

De l'Erreur au Hors-Norme

Éloge des ratés, des échecs, des imperfections

Dora Regev

Groupe de Suivi:

Christophe Van Gerwey

Beatrice Lampariello

Luca Ortelli

Énoncé théorique de Master

EPFL 2018-2019

ENAC - SAR

Index

5

INTRODUCTION

10

L'erreur

13

La morale

17

Défier la morale

25

L'ERREUR ET L'ART

26

Échec

Comment les artistes
contemporains tirent profit de
l'échec

34

La Culture

L'erreur dans les autres domaines
de l'art

39	76
LE HORS-NORME ET	Déconstruction
L'ARCHITECTURE	Les Magasins BEST de James
	Wines
48	93
Mistakes	Illusions
San Rocco #3	La Strada Novissima de la
	Biennale d'Architecture de Venise
	de 1980
59	110
Béton Brut	Exagération conceptuelle
Le Corbusier à Marseille	L'architecture de Peter Märkli, les
	Exemples de Sargans et Grabs
72	123
Du Modernisme au	Composition
Postmodernisme	Kortrijk XPO de OFFICE Kersten
	Geers David Van Severen
	131
	Conclusion
	139
	Annexes
	Iconographie, Bibliographie,
	Citations, Traductions

INTRODUCTION

Des erreurs qui rendent l'ordinaire fascinant, des séries d'incohérences qui font surgir une beauté saugrenue. Et au fil du temps, ce bazar devient partie intégrante du paysage, une erreur gênante qui semble pourtant parfaitement à sa place.¹

When I start a new project I know that I have many, many chances to don't finish, but that's not a failure. That's an opportunity to go there again.²

Deux citations, deux témoignages, celles qui ont fait naître la volonté de traiter le thème de l'erreur dans cet énoncé. L'erreur, mais aussi l'échec, l'imperfection, le raté, la faute, autant de termes négatifs, bien trop souvent sources d'angoisses dans la société. Vus comme les ennemis jurés de la réussite dans la vie, ils en font malgré tout partie. Alors, s'il est impossible de s'en débarrasser, pourquoi ne pas les accepter et les exploiter à notre avantage ?

Erik Kessels et Kilian Jornet ont réussi à les saisir comme des opportunités. Le premier, graphiste de profession, voit l'erreur comme le début de la réussite. Ne pas en faire mène au conformisme et à l'ennui. Tout au contraire, l'erreur ne mène pas uniquement à l'échec, mais peut mener à la réussite, ou tout du moins à l'amusement et aux réjouissances. Winston Churchill a lui-même affirmé le lien

1 Erik Kessels, *Parfaites Imperfections*, Phaidon, 2017, p.21

2 Kilian Jornet, <https://www.youtube.com/watch?v=7cVBrMcfIDE>



Photographie argentique, développement en laboratoire

entre échec et succès: *Le succès, c'est la capacité d'aller d'échec en échec sans perdre son enthousiasme*³.

Kilian Jornet, considéré comme le meilleur sportif de montagne au monde, partage son enthousiasme face à l'échec. Amoureux de la montagne, il ne voit pas l'échec comme une défaite, mais le voit plutôt comme une opportunité de retourner sur son terrain privilégié.

J'estime qu'une note personnelle est nécessaire avant de rentrer dans le vif du sujet, avant de me mettre à distance avec les notions théoriques et analytiques. Cette thématique, celle de l'erreur, ne m'est pas tombée dessus par un heureux hasard. Elle est un compagnon de route dans la vie. La relation à l'erreur se révèle être souvent complexe, engendrant des épisodes de stress ou des questionnements profonds. Ainsi, j'ai voulu utiliser l'opportunité d'un travail théorique et analytique afin d'explorer la possibilité et la manière d'établir une relation équilibrée avec l'erreur.

Cet énoncé est ainsi l'occasion d'étudier la notion de l'erreur, thème tabou dans notre société. En premier lieu, il faudra comprendre quel est son sens général et de quelle manière il est vu et accepté. Dans ce contexte, la notion de morale sera clé afin de mieux comprendre les enjeux liés à l'erreur. Puis nous allons voir l'importance de ces notions dans les domaines de l'art, milieu où l'expérimentation est possible et encouragée. En effet, les artistes utilisent régulièrement l'erreur, mais aussi l'échec, comme outil de travail et de production d'œuvres.

3 Erik Kessels, *Parfaites Imperfections*, Phaidon, 2017, p.117

La seconde partie de ce travail se concentrera sur l'architecture, explorant de quelle manière l'erreur a sa place dans un projet et quelle est la relation des architectes face à elle. Nous analyserons de ce fait des exemples qui illustreront son intégration au projet architectural.

L'erreur

L'erreur a une connotation négative dans la société d'aujourd'hui. Lorsque l'on pense à l'erreur, il nous vient aisément des exemples de situations critiques:

Un médecin qui fait un mauvais diagnostic voit sa réputation ruinée, et personne n'osera plus lui accorder sa confiance. Un architecte qui intervient maladroitement dans la construction d'un bâtiment verra ses commandes à la baisse pour les projets à venir. Un banquier qui se trompe d'une virgule dans ses chiffres verra sa position redescendre dans la hiérarchie de l'entreprise, et aura donc moins de reconnaissance. Etc.

De nos jours, dans une société qui a tendance à émettre un jugement sur tout, l'erreur a une connotation fatale, et devient tabou. Dès lors que tout est jugé et critiqué, l'erreur est un frein dans la course effrénée à la perfection et à la reconnaissance. Elle est devenue source de craintes et de tracasseries quotidiennes. Pourtant, l'erreur, qui est, dans son utilisation quotidienne un terme vague, désigne tout un spectre d'évènements. Sa définition globale est pourtant banale : elle décrit simplement l'acte de se tromper.

Ce constat banal de l'erreur ne date pas d'hier, il a déjà été énoncé dans la Grèce Antique par Aristote. Pour évoquer cette notion, il met en contraste l'erreur dite *technique* avec l'erreur dite *de la nature*.⁴ Selon lui, l'erreur de la nature est l'absence, ou le défaut, de finalité.⁵ Ce type d'erreur aurait pour résultat la production d'un monstre. Dans la nature, un certain ordre des choses doit être respecté et, lorsque cet ordre est défié, il en résulte une erreur de finalité. Une traduction imagée serait l'exemple de la recette, ou d'une marche à suivre : si les indications ne sont pas suivies à la lettre, le résultat diffère de ce qui était prévu au départ. Ce type d'erreur comprend par exemple toutes les malformations de la nature et n'est nullement influencé par la volonté de l'homme.

L'erreur de la technique se distingue de l'erreur de la nature, car elle ne peut produire de monstres, dès lors que des erreurs techniques sont des faits ordinaires. La finalité de la technique dépend du désir ou des compétences du technicien, et devient donc subjective. En effet, tout dépend du point de vue du technicien comme celui qui se retrouve face à son œuvre.

Pourtant, si nous considérons qu'une erreur technique mène à un manquement à l'égard d'une finalité, il serait tout de même envisageable que sa conséquence soit la production d'un monstre. Ils peuvent même parfois être produits par jeu. Aristote donne comme exemple un

4 Jean-Louis Poirier, La notion d'erreur de la nature d'après Aristote, Les études philosophiques 2014/2 (n°109), p.287

5 Ibidem, p.287

sculpteur qui donne des ailes à ses statues.⁶ Ceci n'est pas par erreur, mais bien volontaire. L'erreur, dans ce cas, serait de croire que les ailes sont utiles et non symboliques. Une erreur technique n'est pas compliquée à produire, c'est même quelque chose qu'Aristote considère comme banal, ou même ordinaire. Un tel raté n'est pas dramatique, il n'est rien d'autre qu'un raté.

6 Ibidem, p.289

La Morale

La signification de l'erreur, et l'opinion que l'on a d'elle, tire ses fondements du jugement populaire au caractère péremptoire qu'est la morale, notion qui désigne l'ensemble des règles de conduite que l'homme doit adopter pour bien faire. Puisqu'elle dépend de la culture, des croyances et des besoins de la société, la morale s'impose autant à la conscience individuelle qu'à la conscience collective. En tant que tel, elle est relative. Justement parce qu'elle est d'origine humaine, elle se base sur un sentiment naturel qui définit ce qui est juste de ce qui est faux. Tout jugement est ainsi relatif et subjectif, mais il se base sur un code moral qui le rend collectif. Alors, par rapport à la morale, l'erreur pourrait se définir comme étant tout ce qui va à son encontre.

La vision de l'erreur d'Aristote comme étant un fait banal a subi un tournant considérable au courant du 19^e siècle, avec l'apparition des *archives sur les personnes*.⁷ En offrant à la société une capacité nouvelle,

7 Lisa Le Feuve, *Failure, Documents of Contemporary Art*, MIT Press, 2010, p.86

celle d'enregistrer et classer toutes les actions de toute personne, les archives inscrivent la notion d'erreur dans une nouvelle dimension. En effet, si l'erreur ne marquait les esprits qu'à court terme, elle peut aujourd'hui être inscrite dans un registre et être consultable à tout moment. La conséquence principale de cette transformation est que l'erreur d'un individu transcende les limites temporelles et géographiques d'autrefois, conférant à toute action

All individuals
and societies
know failure
better than they
might care to
admit - failed
romance, failed
careers, failed
politics, failed
humanity, failed
failures

banale une perspective bien plus dramatique. Ainsi, la somme des informations archivées devient part intégrante du curriculum vitae de chacun, elle devient l'étiquette que l'on risque de se voir coller sur la tête. Dans cette étiquette, l'erreur aura forcément une place prépondérante, car c'est souvent elle qui marque le plus les esprits. Ainsi, l'erreur, qui ne pouvait avoir que l'impact d'un incident de parcours, aurait désormais la force de mener à une notion plus grave, celle de l'échec ; une finalité.

C'est peut-être depuis la création des archives sur les personnes que l'erreur est devenue associée à l'échec dans la conscience collective. L'échec étant non seulement le résultat de l'addition de plusieurs erreurs, mais également la possibilité d'une fin en soi.

Grâce à ces archives, il est donc désormais possible de nous classer, de dire si une personne est quelqu'un qui a

eu du « succès » ou un « bon à rien », un « échec ». Les succès et les échecs sont devenus une nouvelle manière de catégoriser, et l'erreur est devenue importante au point de définir une personne et son existence. Comme le dit Scott Sandage dans son livre *The Invention of Failure*, nous sommes passés d'un système de catégorisation *esclaves vs. hommes libres* à *succès vs. échecs*.⁸

Nous voyons donc à quel point l'opinion à l'égard de l'erreur a évolué dans le temps. Elle est passée de la banalité d'Aristote à l'échec inscrit dans les archives. Elle est aujourd'hui devenue une manière impitoyable de juger et peut aller jusqu'à qualifier l'existence d'une personne. La morale, dans notre société occidentale, veut que l'erreur soit à éviter, et que la réussite soit le but à atteindre. L'erreur fait peur, elle est source d'angoisses, car elle menace de mener à l'échec. L'erreur n'étant jadis qu'un événement négatif anodin, devient le facteur qui a la capacité de produire l'échec ; une finalité non conforme au modèle social imposé.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si nous avons volontiers tendance à utiliser l'expression *rater sa vie* pour juger la vie d'une personne. Une succession de mauvais choix, d'erreurs de jugements, de fautes diverses peuvent avoir des conséquences graves. L'erreur est ainsi souvent jugée comme étant une source d'échec, qui a le pouvoir de définir l'intégrité d'une personne. Le sentiment face à l'échec est un sentiment intransigeant et catégorique ; il est difficile de l'accepter, et relativiser exige beaucoup de

⁸ Lisa Le Feuve, *Failure*, Documents of Contemporary Art, MIT Press, 2010, pp. 85-89

maturité lorsqu'on se retrouve soi-même face à son propre échec, ou face à celui d'un autre.

Pour définir la forme de l'erreur et de l'échec, et ce qui peut être jugé en tant que tel, nous nous basons donc sur la morale. Elle est une convention sociale, qui définit aussi les normes esthétiques, fonctionnelles ou économiques. Comme évoqué précédemment, elle distingue le juste du faux, et l'erreur se définit par tout ce qui est faux selon elle. Pourtant, paradoxalement, c'est précisément ce qui va à contre-courant de la morale qui lui permet d'évoluer et de s'adapter à la transformation de la société.

Défier la Morale

L'évolution de la morale dans le temps dépend donc autant des actions et des événements qui la défient que de ceux qui s'y conforment, les changements qui en découlent pouvant se faire pour différentes raisons. Il est par exemple possible que ces mutations dans la morale soient provoqués par des innovations – scientifiques, esthétiques, culturelles, sociétales. Un exemple notable serait lorsque Galilée a annoncé que la terre n'était pas plate et que toute une manière de penser autour de cette notion s'est effondrée. Il va sans dire que ce genre de bouleversement, venant de visionnaires qui défient des notions bien installées, est d'emblée décrié.

Aller à l'encontre de ces principes établis par la société n'est toutefois pas toujours intentionnel ou lucide et n'est pas fatalement reçu négativement. L'histoire recèle d'exemples où l'issue des erreurs prend un chemin différent de celui attendu pour donner un résultat positif.

Parmi l'une des histoires les plus connues, il y a celle de la découverte par accident de la pénicilline par le docteur Alexander Fleming en 1928. Le docteur, qui cultivait des

bactéries dans son laboratoire, dans le but d'étudier l'effet antibactérien d'une enzyme, a eu la mauvaise surprise de constater qu'il y a eu la contamination par un champignon des cultures. En regardant de plus près, il remarque que les bactéries restent éloignées du champignon. C'est donc en voulant étudier une certaine enzyme qu'il découvre ce qui sera plus tard l'antibiotique le plus répandu dans le monde. Ce cas est emblématique de ce qu'on appelle la sérendipité, qui est le fait d'obtenir un résultat différent de celui qui était recherché lors d'une expérience ; un phénomène qui nous appelle à rester ouverts d'esprit et à reconnaître la qualité d'une solution, bien qu'elle soit le fruit du hasard ou d'un accident ou qu'elle diverge des résultats attendus. La sérendipité, cette ouverture sur le monde des possibles, attise la curiosité et peut être source de créativité. Elle est un rappel notoire que l'issue de l'erreur n'est pas toujours radicalement négative. L'erreur est aussi source de changements et participe à la transformation de la société et de sa morale.

Pourtant, l'évolution de la morale peut ne pas convenir à tous, de telle sorte qu'une certaine nostalgie naît face au passé. En architecture, il serait possible de citer les changements dus à l'évolution du confort thermique et aux avancées techniques ; Il y a un siècle, les maisons avaient des murs épais et les fenêtres avaient des dimensions qui nous sembleraient aujourd'hui très petites, dimensions qui étaient réglées pour se protéger du climat extérieur. Puisqu'aujourd'hui, les avancées techniques nous permettent d'isoler les murs, les cadres, et les fenêtres de façon plus efficace - ce qui a permis de faire des grandes



Maison du Désert, Lausanne

baies vitrées -, la tendance a peu à peu évolué. Le séjour actuel n'est plus éclairé par de petites fenêtres, qui sont désormais considérées comme étant dépassées, mais par de grandes ouvertures qui nous ouvrent à l'extérieur. Pourquoi faire des petites ouvertures, alors que c'est possible de baigner dans la lumière naturelle ? Certains architectes revendiquent pourtant les bienfaits des ouvertures du siècle passé. Juhani Pallasmaa critique par exemple les grandes ouvertures en affirmant que *La fenêtre, qui a perdu son sens ontologique, est devenue une simple absence de mur*,⁹ ce qui modifie significativement les espaces intérieurs, au détriment d'une qualité d'équilibre entre l'ombre et la lumière.

Evidemment, la vision que Pallasmaa a de l'architecture se base sur son expérience et son sentiment face à elle. Il revendique peut-être la supériorité de certains aspects d'une architecture dépassée, à contre-courant de la tendance de son époque, mais cela n'engage que lui et ceux qu'il convaincra. Il convient donc de rappeler que le jugement est subjectif et variable. Il va parfois jusqu'à défier la morale, alors qu'aller à son encontre est une prise de risque qui peut avoir des conséquences néfastes sur la réputation d'une personne. C'est pourtant grâce à ces prises de risques, à ces décisions à contre-courant, qu'une légitimité est donnée à la diversité des points de vue et que la morale a la capacité d'évoluer.

Néanmoins, il est important d'effectuer une distinction entre les différents types d'erreurs. Nous avons explicité

9 Juhani Pallasmaa, *Le regard des sens*, Editions du Linteau, 2010, p.56

le cas des erreurs involontaires, dont les issues peuvent être banales, dramatiques ou enrichissantes, mais est-il possible de catégoriser les erreurs volontaires ? Si l'erreur est un acte qui s'établit à contre-courant de la morale, une erreur volontaire serait un acte délibéré d'opérer à l'encontre des normes établies par la morale. Dans ce cas-ci, le terme d'erreur paraît désuet – une erreur n'est par définition pas volontaire – et il conviendrait mieux de parler de *hors-norme*. Ce terme paraît plus adapté à la

Ce qui est
curieux ou
inattendu
est bien plus
frappant que ce
qui est parfait

situation, particulièrement lorsqu'il est question d'architecture, ce que nous verrons plus en profondeur dans la section qui lui est dédiée. Le hors-norme peut alors signifier la recherche d'un résultat qui apparaît comme une erreur aux yeux du plus grand nombre, un résultat qui ne correspond pas forcément

aux normes établies par la morale, alors que ce n'est pas le cas. Le hors-norme est donc aussi un moyen de jouer avec les attentes d'une société face à un code moral bien établi afin de dénoncer les à-priori qui en découlent. Une fois la morale défiée, le hors-norme est une ouverture, un terrain de jeu propice aux expérimentations, aux dénonciations, à l'expression artistique, à la remise en question et au dialogue.

Encore une fois, le hors-norme demande une certaine audace car il faut travailler hors des codes établis. Il exige aussi une forme de courage, car le résultat peut être la cible de critiques.

Nous le verrons plus précisément dans le chapitre suivant, les artistes ont une relation encore plus forte avec les notions d'erreur et d'échec que les architectes. Ils passent volontairement outre la convention qui impose une appréciation négative face à l'erreur, les recherchent même délibérément afin de pouvoir les exploiter. Les erreurs sont un outil de travail, du fait qu'elles ont le potentiel de faire progresser. Dans l'art, les erreurs sont souvent considérées comme source d'apprentissage. Les artistes ont également acquis une certaine maturité face à elles en intégrant leur aspect inévitable à leurs projets. Les erreurs sont donc vues comme des tremplins pour aller plus loin, passage presque obligé dans un processus, avant d'atteindre un objectif final.

