiques*, Belgique: De Boeck Supérieur, 2002, 338 pages, pp 281-293.

TSCHUMI, Bernard, *Architecture and disjunction*, Cambridge: MIT Press, 1996, 268 pages.

TSCHUMI Bernard. *Architecture concepts, Red is not a color*. United States of America : Rizzoli international publications, INC, 2012. 776 pages.

VENTURI, Robert. *Complexity and contradictions in architecture*. 2e édition. New York : Museum of modern art, 1984.

VILDER, Anthony, *Warped Space – Art, Architecture & Anxiety in Modern Culture*, Londres : MIT Press, 1er février 2001, 316 pages.

Mémoires

BODART, Céline. *Architecture et déconstruction, une re-rencontre des pratiques*. Bruxelles : Faculté d'architecture de l'université catholique de Louvain. 2014.
https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/192647/1/CBODART_edt_poster_nov.2014.pdf

COQ, Maxime. *Post-modernisme et transtextualité : Rhétorique de la colonne dans l'œuvre de Charles Vandenhove*. Liège : Faculté d'architecture de l'ULiège, 2017-18.

SOUVIRON Jean. *Koolhaas et Balmond, D'une théorie sur la structure à sa mise en œuvre*. France, Marne-la-Vallée : Haute école d'architecture. 2011.

SZPAKOWSKA-LORANC, Ernestyna. *L'espace Piranésien*. Pologne (Cracovie) : Cracow university of technology, 2015.

Revue/Articles

GENARD, Jean-Louis, « Modernité et postmodernité en architecture » in : *Reseaux - Ciephum : revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique*, 2000, n°88-89-90, pp. 95-110.

JENCKS, Charles ; KOLHAAS, Rem. « Radical post-modernism and content, debate the issue. », in JENCKS, Charles. *Radical post-modernism : Revue Architectural Design*, John Wiley & sons, 2011, pp. 32-45.

OCCHIUTO, Rita. « Paysage tactile ? Pour le réveil des sens finalisé à une meilleure compréhension de nos milieux de vie » in *Les cahiers de l'urbanisme* n° 58, mars 200, pp 6-11.

Internet/ article

BERNARD TSCHUMI ARCHITECTS. Site officiel
<http://www.tschumi.com/publications/14/#>, consulté le 01/08/19

CHARLY. « La peur au cinéma » in Journal d'évasion, 2015
<http://www.journaldevasion.com/la-peur-au-cinema/>, consulté le 26/07/19

GARAC, Jean-Louis. *Francis Bacon : toute la violence du monde !*. « Le Blog ! Poésie, Littérature, Art, Société... ».
<https://espacecreationjeanlouis.blogspot.com/2012/01/francis-bacon-toute-la-violence-du.html>, consulté le 20/07/19

COOP HIMMELBLAU Studio, site officiel, <http://www.coop-himmelblau.at/studio/wolf-d-prix/> consulté le 27/07/19

HITE, Jean. « Reflections on Khora » in Jean Hite's Blog, 2012.
https://jeanhite.wordpress.com/2012/02/15/reflections-on-khora/#_ftn3, consulté le 02/08/19

HUGO, Victor. « *Les mages.* » in *Les contemplations. Un jour un poème* ,
<http://www.unjourunpoeme.fr/poeme/les-mages>, consulté le 28/07/19

KELLER, Luzius. *Piranèse et les poètes romantiques*. France : Cahier de l'AIEF, Association internationale des études française, 1966. https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1966_num_18_1_2316, consulté le 23/07/19.

MALUGA, Leszek. *Piranesi over time*. Pologne : Biblioteka cyfrowa politechniki krakowskiej, 2011.
http://suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i5/i5/i1/i2/r5512/MalugaL_PiranesiTime.pdf, consulté le 12/07/19

OCHMANEK, Annie. « Jackson Pollock » in site du MoMA, 2016.
<https://www.moma.org/artists/4675>, consulté le 26/07/19

OMA (Office of Metropolitan architecture). Site officiel, <https://oma.eu/>, consulté le 02/08/19

The Charnel-House philosophique. *In memoriam : Zaha Hadid, 1950-2016*,
<https://thecharnelhouse.org/2016/03/31/in-memoriam-zaha-hadid-1950-2016/#comments>, consulté le 25/07/19.