Afin de mieux comprendre comment certains ont su passer outre les critiques face à l'erreur, et comment il est possible de les transformer en un atout, nous allons explorer du côté de l'art et de l'architecture. Chacun à leur façon, artistes et architectes ont su parfois tenir tête aux condamnations émises à propos de ce qui sort du cadre strict de la morale.



L'ERREUR ET L'ART

Failure

Comment les artistes contemporains tirent profit de l'échec

L'art a toujours été un domaine privilégié pour l'expérimentation. Ceci plus particulièrement à partir du 20^e siècle avec la naissance de l'art contemporain. Il est d'usage chez les artistes de tester. Non seulement pour trouver la meilleure manière de créer une œuvre, mais également pour provoquer et soulever des débats. Ainsi, nous verrons qu'ils accueillent l'erreur et l'échec très positivement.

La notion d'erreur a une place particulière dans les domaines de l'art, plus précisément dans l'art contemporain. Nous pouvons le comprendre au travers de *Failure*¹ édité par Lisa Le Feuve dans les Documents of Contemporary Art du MIT Press, ouvrage qui démontre à travers plusieurs exemples comment l'erreur, ou plus particulièrement l'échec, sont vus par les artistes. Dans la partie introductive, il est rapidement question de l'échec dans notre société, en rappelant que tout le monde

1 Lisa LE FEUVE, *Failure*, Documents of Contemporary Art, MIT Press, 2010

et toute société connaît l'échec ; l'échec est difficile à admettre à cause du jugement très négatif que la société en fait en général. Il est évidemment bien plus facile de mentir et de toujours montrer une meilleure version de nous-mêmes aux autres. Cependant, dans le cercle des artistes, il en est autrement. La plupart d'entre eux se sont rendus à l'évidence que la quête de la perfection était impossible à atteindre, et que l'échec et l'insatisfaction pouvaient être utilisés comme outils pour repenser une œuvre et l'améliorer. De plus, il est important de comprendre que l'échec fait souvent son apparition dans l'écart qu'il y a entre l'intention et la réalisation.

Lisa Le Feuve sépare les échecs en quatre catégories : l'insatisfaction et le rejet, l'idéalisme et le doute, l'erreur et l'incompétence et l'expérimentation et le progrès².

L'insatisfaction et le rejet

Dans cette première catégorie, l'auteure revendique l'échec comme étant la force de refuser les choses telles qu'elles sont, et de persévérer dans la recherche, le travail et la production. Le fait qu'il soit difficile d'accepter l'échec comme un outil bénéfique vient du jugement que le plus grand nombre émet à ce propos, et qui est symptomatique de notre société. L'échec est devenu un important motif de critique, comme expliqué précédemment. A ce propos, l'artiste américain John Baldessari a créé une œuvre, intitulée « Wrong », qui se veut critique vis-à-vis du jugement négatif que nous imposons sur tout ce qui

² Ibidem

nous entoure.³ Il décrie le fait que nous nous donnons le droit d'émettre un jugement sur des thèmes que nous ne connaissons pas ou peu, ou qui ne nous concernent pas.

You can't
sit around,
terrified of
being incorrect,
saying I won't do
anything until I
do a masterpiece

Son œuvre est une photographie prise d'un homme au premier plan et d'un palmier en arrière-plan, ce qui donne l'impression que le palmier sort de la tête de l'homme. Cette image va à l'encontre de tout ce qui est enseigné dans la photographie amateur, qui dicte des règles de compositions strictes, qui sont censées rendre la photographie agréable et équilibrée. Wrong, ou faux en français, veut mettre en avant que ce qui ne rentre pas dans le cadre des règles établies en photographie est faux. Faire une faute c'est faire une erreur, car ce n'est pas conforme à la norme. Mais au final, que cela pourrait-il bien faire qu'un palmier sorte de la tête de l'homme ? Cela veut-il dire que cette photographie ne vaut rien ? Et qui a le droit de proclamer la fausseté de cette image ?

L'idéalisme et le doute

La seconde catégorie, ne questionne pas l'échec d'une oeuvre, mais se concentre sur la manière dont cet échec est exploité, dès lors que nous considérons l'échec comme faisant partie de l'acte créatif. L'idéalisme, qui va de pair avec le doute, vient du fait que nous avons espoir d'atteindre la perfection, d'obtenir un chef-d'œuvre. Même si tout le monde sait qu'il est humain d'échouer,

3 Ibidem, pp.33-35



WRONG

John Baldessari, Wrong

cela n'en fait pas quelque chose de socialement acceptable: la perfection reste l'idéal à atteindre. L'idéalisme, c'est aussi quand un artiste invente une réalité, qui n'est pas forcément la vraie réalité. Paul Watzlawick, dans le texte

Everyone knows
it is very human
to fail, but
that does not
make it socially
acceptable

On the nonsense of sense and the sense of nonsense, écrit en 1995, dit que: *the only thing we can ever know about the real reality (if it even exists) is what is not.*⁴ C'est uniquement quand cette réalité inventée s'effondre que nous découvrons que le monde n'est pas tel que nous l'imaginions. Cela veut dire que le « vrai » monde se

manifeste uniquement quand nos constructions échouent. Watzlawick témoigne ici de l'importance qu'a l'échec, et la capacité qu'il a à nous rappeler que la réalité est différente de celle dans laquelle nous nous enfermons. Nos croyances se basent en quelque sorte sur une réalité inventée et il est important de remettre en question ce que nous croyons acquis.

L'erreur et l'incompétence

Dans cette partie, Lisa Le Feuve met en lumière le fait que, sans le doute que l'échec apporte, chaque situation peut devenir dangereusement dogmatique et fermée. Elle affirme ainsi: *if an artist were to make the perfect work there would be no need to make another.*⁵ Autrement dit, un travail parfait, qui se conforme à la norme et aux attentes, a moins d'intérêt qu'un travail qui est imparfait et contient

4 Ibidem, p.84

5 Ibidem, p.17

des erreurs. Car si le premier n'a d'intérêt que d'exister, le second sera celui qui nous fera nous questionner. Pour l'artiste aussi, il est beaucoup plus ludique et intéressant lorsqu'un travail échoue. Car quand il fonctionne, il n'y a qu'un court instant de satisfaction, et puis plus rien. Chris Burden, artiste américain, fait part de sa lucidité vis à vis de l'échec. Il explique: *some of my favourite sculptures were the ones that were total disasters.*⁶ Il a travaillé dur sur ces pièces, s'est imaginé à quoi elles allaient ressembler, pour finalement se rendre compte qu'elles étaient des fiascos. L'aspect intéressant de ces pièces est avant tout d'analyser le travail et de comprendre comment il était possible de se tromper à un tel point au départ.

Ever tried.
 Ever failed.
 No matter. Try
 again. Fail again.
 Fail better.

L'expérimentation et le progrès

La quatrième catégorie investigate le potentiel de l'erreur en tant qu'expérimentation et requestionnement de l'acte créatif. Le fait de tester devient différent s'il est considéré comme un processus plutôt que comme une recherche orientée pour donner un résultat réussi. Dans l'art, l'échec peut aussi être un outil *d'expérimentation spéculative*⁷ ; atteindre l'échec pour ensuite mettre en lumière ce qui est un échec et ce qui ne l'est pas. Parfois il serait même pertinent de considérer les échecs comme s'ils ne l'étaient pas. Il serait ainsi possible de découvrir un nouveau point de vue ou un nouveau potentiel dans une création. L'artiste

6 Ibidem, p.128

7 Ibidem, p.19



Roman Signer, Race

suisse Roman Signer utilise précisément l'échec comme processus créatif.⁸ Il cherche à l'atteindre, juste au cas où un succès ferait son apparition, sans vraiment se soucier de l'apparition d'un tel succès. Signer utilise la sculpture, les performances et la vidéo dans son travail. Dans une de ses performances, il va jusqu'à se filmer en pleine course contre une fusée. Il lui est évidemment impossible de gagner la course, l'issue de l'expérience est donc fatalement vouée à l'échec. Toutes les performances que l'artiste a réalisées forment alors une collection de catastrophes avec des résultats nécessairement imparfaits.

A travers ce livre, Lisa Le Feuve nous démontre la place importante qu'ont l'échec et l'erreur dans le travail des artistes contemporains. Elle explique que ces notions n'ont pas uniquement un aspect négatif, mais qu'ils peuvent être vu comme des opportunités pour progresser et donner le meilleur résultat possible dans un travail. Elle met l'accent sur le fait qu'une œuvre n'est pas seulement un résultat, mais aussi, et surtout, un processus. Elle nous rappelle ainsi de ne pas uniquement regarder la finalité d'une œuvre, mais de réfléchir au processus à travers lequel l'artiste est passé: comment et pourquoi en est-il arrivé là.

8 Ibidem, pp.182-184

La Culture

L'erreur dans les autres domaines de l'art

L'erreur a non seulement une place importante dans le champ de l'art contemporain, mais aussi dans d'autres domaines de l'art tels que la littérature et le cinéma.

Dans le domaine de la littérature, Robert Lynd, écrivain irlandais du début du XXe siècle, a écrit un essai intitulé *In Praise of Mistakes*.⁹ Au travers de son essai, il fait l'apologie des erreurs dans la littérature en mettant l'accent sur le fait que l'aspect le plus important reste la sensation qu'un écrit procure, et non l'exactitude de ses propos. Selon lui, un récit peut profiter des erreurs d'informations, des inexactitudes, de fautes de rythme ou d'incohérences et de décalages. L'essentiel est que le poète et l'écrivain peuvent nous raconter ce que les autres ne peuvent pas. *The truth is, the only fatal error in a writer is to be uninteresting*.¹⁰ L'erreur donne une raison de parler, d'argumenter et peut amener le débat. Mais le plus intéressant, d'après Robert Lynd, c'est qu'une erreur a la capacité de stimuler l'imagination. Il raconte une expérience qu'il a eue, lorsqu'un jour il lisait

9 Robert Lynd, *In Praise of Mistakes*

10 *Ibidem*, p.20

un livre, dans lequel était écrit que le venin du serpent venait de la queue et non de la morsure. D'un seul coup, un serpent pouvait devenir un être mystérieux, fabuleux, venant d'un monde différent du nôtre. Robert Lynd nous démontre à travers son essai que l'erreur est stimulateur d'imagination et que, sans elle, les histoires seraient peut-être plus pauvres.

Également dans la littérature, mais sous une autre forme, Samuel Beckett exploite le thème de l'erreur dans son roman *Cap au Pire*.¹¹ Il s'agit pour Beckett de nous partager sa méthode pour créer le pire roman. Tout au long du livre, l'auteur nous livre une histoire qu'il réécrit, encore et encore, tout en exprimant ses idées toujours plus mal, sans pour autant en faire perdre son sens. Ainsi, au fil de la réécriture de l'histoire, il efface progressivement ce qui personnifiait les personnages et il fait en sorte de brouiller de plus en plus les notions spatiales et temporelles, pour finalement faire perdre au texte toute signification. C'est d'ailleurs de cette œuvre qu'est tirée la célèbre citation: *Ever tried. Ever Failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.*¹² qui est devenue une devise à la glorification de l'erreur.

Le cinéma n'est évidemment pas dépourvu d'exemples notables liés à la thématique de l'erreur. Dans l'œuvre de Georges Méliès, elle occupe d'ailleurs une place non négligeable. Méliès, qui était illusionniste avant que le cinéma ne fasse ses débuts, est l'un des premiers

11 Samuel Beckett, *Cap au Pire*, Les Editions de Minuit, 1991

12 San Rocco, *Mistakes*, #3 winter 2011, p.137

réalisateurs. Il est particulièrement connu pour avoir été le premier artiste à utiliser des trucages pour donner naissance à ses mondes illusoires et féériques.

L'une de ses expériences a été de filmer la Place de l'Opéra à Paris.¹³ Sa caméra a eu un problème technique qui a fait sauter le film dans la caméra, provoquant ainsi un saut dans le temps et dans l'espace de la calèche qui passait devant la caméra. Méliès a exploité par la suite cette erreur qui était due à la technique, pour créer des illusions d'apparition et disparition de personnes, ce qu'il faisait passer pour de la magie. D'une erreur technique est donc née une nouvelle méthode cinématographique et, avec elle, de nouveaux terrains d'expérimentation.

Nous avons ainsi vu que dans les domaines de l'art l'erreur peut devenir un outil essentiel et exploitable de différentes manières. L'erreur peut servir d'outil de recherche, afin d'explorer la multitude de possibilités et

N'ayez aucune
crainte de la
perfection, vous
ne l'atteindrez
jamais.

toute la potentialité d'un projet ou d'une œuvre. L'erreur peut aussi être recherchée dans le but de transmettre un message, étant donné que nous avons tendance à mieux retenir les erreurs que ce qui est conforme aux normes. L'erreur

est également stimulatrice de l'imagination, et peut nous faire voir différemment ce qui nous entoure, créant un monde imaginaire.

Ce terme, qui a mauvaise réputation, regagne une

¹³ Alexander Hilton Wood, Freud and Méliès, Mistakes, San Rocco #3 Winter 2011, p. 111-115

légitimité d'exister grâce aux travaux d'artistes, que ce soit dans l'art contemporain, la littérature ou le cinéma. Il y a un certain optimisme chez les artistes lorsqu'il est question d'erreur ou d'échec, ce qui les rend ouverts à la multitude de possibilités qu'offre un projet, qu'elles soient dans les normes ou non.

LE HORS-NORME ET
L'ARCHITECTURE

Des erreurs, l'architecture en présente une abondance à travers toutes les époques, jusqu'à aujourd'hui. Des exemples de constructions qui n'ont pas su tenir leurs promesses, d'autres qui n'ont pas eu l'occasion de montrer leur potentiel avant de crouler sous les critiques, ou encore celles qui sortent des codes de ce qui est jugé acceptable ; nous ne pouvons même plus les compter. L'architecture peut être décevante, moche, triste, dérangeante, déconcertante, stupide. Mais elle peut aussi être, à travers tous les défauts identifiables, belle, émouvante, agréable, attirante, fascinante.

Dans l'architecture, il est extrêmement difficile de juger ce qui a été une erreur ou un échec. Lorsque l'architecture va jusqu'à échouer, les raisons de cet échec sont souvent liées à des problématiques plus globales que l'architecture: elles sont aussi politiques, économiques, sociales ou techniques. Dans ces contextes-ci, certaines constructions n'ont par exemple pas pu être achevées, comme la Torre de David à Caracas au Venezuela où la situation politique et économique des années 90 a empêché la fin de la construction.

D'autres constructions n'ont pas fourni la réponse adéquate à leur contexte urbanistique, économique ou social, comme ce fut le cas pour le célèbre projet de quartier Pruitt-Igoe à Saint-Louis aux Etats-Unis qui fut démoli une dizaine d'années après son inauguration.

Finalement, l'échec de l'architecture peut se trouver dans la construction-même où des erreurs techniques peuvent se glisser. La Villa Savoye de Le Corbusier, dans laquelle des problèmes d'étanchéité ont rendu la plupart des espaces inhabitables, en est un exemple notoire.

Les exemples où des contextes particuliers ont nui au projet architectural sont nombreux, mais il est beaucoup plus complexe d'évoquer des situations où le concept architectural lui-même a échoué. Pour cela, il faudrait que l'auteur d'un projet nous livre les erreurs qu'il pense avoir commises ; quels sont les décalages entre le projet imaginé et le résultat final, quel regard critique pourrait-il jeter sur ses idées initiales.

Les architectes reviennent pourtant rarement de manière sincère sur ce qu'ils ont exécuté, préférant focaliser leur attention sur les projets à venir. Ainsi l'occasion de souligner des éventuelles erreurs et incohérences ne se présente souvent pas.

Dimitris Pikionis, architecte grec du 20^e siècle, est l'un des rares auteurs qui à avoir pris le temps de porter un regard critique sur l'une de ses œuvres. Il avoue avoir manqué de lucidité dans son projet pour l'école élémentaire de Pefkakia à Athènes en 1933. Dans une note autobiographique, Pikionis confie: *La scuola al Licabetto fu costruita attorno al 1933. Quando venne terminata non fui soddisfatto.*¹ Dans son commentaire sur cette école, construite selon des principes modernistes, Pikionis reconnaît ne pas avoir suffisamment pris en compte le

1 Alberto Ferlanga, Pikionis 1887-1968, Electa, 1999, p.34

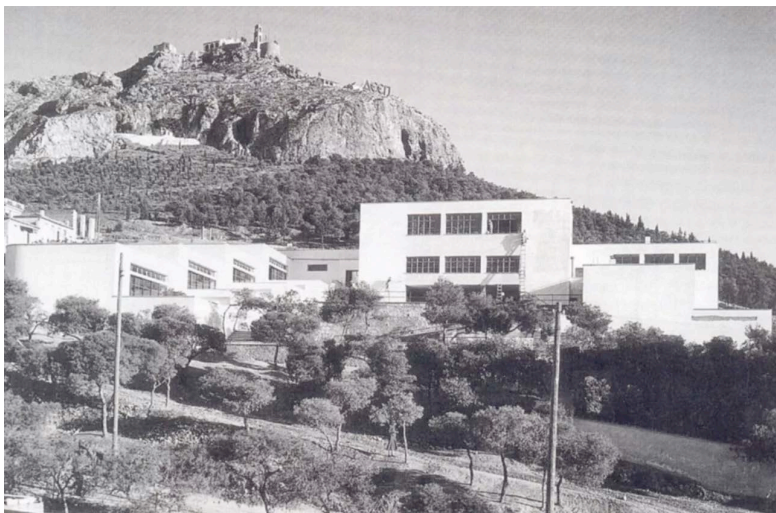
site: *Fu allora che pensai che lo spirito universale doveva trovare una sintesi con lo spirito della nazione greca.*² Il conclut ensuite, en mentionnant de manière évidente son erreur: *Gli errori riscontrabili nella mia opera non sono imputabili ai principi, ma alla mia erronea interpretazione di essi.*³

Des exemples comme celui de Pikionis restent relativement rares. La portée de ces erreurs architecturales involontaires reste mineure, ayant surtout l'utilité de conférer à son auteur - autocritique - de meilleurs outils pour la suite de son travail. La suite de ce travail va se concentrer sur des choix architecturaux avec l'erreur comme thème fondamental. Il sera donc question d'*erreurs* dites volontaires ; nous parlerons donc, comme expliqué précédemment, de hors-norme.

Le hors-norme, bien qu'étant une intention projectuelle délibérée, peut toutefois apparaître comme une erreur aux yeux du plus grand nombre. Ceci est dû, comme déjà explicité, à la non-conformité du hors-norme aux codes établis et aux canons qui définissent inconsciemment ce qui est juste de ce qui est faux, ce qui est beau de ce qui est laid. Si l'homme a tendance à puiser son code critique dans ces idées préconçues, il formera son premier jugement en comparaison avec ce qu'il a l'habitude de voir. Or, ce qu'il s'attendra à voir sera forcément quelque chose qui correspondra aux canons de la morale, le hors-norme allant donc à l'encontre de ces attentes. Pourtant, l'architecte qui est à la source de cette *erreur* aura très certainement recherché cet effet par jeu, dans un but

2 Ibidem, p.34

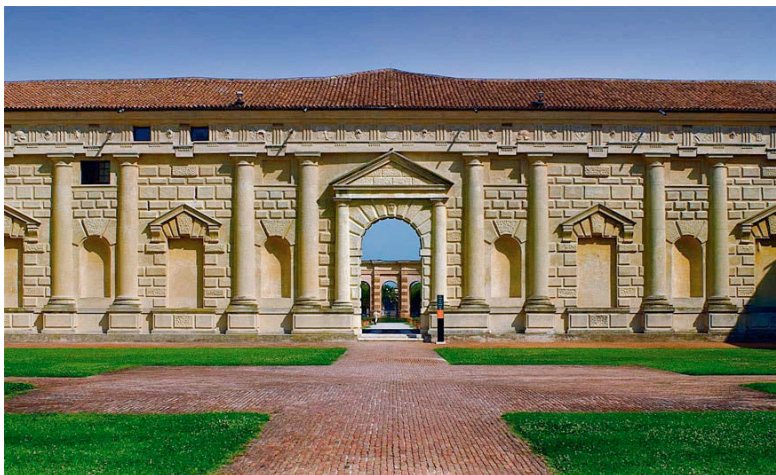
3 Ibidem, p.35



Dimitris Pikionis, école Licabettus, Athènes

projectuel. Le hors-norme tire précisément sa force en jouant sur les attentes de la société et en les prenant à contre-pied. A travers la morale, nous construisons des à priori autour d'une architecture codifiée. Les architectes disposent donc de tout un vocabulaire d'attentes avec lesquelles ils ont la possibilité de jouer. Nous allons donc considérer les hors-normes comme comprenant toutes les constructions qui sortent du champ de nos attentes.

Le travail de Giulio Romano, architecte maniériste italien du 16e siècle, est caractéristique du lexique ludique de l'architecture dans le hors-norme. Le projet du Palais Te à Mantoue en Italie, achevé en 1536, est un exemple manifeste qui traite de ce sujet. La façade orientée à l'est, dans la cour, est couronnée par un entablement qui comporte des triglyphes. Comme dans un défi lancé à l'architecture très réglée de la Renaissance, Giulio Romano décide de décaler certains triglyphes vers le bas. Il joue ainsi avec l'illusion provoquée qui donne l'impression qu'ils sont en train de tomber. Ce détail surprend d'autant plus qu'il casse l'alignement puissant de l'entablement. Outre les détails architecturaux qui sortent de l'ordinaire, Giulio Romano s'est aussi exprimé à travers les fresques qu'il a peintes à l'intérieur du palais. La fresque la plus notable, qui se trouve dans la salle des Géants, illustre une scène de destruction de l'architecture. Y sont représentés des hommes au milieu des ruines d'un édifice anéanti par les dieux ; un véritable geste de furie divine contre l'architecture classique.



Giulio Romano, Palazzo Te, Mantova



Giulio Romano, Palazzo Te, Mantova, Salla dei Giganti

L'exemple de Giulio Romano, qui a utilisé le hors-norme comme thème dans son architecture, n'en est qu'un seul parmi quantité d'autres. Certains exemples notables de constructions hors-normes seront discutés par la suite afin d'illustrer la tendance à vouloir défier la morale et jouer avec les attentes.

Pour commencer, nous analyserons le travail du magazine San Rocco, qui a tenté de faire un recueil de textes sur le thème de l'erreur dans sa troisième publication *Mistakes*,⁴ et nous concentrerons sur la manière utilisée pour les répertorier. Dans *Mistakes* le thème de l'erreur est entendu dans un sens large, comprenant tous le spectre des erreurs – des erreurs involontaires aux erreurs dites volontaires, que nous dénommons hors-norme - qui viennent d'être explicitées.

4 San Rocco, *Mistakes*, #3 winter 2011

Mistakes

San Rocco #3

San Rocco est un magazine qui traite de l'architecture et qui a publié trois numéros par an, pendant cinq ans. La troisième publication, appelée *Mistakes*, traite ouvertement du thème des erreurs. Le choix s'est donc porté sur cette

Mistakes can
happen only if
there's a shared
knowledge

publication comme référence à analyser. Elle se construit comme un recueil de textes produits par différentes personnalités ayant un lien avec l'architecture, textes qui traitent non seulement de

l'architecture, mais aussi d'urbanisme, de cinéma, de psychanalyse, de littérature et de politique. Autant de sujets différents qui permettent de mieux comprendre les enjeux des erreurs, leur provenance, leur cause et leurs bienfaits potentiels.

D'emblée, l'éditorial annonce le sujet traité:

San Rocco 3 is interested in another kind of mistake : mistakes that are the product of a disproportion, of a displacement ; mistakes that are somehow generous, open, brave ; mistakes that involve some sort of

*heroic failure ; mistakes that shed a new light on the limits of the very same rule that labels them as mistakes.*⁵

En d'autres mots, le magazine n'est pas intéressé à dénoncer ou critiquer, mais bien montrer comment les erreurs peuvent être vues sous un angle différent, un angle de vue positif, qui les met à l'honneur.

The displacement of the Grande Arche: the story of a surreal monument

Parmi les textes concernant directement l'architecture, un exemple cité est celui de la Grande Arche de Paris,⁶ concours gagné par l'architecte danois Johan Otto von Spreckelsen, car il parle d'un monument visible de tous :

By deliberately
applying chance
and accident to
the process of
its creation, art
could be freed
from rational
control

impossible à manquer si l'on s'est déjà promenés sur les Champs-Élysés, le bâtiment impressionne par son aspect massif. Le texte, écrit par Wulf Böer, souligne le rapport entre la Grande Arche et la voie triomphale. La voie triomphale, axe historique de Paris, est marquée par une symétrie poussée à l'extrême, soulignée par l'alignement des bâtiments qui la composent. Or

la Grande Arche, qui se trouve sur cet axe, à l'extrême opposé du Louvre, casse subtilement cette symétrie, avec une légère rotation. Ce déplacement a été contraint par les fondations des bâtiments alentours auxquelles il fallait

⁵ San Rocco, *Mistakes*, #3 winter 2011, p.11

⁶ *Ibidem*, pp.40-45



Johan Otto von Spreckelsen, La Grande Arche, Paris

se raccorder pour des raisons de stabilité. Le choix de l'architecte s'est donc porté sur l'orientation des fondations pour des raisons structurelles plutôt que l'orientation de l'axe pour des raisons de symétrie. Comme le dit Böer: *it generates a feeling of discomfort and even suspicion, for the perfect cube seems to be tilting horizontally,*⁷ et il ajoute: *its somehow clumsy displacement makes the Grande Arche more human and less monumental.*⁸ L'exemple de la Grande Arche illustre un cas de hors-norme qui a été influencé par des raisons constructives liées au site. Cette « mistake » n'est pas initialement dictée par des volontés projectuelles, c'est-à-dire dans le but de faire du hors-norme, mais afin de rendre la construction possible.

Instant Paradise: a story of failure and accidental beauty

Le magazine comporte également, parmi les sujets qui concernent l'urbanisme, un texte sur Salton City Californie, écrit par Steven Bosmans et Michael Langeder.⁹ L'histoire de Salton City est *a story of failure and accidental beauty*,¹⁰ qui résulte d'un problème de gestion de l'eau dans le désert au sud-est de Los Angeles. Une période de fortes pluies dans les années 60, combinée à des erreurs d'ingénierie, a permis à la rivière Colorado de former un lac au milieu du désert, appelé Salton Lake. Aussi soudainement que le lac est apparu, les chaînes d'hôtels et compagnies touristiques se sont précipités pour faire

7 Ibidem, p.42

8 Ibidem, p.44

9 Ibidem, pp.148-151

10 Ibidem, p..148

sortir de terre une station paradisiaque pour le tourisme. Cependant, des problèmes se sont rapidement fait ressentir: l'eau du lac étant très instable et le taux de sel pouvant

The real mistake
was in seeing
its potential,
the first step in
an unavoidable
cascade of futur
errors

rapidement monter, les poissons ont fini par échouer en nombre sur les plages, engendrant des odeurs insoutenables. Les lieux ont été désertés aussi rapidement qu'ils ont été conquis. Les auteurs du texte contrebalancent le désastre en exprimant:

Whatever the future holds, the once-imagined urbanization of the Salton

Sea may have failed, but it did successfully generate another kind of beauty. The Salton Sea is a window in time, an apocalyptic glimpse of what the world might look like after its occupation by mankind.¹¹

Cet exemple illustre parfaitement un cas d'erreur involontaire. L'erreur est ici due au fait qu'il y a eu un manque de réflexion et d'analyse du lieu au départ, ce qui a laissé place aux pulsions hâtives de la population. Le texte souligne cependant que ce manque de planification a fait naître un site unique, qui est le reflet d'une urbanisation éclair et impulsive.

11 Ibidem, p.151



Salton City, California

The Four Books of Mistakes

Parmi les sujets qui ne concernent pas directement l'architecture construite, le texte écrit par Matteo Ghidoni,¹² fait référence à l'œuvre de Andrea Palladio *The Four Books of Architecture*. L'ouvrage de Palladio a une dette envers celui de Vitruve, *De Architectura*, qui est le plus ancien écrit à avoir survécu au temps. Cependant, le texte de Vitruve comporte certains aspects obscurs et un langage parfois incomplet.¹³ De plus, pour des raisons de conservation des documents, certaines illustrations sont dégradées au point qu'il est difficile de les lire ou de les comparer aux monuments, ou ruines, encore existants aujourd'hui. Ainsi, le travail de Palladio renferme des erreurs d'interprétation et de reconstruction des objets initialement analysés par Vitruve.

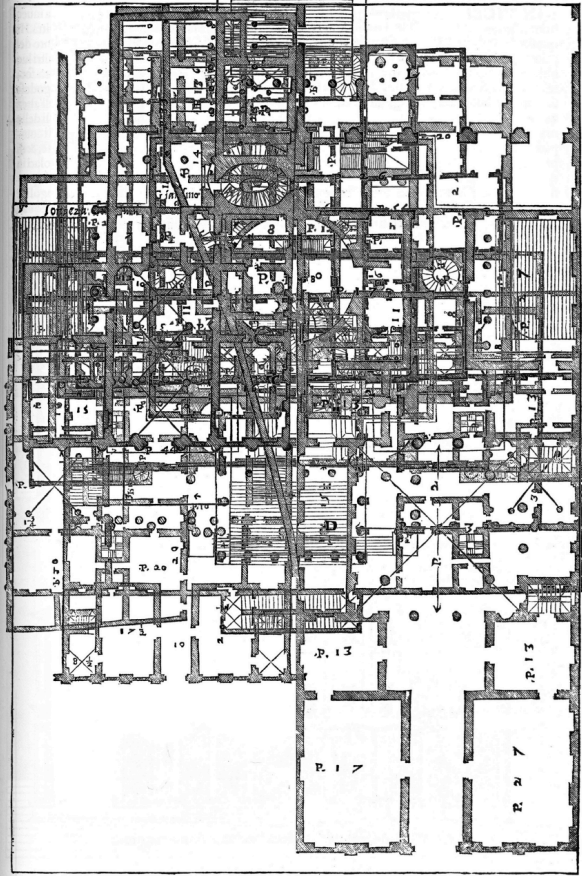
The Four Books of Mistakes reprend l'œuvre de Palladio en faisant l'exercice de transgresser ses dessins à travers des erreurs d'impression de plus en plus violents.¹⁴ Le seul élément original gardé dans ces excès est la mise en page – le cadre, les bordures, la position du texte et des dessins. *The result is a set of new pages that question the risk of transmitting a mistake together with the rule, or the possibility of opening things up to new mistakes and new rules.*¹⁵ *The Four Books of Mistakes* questionne de ce fait le potentiel de l'erreur à ouvrir de nouvelles possibilités et par celles-ci d'éventuellement faire évoluer la morale.

12 Ibidem, pp.88-89

13 Ibidem, p.88

14 Ibidem, p.89

15 Ibidem, p.89



The Four Books of Mistakes

Ces exemples sont un aperçu d'une manière de collectionner les erreurs: en étendant les sujets au-delà de l'architecture et en utilisant tous types d'erreurs – intentionnelles, involontaires, lucides, inconscientes. Le magazine a voulu montrer la beauté qui réside dans ces épisodes que certains voient comme honteux, ou indigne d'un quelconque intérêt et souligne que les erreurs ont une histoire à raconter que l'on pourrait bien vouloir écouter.

Mais surtout, San Rocco nous enseigne l'interaction qui existe entre erreur et règle:

*Mistakes do not want to do away with the rule; instead, mistakes try to establish a relationship with the rule (even if this is not a very relaxed one). Mistakes are episodes in which the rule manifests itself in all its weakness and clumsiness.*¹⁶

De la même manière qu'il n'y a pas d'erreur sans règle, il n'y a pas de hors-norme sans code moral à défier. Alors, le hors-norme n'est sûrement pas l'acte d'ignorer ces codes, mais bien de les reconnaître et les maîtriser, afin de pouvoir jouer avec les attentes qui en découlent.

San Rocco traite donc de l'erreur au sens large, utilisant toutes les variations que ce terme peut avoir. Il n'y a pas de distinction claire entre les divers types d'erreurs et les sujets traités ne sont pas toujours directement liés à l'architecture, allant même jusqu'à n'y être pas du tout lié. Or, la suite de cette analyse, pour plus de précision et de clarté, se

16 Ibidem, p.115

concentrera uniquement sur les hors-normes: des actes délibérés. Le terme d'erreur n'aura ainsi plus sa place, bien qu'il pourrait être considéré comme tel par certains. Dans ces cas qui suivront, l'erreur serait plutôt de s'attendre à une architecture qui respecte les codes habituels.

Les chapitres suivants s'intéresseront à la manière dont ces hors-normes se manifestent et aux choix qui ont menés à de tels résultats. Les analyses se baseront parfois sur un architecte et parfois sur un projet en particulier.



Le Corbusier, Unité d'Habitation, Marseille

Béton Brut

Le Corbusier à Marseille

Le béton brut pourrait être considéré comme un état inachevé du traitement de la surface. Le matériau est intentionnellement laissé tel qu'il est, avec ses irrégularités et ses défauts. Une fois le coffrage ôté, le béton n'est ni poli, ni retouché, montrant sa matérialité sans artifices supplémentaires. Même si les exemples les plus emblématiques sont ceux liés à la période moderne ou brutaliste, la thématique du béton brut, ou de la brique apparente, est déjà présente dès la seconde moitié du 19^e siècle, notamment dans les constructions industrielles. La forte demande en nouvelles constructions liées au développement des industries a imposé de nouvelles contraintes dans la construction ; construire rapidement et économiquement, avec peu d'engagement dans la finition esthétique. C'est pourquoi, en répondant à ces intérêts, le béton, une fois décoffré, était laissé en l'état, sans traitement postérieur.

Le béton brut peut en lui-même déjà être considéré comme un aspect fini hors-norme. En effet, dès son apparition dans l'architecture publique, le béton servait

surtout de structure cachée. Il était alors d'usage d'ajouter une couche de parement supplémentaire pour le couvrir. Le choix de l'utiliser comme matériau fini et lui donner une place dans l'architecture a en premier lieu soulevé des questionnements : il était inattendu de voir le béton brut apparent alors que les constructions publiques étant usuellement peintes, crépies ou accompagnées d'un parement.

Afin d'illustrer le thème du béton brut, il semble approprié de s'attarder sur l'œuvre de Le Corbusier. Sa réputation internationale et sa forte influence sur l'architecture n'est plus à prouver. Charles Jencks va même jusqu'à dire : *He left us a mass of technical-aesthetic inventions which have had a widespread influence on world architecture probably comparable only to Palladio's influence in the past.*¹⁷ Le béton brut est considéré par Jencks comme étant l'un des deux changements que Le Corbusier a provoqué dans l'architecture moderne : *He changed, or was instrumental in changing, the aesthetic direction of modern architecture twice : once in the twenties with his philosophy of « Purism » and once in the fifties with his sculptural form of « Brutalism ».*¹⁸ Même si Le Corbusier est considéré comme la personnalité clé du modernisme, et non du postmodernisme, il ne faut pas minimiser l'impact qu'il a eu sur les années qui ont suivi ce que Jencks appelle le second changement provoqué dans l'architecture moderne. D'ailleurs, dans son livre sur Le Corbusier, Jencks parle de son utilisation du béton dans le chapitre final,

17 Charles Jencks, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, Harvard University Press, 1976, p.11

18 *Ibidem*, p.11

Other Languages of Architecture.¹⁹ Il en parle comme d'un tournant important dans les années tardives du modernisme, qui pourrait être considéré comme une bifurcation du mouvement moderne, à l'aube de la naissance du postmodernisme.