Wikipédia source. *Déconstruction*. Site, « Courant philosophique ».
<http://www.histophilo.com/deconstruction.php>, consulté le 27/07/19

YARDLEYWOODS, William. « Lebbeus Woods, Architect Who Bucked Convention, Dies at 72 » in New York Times, 2012. <https://www.nytimes.com/2012/11/01/arts/lebbeus-woods-unconventional-architect-dies-at-72.html>, consulté le 24/07/19

Films / Vidéos

BARRAU, Aurélien. *Harceler le politique face aux catastrophes*. Vidéo conférence “Climax” (11’45’’).

https://www.youtube.com/watch?v=R7sMZiSKmqg&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2cGs_jVHrNktIE7GJ98I2I4Y6Y9Uzc6E5hvRX3LzB6UqOsq2d9LTy91BY, consulté le 19/07/19.

D'ARCIMOLES, Flore-Anne. *Mai 68, la grande explication*. France: INA, France Télévisions, RTS. 2018.

<https://education.francetv.fr/matiere/epoque-contemporaine/seconde/video/mai-68>, consulté le 15/07/19.

GIOVANINNI Joseph, *Deconstructivist architects* {recueil d’interview vidéo}, Schon Joelle Washington DC, (59’28’’).

MERTENS Susanne, *Architecture de la peur* {documentaire arte}, ZDF, 1998, (52’09’’).

NEUMANN, Stan & COPANS, Richard, *Le musée juif de Berlin, Entre les lignes* {documentaire arte}, France, 2002, (26’58’’)

ZUCKER, Steven; HARRIS Beth. *Zaha Hadid, MAXXI National Museum of XXI Century Arts, Rome*. Khan Academy. (5’20’’)

<https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary/v/hadid-maxxi>, consulté le 25/07/19

Source audio

FERRY, Luc. *La pensée 68 et l’ère du soupçon. Sagesse d’hier et d’aujourd’hui*, 2013. (1h14’51’’)

Tables des illustrations

Figure 1 : BACON, Francis, *Portrait d'innocent X*, 1953.

Source : <http://www.co-mag.net/2010/david-paul-lyon/> (Consulté le 05/08/19)

Figure 2 : CORNELIS ESHER, Maurits. *Relativité*, 1953.

Source : <https://www.mcescher.com/gallery/back-in-holland/relativity/> (Consulté le 05/08/19)

Figure 3 : GIOVANNI BATTISTA, Piranesi. Frontispice de la prima parte

Source : <http://omeka.wellesley.edu/piranesi-rome/files/original/da505053194ad49a343b5ca21d424a00.jpg> (Consulté le 05/08/19)

Figure 4 : GIOVANNI BATTISTA, Piranesi. La quatrième gravure des « grotteschi ».

Source : WALLIS DE VRIES, Gijs. *PIRANESI, en het idee van de prachtige stad*.

Pays-Bas : Amsterdam, Duizend & Een, 1990. 200 pages, p. 53.

Figure 5 et 6 : GIOVANNI BATTISTA, Piranesi. Gravures des « Carceri ».

Source : NODIER, Charles, *Piranèse*, France (Angoulême): Editions Marguerite Walkine, 2017.

Figure 7 : WOODS, Lebbeus. *Neufs boîtes reconstruites*. 1999.

Source :

<http://www.drawingcenter.org/en/drawingcenter/5/exhibitions/9/upcoming/588/lebbeus-woods/> (Consulté le 24/07/19)

Figure 8 : WOODS, Lebbeus. *San Francisco projet : Habiter le séisme, Quake city*. 1999.

Source : Ibid.

Figure 9 et 10 : WOODS, Lebbeus. *Light pavillion*. Chine : Chengdu, 2011.