La réflexion de Le Corbusier sur le béton brut naît après la Seconde Guerre Mondiale, dans un contexte où la reconstruction était au centre des discussions et des projets des nations touchées par la guerre. Pourtant, malgré un besoin pressant de renouveau, la plupart des architectes ont initialement continué à développer des constructions qui s'apparentaient à l'architecture moderne de l'avant-guerre. Ils n'ont en somme pas pris en compte les profonds changements que les six années de guerre avaient provoqués dans la société. Cette dernière n'était pas animée par le même positivisme pour se reconstruire qu'à la sortie de la Première Guerre Mondiale. Le Corbusier a été l'un des rares architectes à protester contre cette continuité avec l'avant-guerre, privilégiant l'ouverture d'un nouvel état d'esprit. Une architecture plus en phase avec le contexte d'après-guerre et qui a le potentiel de pousser la société vers quelque chose de nouveau. D'après les mots de Jencks: *He developed a new aesthetic, tough and realistic, towards the poverty of reconstruction*.²⁰

Le terme *béton brut* émerge finalement en premier lieu dans les cercles artistiques, où *brut* désigne un matériau qui n'a pas subi de transformation, qui est à l'état naturel. Ce

19 Ibidem

20 Ibidem, p.137

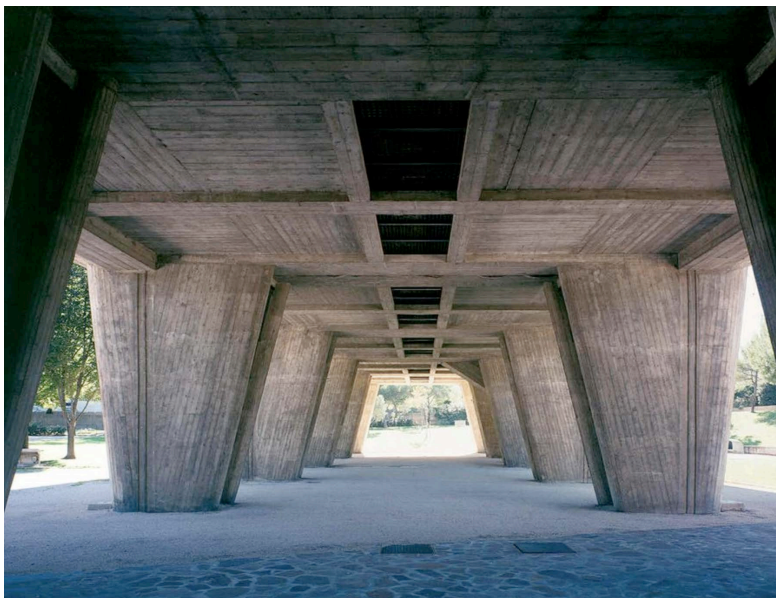
terme est donc autonome avant d'être associé au béton pour décrire une surface volontairement laissée intouchée après le décoffrage pour des raisons esthétiques. Le Corbusier a lu un ouvrage de Jean Dubuffet, artiste français qui utilise le terme *brut* en l'illustrant au travers d'images. Les peintures de Dubuffet laissent au spectateur une impression de négligence de l'artiste vis-à-vis de son œuvre. Elles sont caractérisées par des surfaces rugueuses qui ont attiré l'attention de Le Corbusier.²¹

Afin d'illustrer cette étude de l'utilisation du béton brut chez Le Corbusier, il sera ici question d'analyser l'Unité d'Habitation de Marseille ; son premier bâtiment d'une série à utiliser le béton brut. Il est ainsi le bâtiment qui concrétise pour la première fois les réflexions de l'architecte à propos de la surface brute de décoffrage du béton non traité. Roberto Gargiani décrit cette construction comme étant le site de construction où l'assemblage délicat et parfait des planches de coffrages, qui avaient comme but initial d'imiter la surface lisse du plâtre, a mené à la découverte de la beauté inattendue et déconcertante de tous les défauts de la finition du coffrage.²²

Ce qui a attiré l'œil de Le Corbusier est en fait la manière dont la lumière réagit sur la surface rugueuse du béton décoffré, ce qui a mené ses recherches à la fondation de l'esthétique du béton qui nous intéresse. Le béton brut est, pour Le Corbusier, un *artwork generated by the automatism of*

21 Roberto Gargiani & Anna Rosellini, *Le Corbusier, Béton Brut and Ineffable space, 1940-1965*, EPFL Press, 2011, p.58

22 *Ibidem*, p.54



Le Corbusier, Unité d'Habitation, Marseille

construction.²³ Les traces de coffrage deviennent selon lui témoignage du processus de construction et forment une œuvre à part entière propre au bâtiment. C'est pourquoi il estime légitime de les conserver.

Il s'exprime à ce propos en déclarant que:

*Exposed concrete shows the least incidents of the shuttering, the joints of the planks, the fibers and knots of the wood, etc. But these are magnificent to look at, they are interesting to observe, to those who have a little imagination they add a certain richness.*²⁴

Il exprime le lien qu'il y a entre des accidents et la beauté qui leur est propre. De la même manière que Robert Lynd mettait en relation les erreurs avec la création d'un nouvel imaginaire et d'une beauté inattendue en littérature, Le Corbusier revendique le potentiel créé par les irrégularités du béton. La différence entre les deux approches étant que Robert Lynd évoque les bienfaits potentiels des erreurs involontaires, alors que Le Corbusier décide délibérément d'apprécier les imperfections liées à la mise en œuvre de son matériau.

Pourtant, le sentiment de Le Corbusier vis-à-vis de la surface de l'Unité d'Habitation n'a pas toujours été aussi catégorique. Sa relation avec le béton brut n'a été concluante qu'après une série de déceptions, liées au manque de contrôle qu'il peut avoir sur la mise en œuvre, et d'acceptations des irrégularités qui en découlent. Tout d'abord, Roberto Gargiani et Anna Rosellini soulignent

23 Ibidem, p.56

24 Ibidem, p.56

une première déception liée à son incapacité à obtenir une irrégularité contrôlée:

*The surfaces of the Unité d'Habitation are not only textured by the imprints of the boards and the veins of the wood ; they are also disfigured by a whole range of malfaçons évidentes, described as « worst » and « atrocious », that Le Corbusier doesn't know how to correct.*²⁵

Il n'est ainsi, dans les premiers temps, pas entièrement radical dans sa position vis-à-vis du béton brut. Il va de ce fait appliquer des couleurs aux loggias pour détourner l'attention et tenter d'adoucir la brutalité et les défauts du béton. Il dit produire de la *beauté par contraste*²⁶ grâce à la

Le Corbusier
also searched for
an architecture
of ideality based
on imperfection

polychromie vive des loggias. Puis son raisonnement évolue et verra les défauts comme l'expression d'une nouvelle esthétique du béton. Gargiani et Rosellini s'expriment à ce propos: *in his eyes, the production of the concrete is a construction failure that only his artistic*

*intelligence and persuasive power can redeem and even transform into a work of art.*²⁷

Son regard négatif des débuts est ainsi transformé, et verra les irrégularités comme une singularité bienvenue:

25 Ibidem, p.56

26 Charles Jencks, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, Harvard University Press, 1976, p.144

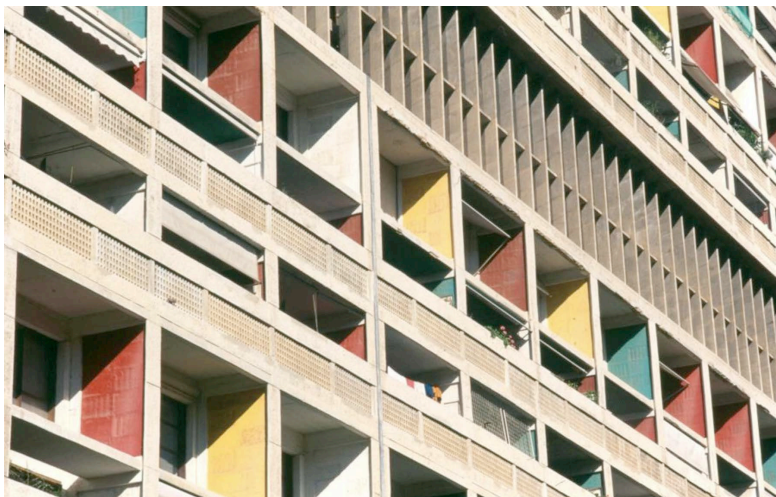
27 Roberto Gargiani & Anna Rosellini, *Le Corbusier, Béton Brut and Ineffable space, 1940-1965*, EPFL Press, 2011, p.56-57

*The defects shout at one from all parts of the structure! Luckily we have no money! ... Exposed concrete shows the least incidents of the shattering, the joints of the planks, the fibres and knots of the wood, etc... in men and women do you not see the wrinkles and the birth marks, the crooked noses, the innumerable peculiarities? ... Faults are human; they are ourselves, our daily lives. What matters is to go further, to love, to be intense, to aim high, and to be loyal!*²⁸

Le Corbusier finit donc par revenir à son constat originel: le béton brut est le témoin des processus de construction. En tant que tel, il est aussi constitué par les erreurs humaines liées aux aléas du chantier, aux malfaçons, aux décalages, aux irrégularités, etc. En se rendant compte du caractère humain du matériau, Le Corbusier lui donne une nouvelle dimension et l'éloigne de ce fait de son image purement industrielle.

En somme, nous pouvons constater que Le Corbusier n'a pas toujours été entièrement sincère quant à sa relation à l'égard des défauts du béton brut. Ces derniers viennent tout d'abord de difficultés économiques liées à la reconstruction d'après-guerre. Le rendu de cette surface finit par le convaincre. Il l'accepte en le transformant en une force ; un principe d'esthétique dans le projet. Une fois cet aspect rugueux accepté, viennent les erreurs de mise en œuvre qui échappent à son contrôle rigoureux, contre lesquels il s'indigne. Nous pouvons ressentir un certain doute au début quant à la légitimité du béton brut dans l'architecture, qu'il finira par adopter et louer.

²⁸ Charles Jencks, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, Harvard University Press, 1976, p.142



Le Corbusier, Unité d'Habitation, Marseille

Le béton brut rentre dans l'analyse des hors-normes dans l'architecture, car sa naissance liée à la période de l'après-guerre en fait un représentant d'une période d'austérité et d'amertume, à travers une architecture novatrice dans le domaine public. Prôner une telle architecture était un pari, qui s'est au final révélé être une solution envisageable. Malgré le rejet du béton brut par ses confrères, Le Corbusier a réussi à en faire une nouvelle esthétique.

L'influence des recherches esthétiques de Le Corbusier sur le béton brut ont été larges et ont participé à la naissance du style architectural appelé « *brutalisme* ». Reyner Banham, critique architectural connu pour ses recherches et écrits sur le brutalisme, déclare: « *Derrière tous les aspects du brutalisme en Angleterre et ailleurs se trouve l'indiscutable concrétisation architecturale de Le Corbusier dans son Unité d'Habitation à Marseille. D'ailleurs le fait que Le Corbusier ait appelé son béton « béton brut » est à l'origine de la rapide diffusion du mot brutalisme.*²⁹ Nous voyons ainsi l'importance que le travail de Le Corbusier a eu sur le mouvement brutaliste. Le brutalisme désigne non seulement une architecture, mais tout un état d'esprit de la nouvelle génération d'après-guerre, des années 50 aux années 70, qui a hérité du chaos social et d'un monde en ruine.³⁰ Pendant les années qui ont suivi la guerre, le brutalisme a connu une grande popularité, qui a largement été répandu notamment à travers les nombreuses publications de Peter

29 Reyner Banham, *Le Brutalisme en Architecture*, Dunod Paris, 1970, p.16

30 *Ibidem*, p.12



Monument to the Battle of Sutjeska

et Alison Smithson.³¹ Grâce à la popularité croissante du béton brut chez les architectes, le béton apparent, qui était d'abord décrié, s'est peu à peu imposé comme une solution possible de rendu de surface et a aujourd'hui une place légitime dans la construction. Le béton brut est donc un parfait exemple de hors-norme qui a su s'imposer et modifier la morale pour faire partie intégrante du paysage architectural. Ceci même s'il suscite, encore aujourd'hui, des avis partagés quant à son esthétique.

31 Ibidem, p.45

Du Modernisme au Postmodernisme

Nous avons vu comment Le Corbusier, architecte moderne, a exploité le hors-norme à l'aube du postmodernisme, à travers son utilisation du béton brut. Tout au long du projet et de la construction de l'Unité d'Habitation à Marseille, nous avons vu que Le Corbusier a entrepris un tournant dans son architecture. C'est à la même époque que naît le postmodernisme, un mouvement qui va prendre de plus en plus d'importance à partir des années 60. Il s'agira d'une période pendant laquelle la tendance à travailler avec le hors-norme devient de plus en plus fréquente. Le hors-norme fait d'ailleurs partie des traits de caractère principaux dans les changements que connaît l'architecture dans ces années-là.

Les architectes postmodernes se séparent du modernisme en tentant de rattacher leurs architectures à des références dans le passé ainsi qu'à la culture locale.³² Puisque la volonté des architectes est de se détacher du style établi par leurs contemporains, les projets postmodernes peuvent être considérés comme des hors-normes en comparaison avec

32 Charles Jencks, *What is Post-Modernism?*, Academy Editions, 1996, p.16

leur époque. C'est pourquoi la période du postmodernisme est très importante dans l'analyse de la place du hors-norme dans l'architecture.

Avant de continuer l'analyse de cas d'étude postmodernes, il est important de comprendre et de définir ce que sont le modernisme et le postmodernisme, ainsi que leurs enjeux. A cette fin, ce sont les ouvrages de Le Corbusier *Vers une Architecture*³³ et de Robert Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture*³⁴ qui serviront de base théorique. Ces deux ouvrages sont respectivement des écrits théoriques notoires du modernisme et du postmodernisme.

All problems can never be solved

Le Corbusier est l'un des architectes phares du mouvement moderne, c'est pourquoi son ouvrage *Vers une Architecture*, publié pour la première fois en 1923, sert de manifeste au modernisme. Au début de son livre, il rédige un argument en résumant les principes essentiels de l'architecture, qui commence par le titre *Esthétique de l'ingénieur, architecture*.³⁵ Il prône une esthétique harmonique qui découle de formes simples, dessinées en accord avec les lois de l'univers, ce qu'il soutient en déclarant que: *Les formes primaires sont les belles formes parce qu'elles se lisent clairement*.³⁶ La géométrie est l'outil par excellence pour dessiner l'architecture, qu'il appelle le *tracé régulateur*, et qui est une assurance contre

33 Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Flammarion, 1995

34 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, 1966

35 Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Flammarion, 1995, p. XVII

36 *Ibidem*, p. XVII

l'arbitraire. Le Corbusier se positionne catégoriquement contre le désordre, qu'il accuse de ne pas pouvoir atteindre la satisfaction de l'esprit. A tous ceux qui ne seraient pas d'accord avec ces principes, Le Corbusier rétorque: *Nos yeux, malheureusement, ne savent pas les discerner encore.*³⁷

A l'image des écrits de Le Corbusier, le modernisme est un courant très codifié qui se manifeste par de nombreuses règles et normes à respecter – esthétiques, dimensionnelles, fonctionnelles, etc. Cela en fait un courant rigide qui va permettre aux postmodernes de jouer avec les codes qui le structurent, afin de les dénoncer en les détournant. Le hors-norme, dans ce contexte, sera le moyen de s'évader d'un système jugé trop rigoureux.

C'est dans ce contexte de transition que Robert Venturi publie l'ouvrage *Complexity and Contradiction in Architecture* en 1966, soit presque un demi-siècle après Le Corbusier. Sa vision de l'architecture diverge de celle de Le Corbusier, puisqu'il défend une architecture plus complexe et spontanée. Cet écrit s'inscrit parfaitement dans la continuité du mouvement de dénonciation de l'échec du modernisme. Venturi reprend en ce sens le célèbre dicton de Mies van der Rohe *Less is More*, qui est symptomatique du modernisme pour le transformer en *Less is a Bore*.³⁸ Lorsqu'il déclare: *Blatant simplification means bland architecture*,³⁹ il condamne l'architecture fade, codifiée et

37 Ibidem, p.XIX

38 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, 1966, p. 25

39 Ibidem, p.25

simpliste de la première moitié du 20^e siècle. Venturi loue plutôt la diversité et la spontanéité dans l'architecture. Son œuvre marque un tournant car il veut abattre les règles établies par le modernisme:

I like elements which are hybrid rather than « pure », compromising rather than « clean », distorted rather than « straightforward », ambiguous rather than « articulated », perverse as well as impersonal, boring as well as « interesting », conventional rather than « designed », accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and clear. I am for messy vitality over obvious unity.⁴⁰

Le virage entre le modernisme et le postmodernisme devient donc une transition importante pour comprendre la place que prend le hors-norme dans la seconde moitié du 20^e siècle. Celui-ci devient un outil pour dénoncer un système de règles trop strictes. Le hors-norme a pris de l'importance dans une société qui avait un besoin de renouveau.

Il était également important de comprendre ce qui compose le modernisme, car ce sont précisément ses codes et ses canons qui ont permis au hors-norme d'être porteur des critiques faites à leurs encontre. Ce n'est en effet que dans un contexte de code moral établi qu'il peut avoir une portée critique et significative.

40 Ibidem, p.22

Déconstruction

Les Magasins BEST de James Wines

La déconstruction est un terme qui ne doit pas être confondu avec le déconstructivisme, qui est un courant ayant évolué en parallèle avec le postmodernisme. La déconstruction sera traitée ici en lien avec la notion de *dé-architecture*⁴¹ de l'architecte James Wines. L'expression *dé-architecture* est utilisée par Wines afin d'illustrer ses idées à propos de l'architecture. Il explique dans son livre à ce propos que: *The theory of de-architecture involves several approaches that are not consistent with traditional architecture and that provide open-ended possibilities for the future. Among these are inclusion, inversion, and indeterminacy and chance.*⁴² Wines associe à sa théorie plusieurs notions qu'il convient d'expliquer. Le terme de l'inclusion est utilisé pour évoquer l'intégration convenable d'un bâtiment à son environnement, ce qui permet d'instaurer un dialogue entre les deux. L'inversion est l'utilisation d'un langage rhétorique dans la forme, l'espace et la fonction qui permet de prendre à contre-pied les préjugés des usagers à propos de l'architecture. L'indétermination et la chance suggèrent que l'art est

41 James Wines, *De-Architecture*, Rizzoli, New York, 1987

42 *Ibidem*, p.133

le mieux représenté lorsqu'il comprend du désordre, de l'indécision, et de l'ambiguïté.⁴³ La dé-architecture, selon Wines, décrit donc les potentiels d'une architecture non-conventionnelle qui prend à contre-pied les codes du modernisme. En tant que tel, elle veut surtout surprendre et faire parler d'elle.

Ainsi, architecture déconstruite sera traitée comme une architecture qui peut être dans un état de ruine ou incomplète ; lorsque certains éléments essentiels de la construction y sont absents. Cependant, la limite entre une architecture incomplète et une architecture déconstruite peut devenir floue. L'état de la construction étant figée dans le temps, rien ne permet de différencier les deux catégories. Des architectures en un état de ruine, la terre en recèle une quantité partout où l'homme a marqué son passage, tout comme il existe d'innombrables exemples de constructions non terminées. Mais ce qui va être développé dans ce chapitre concerne la déconstruction volontaire de l'architecture, pour des raisons idéologiques et projectuelles. Une architecture qui oscille entre inachevé et ruine, en se basant sur les principes de la dé-architecture de James Wines. La suite de l'analyse se portera donc sur la série de bâtiments construits pour les magasins *Best Product Company* de SITE/James Wines. Afin de mieux appréhender les choix de l'auteur, il est tout d'abord important de comprendre le contexte dans lequel ces projets sont nés, ainsi que la position de James Wines par rapport à l'architecture.

43 Ibidem, p.133

James Wines a tout d'abord fait partie du cercle culturel des artistes, en commençant sa vie professionnelle en tant que sculpteur et designer. Il faisait ainsi partie de la même génération d'artistes que Gordon Matta-Clark, Robert Smithson, ou encore l'artiste environnementale Mary Miss, qui mettent tous en avant la *déconstruction* effective de l'art et de l'architecture. La fréquentation de différents cercles d'artistes a beaucoup influencé le travail de Wines et l'a aidé à mettre en place une réflexion spécifique à propos de l'architecture.