Source : <https://stephenvaradyblog.wordpress.com/2016/01/17/lebbeus-woods-light-pavilion/>
(consulté le 24/07/19)

Figure 11 et 12 : HADID, Zaha. Œuvres picturales.

Source : <https://thecharnelhouse.org/2016/03/31/in-memoriam-zaha-hadid-1950-2016/#comments> (consulté le 24/07/19)

Figure 13 : HADID, Zaha, *MAXXI*. Italie : Rome, 2009.

Source : <https://www.zaha-hadid.com/architecture/maxxi/> (consulté le 24/07)

Figure 14 : HADID, Zaha, *MAXXI*. Italie : Rome, 2009.

Source : https://www.zaha-hadid.com/wp-content/files_mf/965_maxxi_rend_02.jpg
(consulté le 27/07/19)

Figure 15 : LIBESKIND, Daniel. *Musée juif*. Allemagne : Berlin, 2001.

Source : Photo prise par l'auteur.

Figure 16 : LIBESKIND, Daniel. *Musée juif*. Allemagne : Berlin, 2001.

<http://skildy.blog.lemonde.fr/files/2007/03/L-51-768x1024.jpg>, (consulté le 25/07/19)

Figure 17, 18 et 19 : LIBESKIND, Daniel. *Musée juif*, Allemagne : Berlin, 2001.

Source : Photo prise par l'auteur.

Figure 20 : LIBESKIND, Daniel. *Musée juif*. Allemagne : Berlin, 2001.

Capture d'écran de la vidéo référencée dans la bibliographie comme suit :

« NEUMANN, Stan & COPANS, Richard, *Le musée juif de Berlin, Entre les lignes* {documentaire arte}, France, 2002, (26'58'') »

Figure 21 : LIBESKIND, Daniel. *Musée juif*. Allemagne : Berlin, 2001.

Source : Photo prise par l'auteur.

Figure 22, 23, 24 et 25 : COOP HIMMELBLAU. *Musée des confluences*. France : Lyon, 2014.

Source : Photo prise par l'auteur.

Figure 26 et 27 : GEHRY, Frank. Musée Guggenheim. Espagne : Bilbao, 1997.

Source : <https://www.guggenheim-bilbao.eus/fr/le-batiment> (consulté le 28/07/19)

Figure 28 et 29 : EISENMAN, Peter. *Aronoff Center for design and art*. USA : Cincinnati (Ohio), 1996.

Source : <https://eisenmanarchitects.com/Aronoff-Center-for-Design-and-Art-1996> (consulté le 25/07/19)

Figure 30 et 31 : EISENMAN, Peter. *House VI*. USA : Cornwall (Connecticut), 1975.

Source : Ibid.

Figure 32 et 33 : TSCHUMI, Bernard. *Le parc de la Villette*. France : Paris, 1983.

Source : <https://mjscapes.wordpress.com/tag/bernard-tschumi/> (consulté le 26/07/19)

Figure 34 : KOLHAAS, Rem. *Le parc de la Villette*. France : Paris, concours non réalisé.

Source : https://c2.staticflickr.com/8/7213/7327094798_20034a506c_b.jpg (consulté le 26/07/19)

Figure 35 : KOOLHAAS, Rem. *Le parc de la Villette*. France : Paris, concours non réalisé.

Source : <https://i.pinimg.com/originals/10/0f/57/100f57ba8a5739bee3f7b0cc85e56280.jpg> (consulté le 26/07/19)

Figure 36 et 37 : KOOLHAAS, Rem. *Euralille*. France : Lille, 1994.

Source : <https://oma.eu/projects/eurailille> (consulté le 26/08/19)

Figure 38 : KOOLHAAS, Rem. Très grande bibliothèque. France : Paris, 1989.

Source : Ibid.

Figure 39 : KOOLHAAS, Rem. *Très grande bibliothèque*. France : Paris, 1989.

Source : <https://i.pinimg.com/originals/2b/8e/05/2b8e0576ec63a050bf3795b762f1332f.jpg> (consulté le 02/08/19)