En outre, un artiste auquel il se réfère particulièrement est Marcel Duchamp et ses ready-made. Ce qui l'intéressait principalement chez cet artiste est la capacité qu'il a eue à se demander ce qu'est l'art. Lorsque Wines s'intéresse à l'architecture, à la fin des années 60, il se posera la même question que Duchamp, mais concernant l'architecture. Cependant, il ne se détachera jamais de l'art et restera toujours à la fois un artiste et un architecte, en prenant toujours en compte le fait qu'art et architecture font partie d'une même dimension créatrice.

C'est à partir des années 70 que Wines commence à parler du concept de la dé-architecture, dans une volonté d'aller à contre-courant du modernisme. Il explique: *de-architecture suggests a rejection of Modernist role models, an expanded definition of architecture as a concept, and a use of buildings as a means of providing information and commentary rather than expressing form and symbol.*⁴⁴ Ainsi, James Wines déclare que l'architecture est un moyen de communication, critique et commentaire

44 Ibidem, p.33



BEST Products Showrooms

étant donné que c'est un art public. Et comme tout art public a le devoir, ou même la responsabilité, de communiquer, l'architecture doit avoir la capacité de faire de même. De par ce fait, l'architecture doit être pensée de l'extérieur vers l'intérieur, au contraire de l'architecture moderniste, rationaliste et fonctionnaliste. Les murs sont alors imaginés comme des membranes perméables qui laissent passer l'information de l'extérieur à l'intérieur.

C'est en se basant sur ces idées que James Wines, Alison Sky, Michelle Stone et Josh Weinstein fondent SITE (Sculpture In The Environment), en allant à contre-courant du minimalisme, qui n'est rien d'autre que *un million de dollars pour une boîte en contreplaqué*.⁴⁵ Ils se rebellèrent contre l'architecture austère du modernisme à travers l'humour, l'ironie et l'excès.

Les premiers projets de SITE à mettre en pratique les idées de la *dé-architecturisation*⁴⁶ de l'architecture elle-même prennent la forme de constructions éphémères qui remettent en cause la statique. *Rien n'est solide, rien n'est sûr, rien n'est immuable*.⁴⁷

Fort de ces premières expériences, SITE commence à travailler sur des projets construits plus importants. En 1975, les Lewis, mécènes et propriétaires de la chaîne de magasins *Best Products*, se tournent vers le bureau de James Wines pour concevoir leurs magasins. Ceux-ci n'étaient

45 James Wines & SITE, *architecture dans le contexte*, Collection FRAC Centre, 2002, p.17

46 Heinrich Klotz, *The History of Postmodern Architecture*, MIT Press, 1988, p.193

47 *Ibidem*, p.193

jusque-là que des boîtes blanches monotones, comme tous les autres commerces que l'on pouvait trouver sur le strip américain, des *shoebox*.⁴⁸ Grâce à cette collaboration, l'image de la chaîne a changé.

Les projets de SITE incarneront les principes que James Wines a mis en place entre la fin des années 60 et le début des années 70. En tout, neuf projets ont été commandés et les résultats de ces constructions sont représentatifs de la vision de l'architecture de James Wines. Le thème le plus notable de ces projets est le fait que l'architecture elle-même est traitée comme sujet de l'art et non comme le produit d'un processus de design. De par cette innovation, SITE s'éloigne de la tendance de l'époque qui était de construire une architecture fondée sur les traditions modernistes, cubistes et constructivistes. A la source du projet, comme matériau brut, se trouve l'homme, le consommateur, qui est identifié et analysé, afin de mieux pouvoir répondre à ses attentes.

Jusque-là, les commerces n'intéressaient pas *l'élite* de l'architecture car ils étaient considérés comme indignes de leur attention. Au contraire, SITE voyait le potentiel de ces constructions qui marquaient les routes américaines et qui donc touchaient un large public au vu de leur fréquentation. Il s'agissait pour les architectes de l'occasion idéale pour faire une critique sur la société de consommation américaine et engager le dialogue.

48 James Wines, *De-Architecture*, Rizzoli, New York, 1987, p.143

Pour Wines:

*L'architecture peut regagner son statut comme un art public de l'urgence, qui stimule les gens à penser en développant des réflexions à des niveaux multiples, des idées dialectiques, de l'humour et du contenu narratif, éléments qui manquent tellement dans chacun de ses aspects aujourd'hui.*⁴⁹

De plus, la construction de ces magasins était aussi l'occasion de prouver qu'utiliser la perfection comme image promotionnelle n'était pas la seule réponse possible.⁵⁰ Allant même à l'encontre de ce principe, les magasins Best montrent un *désastre architectonique*.⁵¹

Les magasins Best ont été un outil de critique architecturale qui voulait remettre en question l'utilisation des principes modernistes.

*Cette quête d'un changement n'est pas sans difficultés, car la tradition profondément ancrée du modernisme prévaut depuis quatre-vingt-dix ans et a tendance à limiter le répertoire formel à la disposition des architectes. C'est un héritage dont il est très difficile de se libérer, surtout dans les cercles de l'establishment architectural.*⁵²

49 James Wines & SITE, architecture dans le contexte, Collection FRAC Centre, 2002, p.31

50 Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, MIT Press, 1988, p.193

51 Ibidem, p.196

52 James Wines & SITE, architecture dans le contexte, Collection FRAC Centre, 2002, p.34

C'est pourquoi, à travers le thème de la déconstruction explorée dans les projets des magasins Best, Wines rentre dans la catégorie des architectes exploitant le hors-norme

Without
deviation from
the norm,
progress is not
possible

comme outil projectuel. En jouant sur l'idée préconçue que l'on a d'un bâtiment fonctionnel, ses projets provoquent non seulement la surprise, mais aussi la remise en question des codes qui avaient forgé cette première idée.

Afin d'illustrer la vision de l'architecture de James Wines, il est nécessaire d'analyser certains projets des magasins Best, ainsi que la manière dont la déconstruction est intégrée à ceux-ci. La sélection des exemples aura pour but de couvrir l'ensemble des sous-thèmes de la déconstruction afin de montrer les diverses possibilités de son exploitation.

Indeterminate Façade Showroom

L'Indeterminate Facade Showroom est, de toute la série des magasins Best, le bâtiment qui a fait le plus parler de lui. Il est aussi celui qui, graphiquement, incarne le mieux les idées des débuts de SITE. Le choix d'utiliser ce projet comme exemple est motivé par sa capacité à osciller entre construction et déconstruction de manière théâtrale. Ce magasin, achevé en 1975 à Houston Texas, a été qualifié par Wines comme étant le premier équivalent architectural d'un *ready-made assisté*.⁵³ Le fait d'imaginer un nouveau concept, pour une typologie de bâtiment qui jusque-là avait toujours eu la forme d'une boîte blanche,

53 James Wines, *De-Architecture*, Rizzoli, New York, 1987, p.145



Indeterminate Façade Showroom, Houston Texas

a été l'occasion de créer un nouvel imaginaire. SITE a fait tabula rasa sur les codes établis pour en proposer de nouveaux, basés sur l'humour.

L'architecture de ce magasin est une dé-matérialisation qui va à l'encontre de la tradition architecturale des avenues commerciales. Le message que ce bâtiment transmet est communiqué à travers le placage des briques de la façade qui monte au-dessus de la toiture et se termine par un profil déchiqueté. Cela donne à l'ensemble l'image d'une architecture en pleine démolition ou en état de ruine. Heinrich Klotz le décrit: *The Houston facade appears to be crumbling into a ruin.*⁵⁴ A travers cette image, Wines porte une critique évidente envers les *fausses* façades des architectures de son époque, qu'il juge sans doute trop lisses, trop parfaites, trop blanches.

Dans le but d'accentuer cet effet, une partie du mur est fragmentée et une pile de briques chute en cascade en direction de la zone piétonne au pied du mur. Klotz commente: *The fiction of decay is played off against the perfectly intact Best sign in a humorous counterattack against the neutral, meaningless, complacent suburban environment.*⁵⁵ L'intention de Wines était artistique et communicative: en prenant un style de bâtiment très répandu comme base pour appliquer ses idées artistiques, il s'autorise un commentaire critique envers l'environnement commercial américain.

54 Heinrich Klotz, *The History of Postmodern Architecture*, MIT Press, 1988, p.193

55 *Ibidem*, p.193

Wines va même jusqu'à déclarer: *There was no attempt to achieve dexterous spatial articulation, formal dynamics, esoteric architectural references, elaborate detailing structural triumphs or engineering feats, orchestrated color, high decor, historical quotations – and no attempt to save humanity through architecture.*⁵⁶ Son architecture n'a pas le dessein d'être autre chose qu'il n'est: une construction prête à accueillir un magasin, élaborée avec une touche d'humour dans le but d'engager un dialogue.

Best Forest Showroom

Le magasin Best Forest Showroom a été achevé en 1980 à Richmond Virginie et est un parfait exemple pour illustrer l'importance qu'accorde James Wines à l'environnement et au site sur lequel il construit. Dans le cas de cette construction, un grand nombre d'arbres était présent sur le lieu du projet. Il a tenté d'en préserver le plus grand nombre suite à la demande des résidents de la localité. L'architecture de ce magasin veut préserver et célébrer l'environnement naturel du site en le faisant pénétrer dans la construction.⁵⁷ Wines montre son intérêt pour la conception d'un projet qui va de l'extérieur vers l'intérieur, donnant ainsi l'impression que le bâtiment a été envahi par son environnement.

L'aspect de l'inachevé se retrouve ici dans l'espace de dix mètres qui a été mis entre le mur et la façade du bâtiment, qui forme une fissure irrégulière dans la construction. L'intention de Wines est de jouer avec le sentiment

56 James Wines, *De-Architecture*, Rizzoli, New York, 1987, p.145

57 Ibidem, p.149



Best Forest Showroom, Richmond Virginia

d'oscillation entre inachevé et déconstruction. L'espace entre les deux murs met l'accent sur les chênes existants qui ont été préservés grâce à la création de ce double mur. Dans ce cas, l'inachevé veut représenter une architecture évolutive, qui a la capacité de changer dans le temps, laissant la nature dominer l'architecture et l'influencer. Wines explique: *The showroom itself is only a device to create the impression of some kind of portent: trees and landscape, no longer a reassuringly familiar and controllable presence, become forces beyond our control, forces that seem to be taking revenge.*⁵⁸ Il met ainsi l'accent sur une idée forte, en démontrant que la nature prend le dessus sur l'architecture, que la force de la nature est plus forte que la volonté de domination de l'homme.

Inside/Outside Building

Le Inside/Outside Building a été bâti à Milwaukee Wisconsin en 1984. Le projet pousse encore plus loin l'analyse du lien qu'il y a entre le consommateur et l'environnement de consommation. Ce magasin évoque la fragmentation à travers le mur extérieur cassé, dans la lignée de la thématique de la déconstruction, révélant ainsi l'intérieur du magasin. Dans l'interstice entre le mur fragmenté et la façade effective du magasin, Wines expose certains produits du magasin, comme si cet espace en était un rayon. Cet acte met en avant le thème de la consommation en créant un lien visuel artificiel entre l'extérieur et l'intérieur. Afin de garder l'aspect irréel de cet artifice, les produits de consommation ont été peints dans le même gris que la façade.

58 Ibidem, p.149



Inside/Outside Building, Milwaukee Wisconsin

L'intention de James Wines dans ce projet était de comparer l'imaginaire moderne à l'imaginaire médiéval : à la place des habituelles icônes de divins et de saints de l'église, ce sont des produits de la grande consommation qui sont montrés comme des objets idolâtrés.⁵⁹ Il dénonce ainsi la société de consommation à travers une référence religieuse qu'il a adapté à son époque.

Le mur fragmenté est à nouveau un thème important dans la conception de ce bâtiment. Il est de manière générale, une solution graphique pour montrer l'intérieur de l'architecture dans un dessin ou pour dévoiler des détails constructifs d'un bâtiment. Dans le cas de ce magasin, James Wines a transféré cette stratégie graphique en stratégie tangible, réelle, pour l'adapter à sa vision de l'architecture et de l'époque dans laquelle il vit.

En résumé, James Wines revendique une architecture ouvertement hors-norme à travers ses réflexions sur la déconstruction. La plupart de ses projets sont animés par la volonté de faire des constructions qui interpellent, afin que l'architecture ne passe pas inaperçue, mais qu'elle serve d'outil de communication. Les résultats sont teintés d'humour et de satire, pouvant même parfois paraître grossiers, mais sont avant tout symptomatiques d'un ras-le-bol envers l'architecture codifiée du modernisme. Dans un contexte artistique contestataire, Wines questionne la portée critique de l'architecture dans la société de la même manière que Duchamp le faisait avec l'art et Zappa avec la musique.

59 Ibidem, p.152

Strada Novissima

In Mercato

Architetture

L'ultimo capolavoro

di Michelangelo

La grandezza del passato

Esclusivo

Il progetto

Il sogno di un

capolavoro



Affiche Officielle de la Strada Novissima

Illusions

La Strada Novissima de la Biennale d'Architecture de Venise de 1980

Une illusion prend forme au moment où l'apparent éclipe le réel. Une multitude de moyens existent pour mettre l'illusion à exécution, tels que les trompe l'œil, les effets d'instabilité, les perspectives dépravées. Dans ce chapitre, il s'agira de parler des illusions intentionnelles et assumées des architectes, lorsque dans un bâtiment ou un espace, un principe est utilisé pour flouter la vérité et le mensonge afin de nous tromper. Dans les illusions, le hors-norme prend une dimension plus sensible. Il intervient dans l'interstice entre représentation et réalité, entre les attentes que l'on a de l'architecture et la vérité.

Pour illustrer le thème de l'illusion dans l'architecture, la Biennale de l'Architecture de Venise de 1980, et plus précisément la *Strada Novissima* dans la Corderie dell'Arsenale, semble être un exemple adéquat. Lors de cette Biennale, la question de la limite entre réel et représentation était au cœur des discussions à propos

des expositions sur l'architecture de manière générale.⁶⁰ La Strada Novissima, qui s'est nourri de ces débats tout au long de son édition, est l'illustration la plus apte à représenter ce chapitre. Cependant, en vue de mieux saisir les enjeux de cet événement, une précision quant à son contexte politique et social est nécessaire.

Le début des événements qui ont accompagné la création de la Biennale d'Architecture de 1980 remonte dans les années 60 où la reconstruction de l'après-guerre touchait à sa fin. Le développement du tourisme de masse, accompagné de la construction de centres de loisirs et de musées, est l'une des transitions majeures de cette période. Mais c'est l'événement historique de mai 68 qui a le plus profondément marqué la société de ces années-là. Mai 68 désigne la période durant laquelle se sont déroulés des manifestations étudiantes et des grèves générales. Ces révoltes, qui sont parties de France pour finalement toucher d'autres pays d'Europe de l'Ouest, visant le capitalisme et le consumérisme, ont révélé un conflit social profond.

Juste après les événements de mai 68, l'Italie est entrée dans une période de vingt ans, appelée *années de plomb italiennes*, marquée par des actes terroristes, de l'extrême-droite puis de l'extrême-gauche. Cette période sombre a profondément marqué le pays car elle a mis au grand jour un déchirement social et un profond fossé entre le système politique et la société.

Paradoxalement, c'est au début des années de plomb que

60 Léa-Catherine Szacka, *Exhibiting the Postmodern – The 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Venezia, 2016, p.22

l'Italie a également connu un *âge d'or* de l'architecture.⁶¹ Les architectes venaient des quatre coins du monde pour participer aux débats sur la redécouverte de l'urbanité. Les discussions autour des problèmes liés aux centres historiques des villes et sur la question de la tradition et de la re-composition de l'histoire de l'architecture étaient des thèmes qui concernaient toute l'Europe. Cependant, les discussions des années 70 à ce propos ont mis en évidence l'échec des tentatives de créer une architecture qui avait du sens pour la société, une architecture à laquelle tout le monde pouvait s'identifier.⁶²

C'est dans ce climat d'instabilité politique et sociale que la Biennale de Venise a connu de grands changements durant les années 70. Initialement créée en 1893, la Biennale était une institution prestigieuse de renommée mondiale qui organisait des expositions d'art dans la ville de Venise.

Pourtant, malgré sa position bien ancrée dans la société, la crise des années 70 n'a pas épargné l'institution. Elle était critiquée pour son élitisme et son manque de lien avec la situation sociale et politique de l'Italie. C'est ainsi que, dans une tentative de mieux répondre aux attentes de la société et sortir la Biennale de la crise, l'architecture a été intégrée au programme, avant d'avoir droit à son événement à part entière en 1979.⁶³ L'espoir était donc d'utiliser l'architecture pour renouer les liens avec une société en pleine évolution.

61 Ibidem, p.41

62 Ibidem, p.8

63 Ibidem, p.39-40

L'année suivante, la Biennale accueille sa première exposition internationale d'architecture, organisée par le curateur Paolo Portoghesi. Le thème choisi, *La Presenza del Passato*, n'annonçait paradoxalement rien de nouveau dans le champ de l'architecture. Ce sujet très élitiste allait même entièrement à l'encontre des promesses faites lors de la création de cette nouvelle section. Le titre avait pourtant comme objectif de souligner un débat qui se déroulait dans une Italie en perte de repères depuis plusieurs décennies : le lien entre son passé et son présent. La vision de Portoghesi à ce propos est révélateur de ce choix, comme nous explique Adrian Forty :

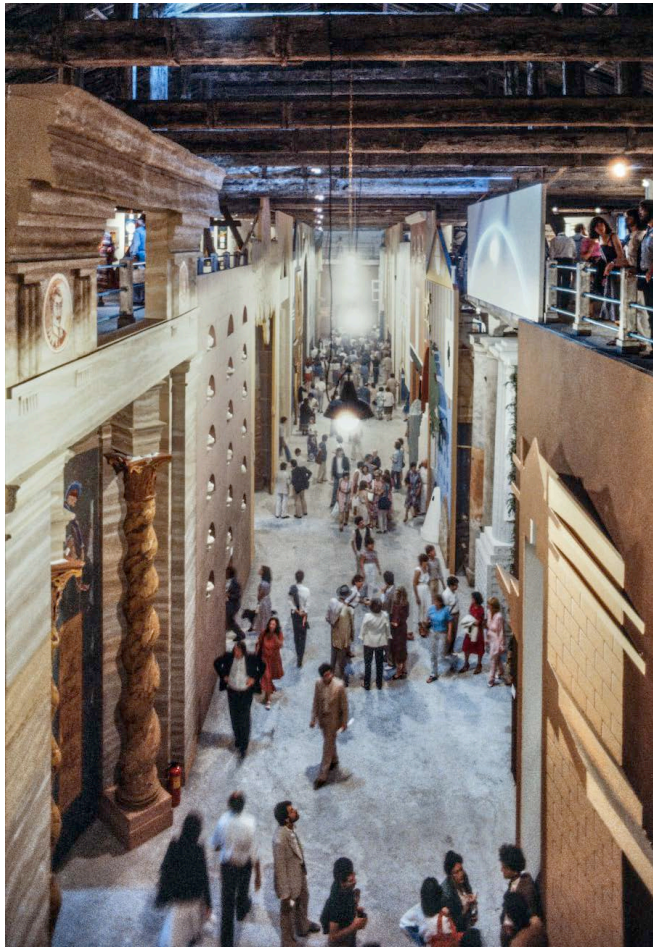
*Portoghesi saw all architecture regardless of its date as having potential to communicate in the present, and for him the aim was to find themes through which this might be possible, linking old and new, ... contaminating memory and the present.*⁶⁴

Portoghesi se positionne ainsi dans ce débat en mettant en avant la capacité de l'architecture à communiquer plutôt que son aspect temporel, auquel il donne une importance amoindrie. Ainsi, son but était de faire une exposition qui invite à la réflexion non seulement sur l'architecture, mais aussi à travers l'architecture.⁶⁵

L'un des éléments phares de cette Biennale était la célèbre *Strada Novissima*, qui était une rue le long de laquelle étaient alignées vingt façades, chacune imaginée par un architecte

64 Ibidem, p.8

65 Ibidem, p.9



Strada Novissima

différent. Cette rue était, selon les mots de Portoghesi, *a gallery of architectural self-portraits*⁶⁶ qui voulait mettre en lumière le lien que chacun des architectes avait avec le passé. Mais plus encore, il nous explique pourquoi la rue devait être utilisée comme élément principal: *Streets are fundamentally like the hallways of a house, they are precisely the spaces in which encounters between people are facilitated.*⁶⁷ Il montre la volonté de créer des liens entre les personnes, dans la société, réagissant ainsi au climat tendu de l'Italie.

Une question essentiellement liée à l'architecture s'est posée lors de cet événement. Elle concernait l'échelle de l'architecture à adopter dans une exposition et la manière de communiquer à travers elle toute la diversité de son contenu. Dans ce contexte, Léa-Catherine Szacka cite Napoléon: *There are cathedrals one would like to be able to put in a museum,*⁶⁸ puis y répond par: *if we put a cathedral into a museum it ceases to be a cathedral and automatically becomes something else.*⁶⁹ Cela montre toute la complexité dans le fait d'exposer l'architecture et l'échelle à adopter, soulevant ainsi la problématique de savoir si ce qui est montré dans une exposition d'architecture est réel, ou si c'est une représentation. Cette question est la deuxième problématique emblématique à la Biennale de Venise. Elle a été exploitée par la plupart des architectes de la Strada Novissima dans le but de brouiller la limite entre réel et figuration.

66 Ibidem, p.7

67 Ibidem, p.124

68 Ibidem, p.20

69 Ibidem, p.21

Les expositions sont de ce fait un outil de réflexion intéressant car il y est possible d'agir autant dans le réel que l'irréel. Elles sont aussi l'occasion d'explorer les limites entre ces deux mondes, voire de les faire tomber. Pour les postmodernes comme pour les modernes, elles ont également été un moyen de créer des confrontations et des débats, un outil de publicité, un endroit d'expérimentation et d'innovation, et surtout l'opportunité de construire des récits.

Pour sa Biennale, Portoghesi a voulu faire un lien historique à travers le nom *Strada Novissima* qui fait référence à la Strada Nuova, aujourd'hui appelée via Garibaldi, à Gênes. Au 16^e siècle un tout nouveau type d'espace public y a été créé, qui était considérée comme une scénographie urbaine.⁷⁰ Charles Dickens décrivait la Strada Nuova comme: *a bewildering phantasmagoria, with all the inconsistency of a dream, and all the pain and all the pleasure of an extravagant reality.*⁷¹ L'aspect théâtral de cette rue était évidente, c'est pourquoi la Strada Novissima s'y réfère, afin d'exploiter cette notion qui mêle théâtre et homme. Cet aspect se retrouve dans l'axe de perspective de la rue que formaient les façades, créant ainsi une scénographie représentant la ville. Léa-Catherine Szacka souligne ce fait en expliquant:

The curatorial apparatus imagines for the « Strada Novissima » focused not only on the « representation of architecture » but also its experimentation – a sort of laboratory in which urban conditions

70 Ibidem, p.126

71 Ibidem, p.126

were recreated artificially as a result of cinematic and scenographic techniques employed to put the public in direct contact with architecture. »⁷²

Ainsi, la rue était un champ d'expérimentation non seulement pour les architectes, mais aussi pour ses visiteurs qui devaient se retrouver plongés dans un tout nouveau type d'espace urbain ; l'expérience se devait d'être immersive.

La conception des façades de la rue, pour les vingt architectes sélectionnés, devait suivre certaines règles pour des questions d'organisation lors de la construction. Parmi les règles à suivre se trouvaient le devoir d'utiliser des matériaux low-cost et faciles d'accès et respecter le gabarit prédéfini qui était l'espace entre deux colonnes de l'Arsenal. Pourtant, la plupart des architectes n'ont pas envoyé de plans précis de leur projet. L'équipe chargée de la construction a été contrainte de créer elle-même les dessins techniques à partir des esquisses reçues, qui étaient bien souvent pauvres en indications précises et techniques.⁷³ Cela témoigne du fait que les architectes ont conçu leurs projets comme des images, des représentations, et non comme des constructions, des réalités. En partant du thème de la limite entre réalité et représentation, ils ont traité de l'illusion de la réalité.

72 Ibidem, pp.147-148

73 Ibidem, p.149

Hans Hollein

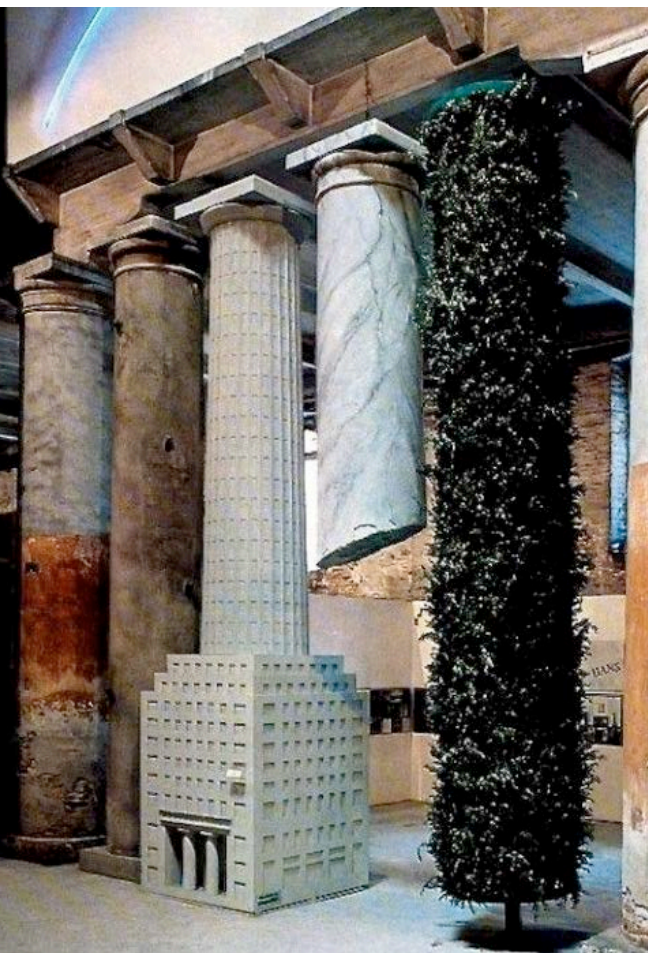
Parmi les règles pour la conception des façades, il était indiqué qu'il fallait cacher les colonnes existantes de l'Arsenal. Pourtant, près de la moitié des auteurs ont décidé de faire très exactement le contraire, allant jusqu'à s'y référer.⁷⁴ L'architecte Hans Hollein en fait partie, s'expliquant: *columns [that] are born as structural elements, become in architecture an independent element, a symbol of architecture.*⁷⁵ Il les utilise donc comme symboles, leur conférant une fonction décorative et stylistique. L'une des colonnes est même coupée afin de permettre au visiteur de rentrer dans son espace d'exposition. Léa-Catherine Szacka explicite cette volonté en indiquant: *He was primarily concerned with communication and style rather than with the purely tectonic aspect of architecture.*⁷⁶ La volonté de communiquer ses idées primait ainsi sur l'aspect de la construction de l'architecture.

Il montre l'utilisation de la représentation en architecture. Ainsi la colonne n'est pas réellement une colonne, mais sa représentation. Une illusion de réalité. Les colonnes de la façade de Hollein sont toutes différentes. La première est une simple copie de la colonne de l'Arsenale. La seconde est une copie de la colonne d'Adolf Loos pour la Chicago Tribune Tower. La troisième, même si elle est de nouveau une imitation de la colonne de l'Arsenale, donne l'illusion d'être en marbre. Théâtralement, elle est coupée en son milieu pour libérer l'accès à l'exposition, lui ôtant tout caractère structurel. La dernière pourrait être

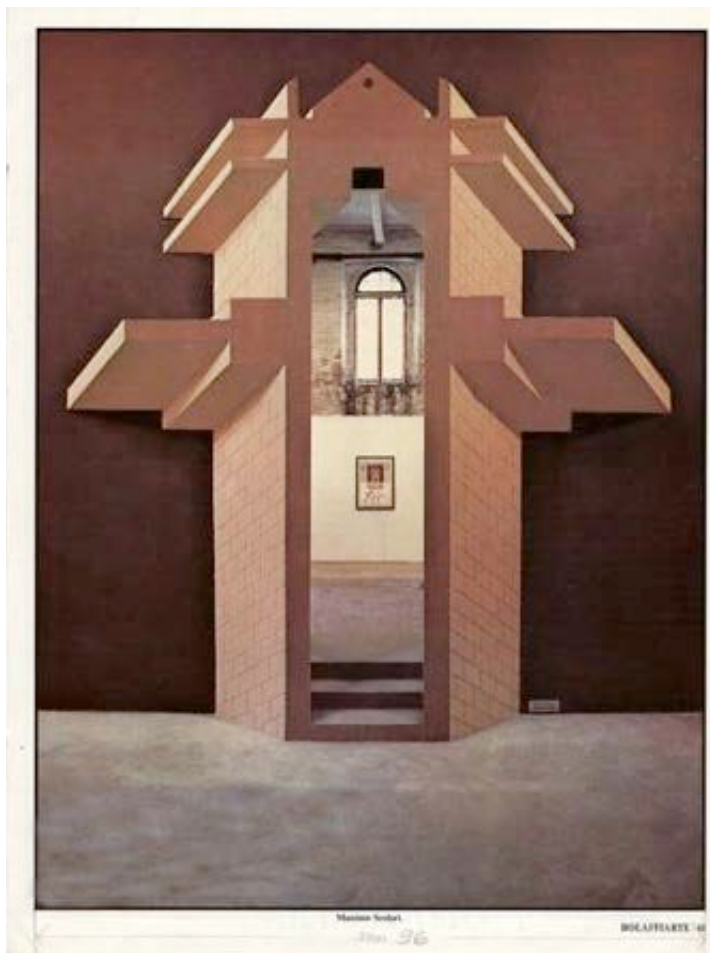
74 Ibidem, p.166

75 Ibidem, p.166

76 Ibidem, p.167



Hans Hollein



Massimo Scolari

une métaphore de la colonne originelle en tant que tronc d'arbre. Le chapiteau et la base sont supprimés pour ne garder que l'essentiel, le fût. Hollein utilise des métaphores historiques et les transforme pour en faire une forme de critique.⁷⁷ La colonne est ici travaillée comme étant un artifice et quelque chose de déclinable, à l'opposé des codes qui réglaient ses ordres.

Massimo Scolari

Massimo Scolari, architecte et peintre, a une manière différente de traiter le sujet de la Biennale dans sa façade. Il utilise ses aptitudes de peintre pour construire une histoire autour de sa vision de la relation entre représentation et réalité. Léa-Catherine Szacka la décrit: *Scolari imagined a poetic commentary on representation rather than a representational space.*⁷⁸ Le sujet privilégié des peintures de Scolari est celui de l'architecture classique comme faisant partie d'un passé perdu. Pour sa façade il se sert d'une oeuvre qu'il a peinte en 1979-80, *Porta per città di mare*,⁷⁹ où était représentée une porte qui mène à la mer. Il réutilise la porte de la peinture et la construit pour lui donner vie.

Son objectif est ici de donner la possibilité d'entrer dans sa façade de la même manière qu'on entrerait dans un dessin. Il a de ce fait placé un dessin au milieu de sa porte, accompagné de trois marches d'escalier sur lesquelles il était possible de monter. Le visiteur était invité à les emprunter pour se rapprocher du dessin et presque y

77 Ibidem, p.167

78 Ibidem, p.168

79 Ibidem, p.168

entrer, déstabilisant ainsi la limite entre le réel et l'illusion. A travers son dessin, Scolari faisait entrer les visiteurs dans un nouveau monde, différent du leur.

Léon Krier

Léon Krier a été l'un des rares à respecter les règles données par le comité de la Biennale, *by literally proposing a dwelling for everyday and private life*.⁸⁰ Il conçoit une façade qui sera surnommée *La Casa Venezia*.⁸¹ Il propose un retour à une architecture vernaculaire qui utilise les techniques traditionnelles de la construction. Léa-Catherine Szacka décrit: *Krier also included more technical drawings, similar to archaeological axonometric reconstitutions*,⁸² montrant avec quelle rigueur Krier conçoit ses projets afin qu'ils correspondent exactement à ses volontés. Parmi ses indications, il demande au comité de construction de n'utiliser que des matériaux naturels tels que le chêne et le stuc vénitien. Cependant, pour plus d'uniformité avec les autres façades, mais surtout pour des raisons économiques, la construction de la façade a été faite avec des matériaux imitant ceux demandés par Krier. L'illusion a réussi à partir du moment où même Krier, lors de la visite du chantier, s'est exclamé: *Where did you find this real oak?*⁸³ L'exemple de cette façade se distingue des deux précédentes du fait que l'illusion des matériaux n'a pas été désirée par l'auteur, mais est le résultat de décisions venant du comité de la Biennale.

80 Ibidem, p.161

81 Ibidem, p.161

82 Ibidem, p.161

83 Ibidem, p.163



Léon Krier

La Strada Novissima⁸⁴ peut ainsi être considérée comme une parfaite illustration pour représenter le thème de l'illusion. Non seulement parce que les enjeux politiques et sociaux qui ont entouré la Biennale de Venise de 1980 sont emblématiques des idées auxquelles les postmodernes italiens se rattachent, mais aussi parce que cet événement démontre les multiples facettes que peut prendre le thème de l'illusion dans la pratique de l'architecture.

A travers le spectre de l'illusion, le hors-norme revêt une dimension complexe et toujours autant chargée en symbolique. Il investit à nouveau les expérimentations architecturales dans un fort contexte contestataire pour donner aux projets une teinte critique, évocatrice et métaphorique. Les exemples analysés soulignent encore une fois que le hors-norme ne prend toute sa force que lorsque son auteur est conscient des codes avec lesquels il joue. Hollein n'est évidemment pas sans savoir la portée satirique que revêt son jeu de colonnes. En mettant en scène quatre déclinaisons de cet élément fondamental de l'architecture, il joue autant avec les théories de Vitruve qu'avec les règles de la Biennale.

En floutant la limite entre le réel et le fictif, l'illusion en architecture suggère également un dialogue sur ce qu'est l'architecture en comparaison avec ce qu'elle n'est pas, mais pourrait être. La porte de Scolari peut notamment

84 Les autres architectes ayant participé à la conception de la Strada Novissima sont : Constantino Dardi ; OMA ; Michael Graves ; Frank Gehry ; Taller de Arquitectura ; Oswald Ungers ; Charles Morre ; Robert Venturi, John Rauch and Denise Scott Brown ; Robert Stern ; Franco Purini and Laura Thermes ; Josef Paul Kleihues ; Stanley Tigerman ; Studio GRAU ; Thoman Gordon Smith ; Allan Greenberg ; Arata Isozaki ; Christian de Portzamparc.

être vécue comme une ouverture sur un autre possible, une traversée dans laquelle l'architecture joue le rôle de passage. En ce sens, l'illusion agit aussi bien comme source d'optimisme et d'espoir, à la manière d'un mirage. De plus, les projets discutés possèdent grâce au filtre de l'illusion une dimension didactique, ce qui permet peut-être de faire descendre l'architecture de son piédestal élitiste et de la rapprocher des problématiques du peuple.

Exagération Conceptuelle

L'architecture de Peter Märkli, Les Exemples de Sargans et Grabs

L'exagération conceptuelle dans l'architecture pourrait apparaître lorsque l'architecte décide de mettre en avant un aspect d'un projet. En l'exagérant, il perturbe le fonctionnement direct ou normal d'un élément ou d'un espace. Dans la discipline de l'architecture, lors du développement d'un projet, certaines idées et concepts servent de fil rouge : des décisions qui orientent les réflexions autour d'un bâtiment, qui définissent son caractère et qui en font une construction singulière. Ce chapitre analysera la thématique de l'exagération conceptuelle et traitera de projets où l'architecte a su mettre un aspect en avant à un tel point que le concept en devienne hors-norme.

A ce sujet, les projets de Peter Märkli sont des exemples significatifs. Architecte qui a marqué l'histoire de la construction suisse de la fin du 20^e siècle, Märkli a fait ses études à l'ETH de Zürich dans les années 70, une époque où l'architecture était profondément marquée par les influences de Le Corbusier. Même si la transition vers

le postmodernisme pouvait se faire sentir chez certains, la tendance majeure était toujours influencée par les références modernes. Märkli se définit pourant comme quelqu'un qui a toujours gardé une certaine distance avec les tendances et les standards de son époque. Dans le livre qui lui est dédié, *Approximations*,⁸⁵ Mohsen Mostafavi affirme: *Even by the usually reticent standards of Swiss architects, Märkli has been more self-reflective than most. He spends long periods thinking through every aspect of his projects, from inception to realization.*⁸⁶ Sa méthode de travail a toujours été, dès le début, une réflexion à huis-clos. Très solitaire, il se démarque donc des architectes qui fondent des bureaux de plus en plus grands et de la tendance à collaborer toujours plus à travers les médias. La solitude, étant un aspect qui relève plus d'une personnalité d'artiste ermite que d'architecte, lui donne l'occasion de faire mûrir sa propre vision de l'architecture en retravaillant à l'extrême chaque détail de ses projets. Mostafavi insiste sur ce caractère lorsqu'il écrit: *One imagines that, working alone in his studio, Märkli too comes to pay closer attention to things – to the proportions of his houses, to the textures of their surfaces, to the materials of their construction.*⁸⁷

Comme révélé précédemment, Märkli n'a été que peu influencé par les courants à la mode de son époque. Il entretenait cependant une bonne relation avec Rudolf Olgiati, avec qui il partageait une même vision de

85 Mohsen Mostafavi, *Approximations The Architecture of Peter Märkli*, AA Publications, 2002

86 Ibidem, p.8

87 Ibidem, p.8

l'architecture.⁸⁸ Olgiati incorporait le côté vernaculaire de l'architecture et des sites au processus de création de ses projets.

*The combined early influence of both Olgiati and Josephsohn, particularly in relation to the timelessness of the material at hand, has provided Märkli with a synthetic approach that is open to the recombination and remaking of specific elements of his experiences, from the past to the present, from art to architecture, from places to events, from literature to film.*⁸⁹

Les dessins de Märkli sont avant tout marquants par leur géométrie et les proportions de leurs espaces. A des fins de conception de projet, il a sans cesse étudié l'utilisation de différents rapports tels que le nombre d'or ou encore le triangle rectangle. Il les teste dans ses dessins, les modifie, puis tente d'utiliser ces recherches pour créer des équilibres et des tensions dans ses bâtiments. Ces phénomènes, il va aussi les chercher pendant ses voyages. Au lieu de regarder les monuments connus, il étudie des constructions anonymes qui abritent plus souvent de tels rapports. *He is particularly interested in buildings containing a juxtaposition of different elements that challenge the purity and the rationality of a singular overarching system.*⁹⁰

During one of our conversations, Märkli makes a quick sketch of a square. Three of its angles appear to be a ninety degree but the right side of the square curves slightly to meet a shorter bottom side. The

88 Ibidem, p.8

89 Ibidem, p.8

90 Ibidem, p.11

*sketch has produced an imperfect square. Märkli then points out how important he thinks it is to translate this square into architecture. This, as he points out, is not to be done literally but in a manner that is still able to convey the square's particular qualities.*⁹¹

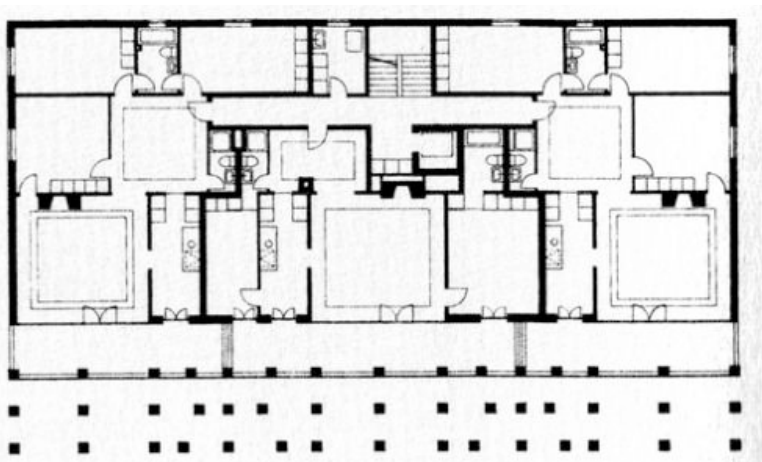
Nous remarquons dans cet écrit comment il met à exécution la maîtrise des proportions, retranscrits dans le dessin. Nous verrons par la suite comment ces principes seront intégrés dans le projet de la maison à Grabs, et pour quelles raisons.

Avant d'analyser deux de ses projets, il convient de comprendre le lien que Märkli établit entre architecture et société. Pour lui, l'architecture doit être avant toute chose liée avec les besoins de la société, et non avec l'esthétique. *Design is not about how you detail a window, it's about the people who will inhabit the space. Everything you do is for them.*⁹² A cette fin, il lui est important d'étudier chaque espace de la maison jusqu'à ce qu'il réponde au mieux aux besoins de ses habitants. Il se demande pour chaque projet quelle est la signification d'une salle de bains, d'une cuisine, d'un salon, d'une chambre, afin d'apporter une nouvelle solution à chaque fois. Les *espaces de service* n'échappent pas à ses réflexions et font toujours partie intégrante du concept du projet.

En ce sens, Peter Märkli est un architecte qui a développé une vision de la beauté architecturale à travers des erreurs,

91 Ibidem, p.11

92 Pamela Johnston, Peter Märkli, *Everything One Invents is True*, Quart Publishers Lucerne, 2017, p.6



Peter Märkli, Apartment Building in Sargans



Peter Märkli, Apartment Building in Sargans

des imperfections, des aberrations, ceci principalement dans ses premiers travaux.⁹³ Ses hors-normes sont composés de proportions inhabituelles ; de subtiles asymétries, d'éléments non-alignés, de proportions étranges, mais qui finissent par définir ses projets.

Apartment Building in Sargans, 1986

A Sargans, en Suisse, Märkli fait un projet d'appartements qui veut répondre à la demande de logements sans continuer dans la tendance de l'étalement urbain. L'extérieur du bâtiment est défini par les loggias marquées par des piliers massifs qui sont eux-mêmes espacés de manière irrégulière. Il est ainsi impossible d'identifier la séparation entre les appartements, ce qui donne à la façade un aspect unifié, à l'image de la collectivité qui y vit.

Chaque étage, à l'exception du rez-de-chaussée, comporte 3 appartements. La particularité de ce plan réside dans le fait que seuls les espaces publics ont des couloirs, alors que ceux-ci ont été éradiqués des appartements. En effet, dans les appartements, l'entrée est constituée d'un hall, et c'est à travers celui-ci que les différentes pièces sont accessibles. La dimension du hall d'entrée est presque la même que celle des chambres, ce qui a pour effet de lui donner une importance inhabituelle. Peter Märkli explique: *connecting the rooms in a different way creates a spatial richness*.⁹⁴ L'espace servant est donc entièrement réfléchi pour être intégré de la même manière que le serait un séjour ou une chambre

93 San Rocco, Mistakes, #3 winter 2011, p.24

94 Mohsen Mostafavi, Approximations The Architecture of Peter Märkli, AA Publications, 2002, p.81

à coucher, ce qui le met au même niveau que les espaces servis.

Dans ce projet, ce qui a été le plus important pour Märkli est la connexion entre les espaces, qui se doit d'être aussi visuelle. Il l'exprime en nous expliquant: *To achieve this here, all I did was to take a little bit from each of the bedrooms and add it to the living room. If all the rooms are small and the corridor is small, if there's no transparency in the space, if you can't see from one room to another, there's no feeling of life.*⁹⁵

Pour en arriver à cette ouverture et fluidité dans l'espace, Märkli a diminué les dimensions des chambres et de la cuisine au minimum, redistribuant ces portions au couloir, afin que chaque espace ait une importance identique. Il ignore ainsi les proportions et la hiérarchie usuelles des espaces du logement, privilégiant plutôt une harmonie différente à travers de nouvelles proportions.

House in Grabs, 1995

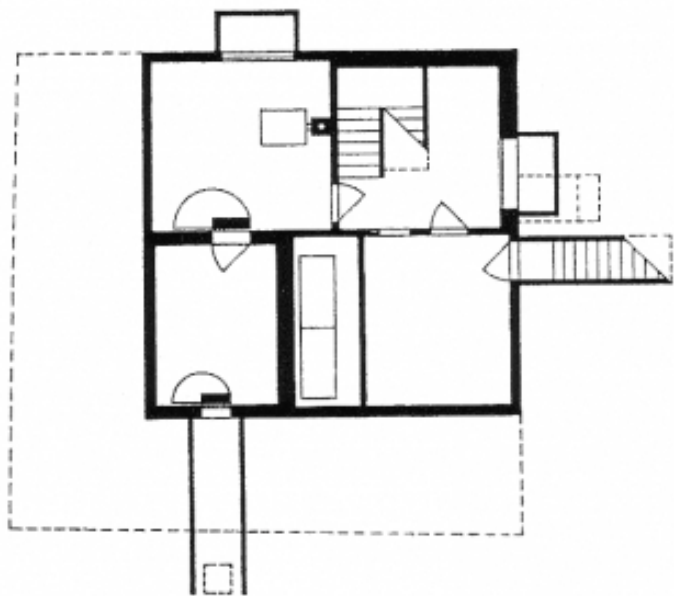
L'intérêt de Märkli pour les proportions est évident dans la plupart de ses projets. Dans la maison à Grabs, il s'approprie des règles de proportions et les réadapte à sa façon de telle manière qu'elles deviennent presque obscures aux yeux de l'utilisateur.

Cette maison se situe sur une parcelle légèrement en dehors du village au milieu d'une prairie. Même si Märkli a hésité à faire une maison traditionnelle en bordure de parcelle, donnant au jardin une délimitation claire, le projet

95 Ibidem, p.81



Peter Märkli, House in Grabs



Peter Märkli, House in Grabs

choisit d'inclure tous les éléments dans une même entité et d'en brouiller les frontières. Se détachant complètement de l'idée initiale, le projet se démarque par son allure très formelle et géométrique. Sous la forme d'un cube, la maison occupe la partie la moins stratégique du terrain en se plaçant en son centre.

Même si cette décision va à l'encontre des logiques habituelles d'accès, d'utilisation du sol et de répartition des activités de l'habitat, Märkli propose une nouvelle manière de s'approprier le sol.

Toutefois, ce qui fait de cette maison une construction singulière est l'opération de Märkli de casser la géométrie parfaite du carré. Andrea Zanedrigo, dans la revue *Mistakes of San Rocco* nous explique: *The point is precisely that by being almost a square, it becomes a perfect square.*⁹⁶

De la même manière que l'architecture grecque voulait corriger les erreurs de perspectives dues aux imperfections de l'œil, Märkli démontre qu'il doit paradoxalement exagérer les angles de son cube afin de réussir la construction d'une géométrie optiquement parfaite.

Dans l'architecture de Peter Märkli, le hors-norme réside dans l'exagération de ses concepts. Il l'utilise afin de libérer ses dimensions, ses proportions et les relations de ses espaces des normes de l'habitude. Le hors-norme lui permet également de mettre l'accent sur les éléments de ses projets qui s'adaptent à l'usage de ses habitants. Chaque projet est ainsi défini par des principes qui lui sont propres, ce qui rend chaque situation unique.

96 San Rocco, *Mistakes*, #3 winter 2011, p.24



OFFICE kgdvs, Kortrijk XPO

Composition

**Kortrijk XPO de OFFICE Kersten Geers David
Van Severen**

La composition dans l'architecture réside dans le dessin et l'organisation des lignes directrices d'un projet, que ce soit pour la façade ou pour le plan, ou même pour l'assemblage des volumes. Puisqu'elle est définie par des règles et des proportions qui sont agréables à l'œil, il se crée un réel dérangement lorsque cette logique est rompue ; comme si une erreur s'était glissée dans la conception du projet.

La composition est un principe essentiel dans la production architecturale, et l'usage de ce terme devient courant dès le début du XIX^e siècle.⁹⁷ Dans l'école des beaux-arts, elle va de pair avec la conception d'un bâtiment et est l'indissociable partenaire de la création d'un projet qui a le dessein d'être bien accueilli par les cercles intellectuels.

Le premier à avoir parlé de composition dans le contexte de la construction est Robert Morris, théoricien de l'architecture, dans les *Lectures on architecture*, en 1734.⁹⁸ Le terme composition était à cette période utilisé pour parler

97 Jacques-Lucan, *Composition, non-composition*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2011, p.21

98 *Ibidem*, p.22

des bâtiments et jardins irréguliers d'Angleterre, et non de l'architecture en général. C'est seulement plus tard, avec Jean-Nicolas-Louis Durand que le mot composition devient courant dans le langage architectural, comprenant alors toutes les architectures, et non seulement celles d'Angleterre.⁹⁹

Aujourd'hui, la notion de composition fait partie intégrante de la conception d'un projet et elle fait partie de l'apprentissage que l'on reçoit tout au long des études. L'analyse de ce chapitre se portera sur les écarts dans la composition par rapport à ce qui est conventionnel et habituellement encouragé. Autrement dit, il s'agira de s'intéresser à des manières de composer l'architecture qui sortent des codes habituels, les rattachant au thème du hors-norme.

Ces changements dans la composition peuvent être subtils et ne concerner qu'un seul aspect du projet, mais peuvent également concerner des éléments plus globaux. Ces aspects peuvent finalement faire la force de la construction et même la représenter. Les exceptions dans la composition sont aussi un moyen de rendre le langage plus raffiné ou plus adapté aux idées d'un projet.

Ce chapitre sera illustré par un projet du bureau d'architecture belge OFFICE Kersten Geers et David Van Severen, fondé au début des années 2000. Même si les architectes adoptent, dans la conception de leur projet, un vocabulaire pragmatique, ils utilisent souvent les méthodes de construction les plus simples à leur disposition lors de

99 Ibidem, p.23

la phase de construction. Ils rejettent ainsi toute solution de mimétisme avec le contexte.¹⁰⁰ Dans la plupart de leurs projets, la clarté de la construction prend une importance considérable, jusqu'à primer sur la fonction.

Un trait particulier à tout projet de OFFICE est la composition des images qui accompagnent chaque projet. Ces images, collages réalisés à l'aide d'outils informatiques, sont identifiables par la construction perspective à un point de fuite et le contrôle des couleurs très particulier. Ils se sont inspirés des collages de Mies Van der Rohe ainsi que des peintures de David Hockney,¹⁰¹ techniques qu'ils ont assimilés et adaptés à leurs projets. L'aspect le plus surprenant de ces images se voit lors des rendus de concours d'architecture où *the aspects of the urban scene that are rendered in photo-collage are precisely those that the architects have neglected to control.*¹⁰² Ils montrent ainsi un manque de contrôle pour certains aspects du projet qu'ils cherchent, d'une certaine manière, à mettre en avant.

Les projets de OFFICE ont certaines caractéristiques récurrentes qui sont reconnaissables. Ces aspects, qui font la particularité et la singularité de leurs projets, peuvent être recensés comme étant : le plan orthogonal, le profil de la boîte, le mur de périmètre qui établit une frontière claire entre ce qui est à l'intérieur et ce qui est à l'extérieur, la surface métallique brillante, la surface blanche, la grille dans le plan et l'élévation, l'enveloppe de verre, le péristyle

100 2G n°63, OFFICE Kersten Geers David Van Severen, 2012, p.11

101 Ibidem, p.6

102 Ibidem, p.6

avec les colonnes au rythme identique, l'enfilade de pièces de même dimension.¹⁰³ Autant de principes rigoureux qu'ils s'efforcent d'appliquer, se permettant une plus nette liberté dans le reste de la composition. En appliquant ces règles, leur intention est de rendre la lecture de l'architecture la plus claire possible, un principe qui prime par-dessus tout le reste.¹⁰⁴

Afin de comprendre au mieux les enjeux de la composition en rapport au hors-norme, l'analyse se concentrera sur le Kortrijk XPO, appelé aussi office 45. Ce projet, situé à Courtrai en Belgique, est un complexe comprenant des halls et des parkings. La spécificité du site réside dans le fait qu'il est encerclé par des grandes voies routières qui produisent de ce fait les limites de la parcelle.

Le projet peut être identifié comme étant un cadre, dans le sens où l'intervention principale consiste en une structure métallique faite de colonnes qui parcourt tout le site, librement et sans aucun obstacle. La structure, d'aspect monumental et peinte en blanc, sert en quelque sorte de compas pour mesurer la parcelle.¹⁰⁵ La colonnade s'étend non seulement à la composition de l'entrée, mais sert aussi de structure externe au bâtiment principal. Ce dernier est composé de trois travées monumentales en hauteur ainsi qu'en largeur, formant un cube. La façade est ainsi dessinée par une grille géométrique régulière et blanche qui se met en avant du mur-rideau du bloc bâti peint en noir. La

103 Ibidem, p.4

104 Ibidem, p.11

105 Ibidem, p.11



OFFICE kgdvs, Kortrijk XPO

structure externe est ainsi soulignée et apparaît comme un gigantesque exosquelette.¹⁰⁶

Un détail particulier marque pourtant cette composition si élémentaire: l'échelle de la structure et celle de la boîte, deux entités indépendantes, étant différente, leurs compositions respectives ne correspondent pas. Ce choix est justifié par le fait que ces deux éléments font référence à des échelles différentes, celle monumentale des travées blanches et celle plus humaine de la boîte des bureaux. Cette confrontation établit une relation inhabituelle entre enveloppe et structure, ce qui produit un effet étonnant. L'effet est d'autant plus flagrant lorsque la poutre de la structure passe au milieu des fenêtres du second étage. Cet effet donne évidemment au tout une allure de projet non maîtrisé. Pourtant, cette particularité est totalement volontaire et pleinement assumée. Elle souligne que ce qui prime dans le projet n'est pas le lien entre la structure et la boîte, mais bien la prépondérance de la trame régulière de la parcelle. Ce principe n'est pas isolé, comme l'explique Ellis Woodman: *That collision between heroic abstraction and the world of workaday human affairs is a recurrent feature of OFFICE Kersten Geers David Van Severen's work.*¹⁰⁷

Notamment à travers cet exemple, Le bureau OFFICE illustre l'impact de la dimension hors-norme de la composition architecturale sur un projet. Ellis Woodman déclare que: *OFFICE Kersten Geers David Van Severen rarely*

106 Ibidem, p.11

107 Ibidem, p.12

needs to look far to find such opportunities for « failure »,¹⁰⁸
 exprimant de ce fait que les architectes ont un lien évident
 avec ce qu'il appelle *échec*, que nous appelons *hors-norme*.
 Woodman ajoute à propos de OFFICE: *Dreaming always
 of an autonomy that they are destined never to attain, the projects are
 driven with dramatic conflict.*¹⁰⁹

C'est finalement précisément les règles initiales que le bureau s'impose qui les conduit vers une composition hors des canons visuels. Ces règles strictes représentent donc pour les architectes un idéal inatteignable, puisqu'ils doivent de ce fait accepter les collisions qu'elles peuvent avoir avec d'autres contraintes de leurs projets. Avec cet exemple, l'analyse du thème du hors-norme se conclut néanmoins sur le projet qui souligne le plus l'ambivalence qui existe entre la notion populaire d'erreur et celle de hors-norme. La dimension hors-norme de l'office 45 peut véritablement être identifiée par le visiteur lambda comme étant une erreur ; il conviendrait alors de souligner qu'il s'agit d'une erreur volontaire.

108 Ibidem, p.12

109 Ibidem, p.12

CONCLUSION

Nous avons vu à travers cet énoncé la signification générale de la notion d'erreur dans la société, ainsi que ses enjeux. L'erreur, terme tabou, est avant tout vu comme un frein dans la course à la réussite. Elle est ainsi source de tracas quotidiens, considérée comme un fait à éviter. Comme il a été expliqué, sa définition se base sur la morale. Cette dernière désigne non seulement l'ensemble des règles de conduite que l'homme doit adopter pour bien faire, mais aussi les règles qui dictent la bonne manière de penser. Pourtant, tout jugement venant d'un sentiment humain naturel, il est aussi relatif et peut varier – dans le temps, d'une culture à l'autre, d'une personne à l'autre. La morale est donc définie par une association de règles établies et de règles instinctives qui s'imposent pour dicter la séparation entre le juste et le faux. En ce sens, l'erreur est considérée comme étant tout ce qui va à son encontre.

C'est pourtant seulement au 19^e siècle, avec l'arrivée des statistiques et des archives, que l'erreur a commencé à être vue de manière négative. Jusque-là, l'erreur était un fait banal de la vie de tous les jours ; une erreur de parcours qui n'avait d'influence que sur une temporalité réduite. Mais dès que les méthodes d'archivage ont permis l'enregistrement des données sur la population, il est devenu possible de classer et répertorier les actions de chacun, bonnes comme mauvaises. Par conséquent, la

portée de l'erreur a pu transcender ses anciennes limites géographiques et temporelles et prendre une place plus importante dans la société. Cette transition a poussé l'erreur à prendre une connotation toujours plus fatale, jusqu'à être associée avec l'échec. L'échec représente donc la transformation de l'erreur, évènement éphémère, en une catastrophe immuable et figée dans le temps. Alors, chaque action pouvant être celle qui finirait par nous définir, il est devenu de plus en plus habituel de préférer les solutions prudentes et mesurées.

La morale, par son aspect subjectif et influençable, peut pourtant être défiée. Les actions allant à son encontre, qui révèlent souvent un décalage entre la morale et les personnes, sont généralement les occasions qui lui permettent d'évoluer et de s'adapter aux enjeux de la société. Aller à l'encontre de la morale en provoquant des résultats inhabituels et décalés, jamais imaginés

L'homme a
besoin de ce qu'il
y a de pire en lui
s'il veut parvenir
à ce qu'il a de
meilleur

précédemment, est parfois considéré comme un mobile stimulant chez certains auteurs. Les résultats de leurs travaux, apparaissant comme des erreurs aux yeux du plus grand nombre, vont volontairement à l'encontre des normes du jugement. Puisque ces actions sont délibérées, le

terme d'erreur ne devient plus suffisant pour les qualifier. Ce travail a donc proposé le terme de « hors-norme », puisqu'il s'agit de décrire la démarche de défier la morale, ainsi que les codes qui la définissent.

Pour mieux comprendre la différence entre erreur et hors-norme, ces termes ont respectivement été illustrés dans les domaines de l'art et de l'architecture. L'erreur se fait plus facilement une place dans l'art, domaine privilégié pour expérimenter sans avoir peur de la conséquence d'éventuelles erreurs. Au contraire, nous avons vu que l'erreur est un outil de travail qui permet de passer outre la convention. Les erreurs et les échecs leurs permettent non seulement de trouver la meilleure manière de créer une œuvre, mais aussi de provoquer et de soulever des débats. Dans la dimension concrète du domaine de l'architecture, l'erreur peut avoir des conséquences beaucoup plus importantes et ce contexte offre moins de place à l'erreur involontaire en tant que processus créatif. En d'autres termes, il est moins évident de procéder par l'expérimentation de l'échec. Le hors-norme apparaît donc comme une thématique plus apte à soulever le débat. A travers tous les médiums d'expression artistique, le hors-norme endosse un rôle contestataire. Se soulevant contre l'habituel, il joue avec les attentes de la société en prenant à contre-pied les normes établies.

Le thème du hors-norme en architecture a été abordé à travers cinq catégories, formant une liste non-exhaustive de manières de travailler hors des conventions. Ces exemples ont permis d'identifier des notions phares à travers lesquelles le hors-norme prend forme. Le Corbusier en a retenu l'aspect novateur afin d'explorer des nouvelles possibilités esthétiques pour l'architecture. Dans un autre contexte, James Wines a exploité l'aspect satirique du

hors-norme pour dénoncer les principes de la société de consommation. Enfin, la Biennale est témoin de la capacité de l'aspect métaphorique du hors-norme à rassembler en effaçant les limites entre l'élite et le peuple, entre fiction et réalité. Ces trois premiers exemples démontrent en fait l'utilisation du hors-norme comme outil projectuel.

D'une autre manière, les deux exemples suivants sont des projets où le hors-norme est une conséquence et non le but premier. Pour Peter Märkli, le hors-norme découle naturellement du fait qu'il établit ses propres règles, sans se soucier des conventions et des normes usuelles, pour créer des projets singuliers qui peuvent s'adapter à des situations uniques. Du côté des architectes de OFFICE, le hors-norme est la conséquence obligatoire de leur obsession à strictement vouloir suivre les règles qu'ils s'imposent, laissant en second plan tout ce qui ne rentre pas dans ces principes.

Finalement, la recherche sur le hors-norme a permis de mettre la lumière sur le fonctionnement de notre société. Que le hors-norme soit un outil ou une conséquence, il a la capacité d'interpeller et d'ouvrir le débat. Une chose est sûre, le hors-norme fait sortir la société de sa zone de confort, car il retourne ses règles et les met en péril. Et puisque c'est précisément lorsque l'on sort de cette zone de confort qu'il est possible de prendre du recul par rapport aux codes qui la constituaient, le hors-norme revêt une forte dimension empirique.

D'une manière plus générale, ce travail aura rappelé qu'il est important de réussir à se détacher des préjugés, car ils

peuvent parfois être un frein à la créativité et à l'innovation. Le risque avec le choix de rester dans la zone de confort est de passer à côté d'une idée potentiellement géniale, intéressante ou belle. Il est évidemment possible qu'une décision hors-norme soit mal reçue, critiquée et rejetée, mais il est impossible de prévoir un résultat sans s'y atteler. Peut-être vaut-il mieux prendre la peine d'essayer, au risque d'échouer, que de rester coincé dans une conformité facile.



... raté !

ANNEXES

Iconographie

p.7

Visite, Neuchâtel
Photographie personnelle

p.19

La Maison du Désert, Lausanne
Photographie personnelle

p.33

Peter Kool, Untitled, Côte d'Azur
<http://www.peterkool.be>

p.29

Wrong, John Baldessari
<https://www.wikiart.org/en/john-baldessari/wrong-1967>

p.32

Race, Roman Signer
<https://www.moma.org/collection/works/114685>

p.43

Primary School in Pefkakia,
Lycabettus, Dimitris Pikionis
<http://southasastateofmind.com/article/modern-architecture-as-anachronism/>

p.45

Palazzo Te, Mantova, Giulio
Romano
<https://www.inexhibit.com/mymuseum/palazzo-te-mantua-giulio-romano/>

p.46

Palazzo Te, Sala dei Giganti,
Mantova, Giulio Romano
https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Te#/media/File:Giganti1.jpg

p.50

Voie Triomphale. Photo: Leuntje
van Kampenhout
San Rocco, Mistakes, #3 winter
2011, p.45

p.53

Salton City. Photo: Steven
Bosmans
San Rocco, Mistakes, #3 winter
2011, p.150

p.55

The Four Books of Mistakes
San Rocco, Mistakes, #3 winter
2011, p.94

p.58

Unité d'Habitation, Marseille, Le
Corbusier. Photo: Paul Kozlowski
<http://www.v6.fondationlecorbusier.fr/>

p.63

Unité d'Habitation, Marseille, Le
Corbusier. Photo: Paul Kozlowski
<http://www.v6.fondationlecorbusier.fr/>

p.67

Unité d'Habitation, Marseille, Le Corbusier. Photo: Paul Kozlowski
<http://www.v6.fondationlecorbusier.fr/>

p.69

Monument to the Battle of Sutjeska, Tjentište, Miodrag Živković. Photo: Valentin Jeck
<https://newrepublic.com/article/150831/brutalism-instagram-dont-mix>

p.79

The BEST Products Showroom, James Wines
<https://www.archdaily.com/778003/the-intersection-of-art-and-architecture-the-best-products-showrooms-by-site-sculpture-in-the-environment>

p.89

Inside/Outside Building, Milwaukee, Wisconsin, James Wines
<https://www.archdaily.com/778003/the-intersection-of-art-and-architecture-the-best-products-showrooms-by-site-sculpture-in-the-environment>

p.92

Poster Officiel « Strada Novissima », Biennale de Venise 1980
 Léa-Catherine Szacka, Exhibiting the Postmodern, Marsilio, 2016, p.12

p.97

Strada Novissima, Biennale de Venise 1980. Photo: Antonio Martinelli
<https://archpaper.com/2018/05/1980-venice-biennale-transformed-architectural-discourse/>

p.102

Façade de Hans Hollein, Biennale de Venise 1980
<https://architect.com/news/article/127170080/translucent-oppositions-oma-s-proposal-for-the-1980-venice-architecture-biennale>

p.103

Façade de Massimo Scolari, Biennale de Venise 1980
<https://architect.com/news/article/127170080/translucent-oppositions-oma-s-proposal-for-the-1980-venice-architecture-biennale>

p.106

Façade de Léon Krier, Biennale de Venise 1980

<https://archinect.com/news/article/127170080/translucent-oppositions-oma-s-proposal-for-the-1980-venice-architecture-biennale>

p.114

Plan Apartment Building, Sargans, Peter Märkli

Mohsen Mostafavi,
Approximations The Architecture of Peter Märkli, AA Publications, 2002

p.115

Apartment Building, Sargans, Peter Märkli. Photo: Stefan W.

<https://www.flickr.com/photos/architectsarchive/27678769709>

p.118

House in Grabs, Grabs, Peter Märkli

San Rocco, Mistakes, #3 winter 2011, p.24

p.119

Plan House in Grabs, Grabs, Peter Märkli

<https://www.archiweb.cz/en/b/dum-v-grabs>

p.122

OFFICE kgdvs, Kortrijk XPO

<http://officekgdvs.com/projects/#office-45>

p.127

OFFICE kgdvs, Kortrijk XPO.

Photo: Filip Dujardin

<https://www.e-flux.com/architecture/history-theory/159239/something-completely-different/>

p.137

... raté ! , Sainte-Croix

Photographie personnelle

Bibliographie

Livres:

- Baltrušaitis, Jurgis ; *Les Perspectives dépravées*, Tome 2, Anamorphoses, Flammarion, 2008
- Banham, Reyner ; *Le Brutalisme en Architecture*, Dunod Paris, 1970
- Beckett, Samuel ; *Cap au Pire*, Les Editions de Minuit, 1991
- Brayer, Marie-Ange ; *James Wines & SITE, architecture dans le contexte*, Collection FRAC Centre, 2002
- Ferlanga, Alberto ; *Pikionis 1887-1968*, Electa, 1999
- Gargiani, Roberto ; Rosellini, Anna ; *Le Corbusier, Béton Brut and Ineffable space, 1940-1965*, EPFL Press, 2011
- Jencks, Charles ; *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, Harvard University Press, 1976
- Jencks, Charles ; *What is Post-Modernism?*, Academy Editions, 1996
- Johnston, Pamela ; *Peter Märkli, Everything One Invents is True*, Quart Publishers Lucerne, 2017
- Kessels, Eric ; *Parfaites Imperfections*, Phaidon, 2016
- Klotz, Heinrich ; *The History of Postmodern Architecture*, MIT Press, 1988
- Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Flammarion, 1995
- Le Feuve, Lisa ; *Failure*, Documents of Contemporary Art, MIT Press, 2010
- Lucan, Jacques ; *Composition, non-composition*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2011
- Lynd, Robert ; *In Praise of Mistakes*
- Mostafavi, Mohsen ; *Approximations, The Architecture of Peter Märkli*, AA Publications, 2002
- Pallasmaa, Juhani ; *Le regard des sens*, Editions du Linteau, 2010
- Peregalli, Roberto ; *Les Lieux et La Poussière*, Arléa, 2017
- Szacka, Léa-Catherine ; *Exhibiting the Postmodern – The 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Venezia, 2016

Venturi, Robert ; Complexity and Contradiction in Architecture, The Museum of Modern Art, 1966

Wines, James ; De-Architecture, Rizzoli, New York, 1987

Reuves et ouvrages collectifs:

2G n°63, *OFFICE Kersten Geers David Van Severen*, 2012

San Rocco, *Mistakes*, #3 winter 2011

Articles:

Poirier, Jean-Louis ; *La notion d'erreur de la nature d'après Aristote*, Les études philosophiques 2014/2 (n° 109), pp.287-299

van Gerrewey, Christophe ; *Something Completely Different*: <https://www.e-flux.com/architecture/history-theory/159239/something-completely-different/>

Vidéo :

Jornet, Kilian ; Kilian, Salomon TV, 2016
<https://www.youtube.com/watch?v=7eVBrMcflDE>

Citations

p.14

Lisa Le Feuve, Failure, Documents of Contemporary Art, MIT Press, 2010, p.12

p.21

Erik Kessels, Parfaites Imperfections, Phaidon, 2016, p.29

p.28

Lisa Le Feuve, Failure, Documents of Contemporary Art, MIT Press, 2010, p.36

p.30

Lisa Le Feuve, Failure, Documents of Contemporary Art, MIT Press, 2010, p. 102

p.31

Lisa Le Feuve, Failure, Documents of Contemporary Art, MIT Press, 2010, p.17

p.36

Erik Kessels, Parfaites Imperfections, Phaidon, 2016, p.87

p.48

San Rocco, Mistakes, #3 winter 2011, p.11

p.49

San Rocco, Mistakes, #3 winter 2011, p.43

p.52

San Rocco, Mistakes, #3 winter 2011, p.113

p.65

Mohsen Mostafavi, Approximations The Architecture of Peter Märkli, AA Publications, 2002, p.11

p.73

Robert Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture, The Museum of Modern Art, 1966, p. 24

p.83

Frank Zappa
https://www.goodreads.com/author/quotes/22302.Frank_Zappa

p.133

Friedrich Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra

Traduction des citations

p.6

Quand je commence un nouveau projet, je sais que j'ai beaucoup, beaucoup de chances de ne pas le finir, mais ce n'est pas un échec. C'est l'opportunité d'y retourner.

p.14

Tous les individus et les sociétés connaissent l'échec mieux que ce qu'ils ne veulent admettre - des romances ratées, des carrières ratées, des politiques ratées, des humanités ratées, des échecs ratés.

p.30

La seule chose qu'on pourra jamais savoir à propos de la vraie réalité (pour autant qu'elle existe) est ce qu'elle n'est pas.

Si un artiste venait à produire le travail parfait il n'y aurait pas besoin d'en faire un autre.

p.31

Certaines de mes sculptures favorites étaient celle qui étaient des désastres totaux.

p.34

La vérité est que la seule erreur fatale dans l'écriture c'est d'être inintéressant.

p.35

Toujours essayé. Toujours échoué. Peu importe. Réessaie encore. Echoue encore. Echoue mieux.

p.41

L'école à Licabettus a été construite autour de 1933. Lorsqu'elle a été terminée, je n'en ai pas été satisfait.

p.42

C'est alors que j'ai pensé que l'esprit universel devait trouver un lien avec l'esprit de la nation grecque.

Les erreurs trouvées dans mon travail ne peuvent accuser les principes, mais mon interprétation erronée.

p.48

San Rocco 3 est intéressé par un autre genre d'erreur: les erreurs qui sont le résultat de disproportions, de déplacements ; des erreurs qui sont d'une certaine manière généreuses, ouvertes, courageuses ; des erreurs qui impliquent une sorte d'échec héroïque ; les erreurs qui ont jeté une nouvelle lumière sur les limites d'exactlyment les mêmes règles qui font d'elles des erreurs.

p.51

Cela génère un sentiment d'inconfort et même de suspicion, pour le cube parfait qui semble s'incliner horizontalement.

Son déplacement en quelque sorte maladroit rend la Grande Arche plus humaine et moins monumentale.

Une histoire d'échec et de beauté accidentelle.

p.52

La vraie erreur était d'y voir un potentiel, le premier pas d'une cascade inévitable d'erreurs futures.

Peu importe ce que le futur réserve, l'urbanisation une fois imaginée du Salton Sea a échoué, mais il a réussi à générer avec succès un autre genre de beauté. Le Salton Sea est une fenêtre dans le temps, un aperçu de ce à quoi pourrait ressembler le monde après son occupation par l'humanité.

p.54

Le résultat est un ensemble de pages qui questionnent le risque de transmettre une erreur à travers la règle, ou la possibilité d'ouvrir sur de nouvelles erreurs et de nouvelles règles.

p.56

Les erreurs ne veulent pas abolir la règle; au lieu de cela, les erreurs tentent d'établir une relation avec la règle (même si celle-ci n'est pas très détendue). Les erreurs sont des épisodes dans lesquels la règle se manifeste dans toute sa faiblesse et sa maladresse.

p.60

Il nous a laissé une quantité d'inventions techniques et esthétiques qui ont eu une influence généralisée sur l'architecture dans le monde qui est probablement comparable seulement avec l'influence de Palladio dans le passé.

Il a changé, ou a contribué à changer, deux fois la direction esthétique de l'architecture moderne: une fois dans les années vingt avec sa philosophie du «purisme» et une fois dans les années cinquante avec sa forme sculpturale de «brutalisme».

p.61

Il a développé une nouvelle esthétique, dure et réaliste, à travers la pauvreté de la reconstruction.

p.62

Une oeuvre d'art générée par les automatismes de la construction.

p.64

Le béton exposé montre les moindres incidents de coffrage, les joints des planches, les fibres et les noeuds du bois, etc. Mais ceux-ci sont magnifiques à regarder, ils sont intéressants à observer, à ceux qui ont un peu d'imagination, ils ajoutent une certaine richesse.

p.65

Les surfaces de l'Unité d'Habitation ne sont pas seulement texturées par les empreintes des planches et des veines du bois; ils sont également défigurés par toute une série de malfaçons apparents, qualifiés de «pires» et «atroces», que Le Corbusier ne sait pas comment corriger.

A ses yeux, la production du béton est un échec de la construction que seules son intelligence artistique et son pouvoir de persuasion peuvent racheter et même transformer en une œuvre d'art.

Le Corbusier a aussi recherché une architecture idéalement basée sur l'imperfection.

p.66

Les défauts crient de toutes les parties de la structure! Heureusement, nous n'avons pas d'argent! ... Le béton apparent montre les moindres incidents de coffrage, les joints des planches, les fibres et les noeuds du bois, etc. chez les hommes et les femmes, ne voyez-vous pas les rides et les marques de naissance, les nez tordus, les innombrables particularités? ... Les fautes sont humaines; ils sont nous-mêmes, notre vie quotidienne. Ce qui compte, c'est d'aller plus loin, d'aimer, d'être intense, de viser haut et d'être loyal!

p.73

Tous les problèmes ne peuvent être résolus.

p.74

Moins c'est plus.

Moins c'est un ennui.

Une simplification flagrante signifie une architecture fade.

p.75

J'aime les éléments hybrides plutôt que «purs», compromettants plutôt que «propres», déformés plutôt que «simples», ambigus plutôt qu'articulés, pervers ou impersonnels, ennuyeux ou «intéressants», conventionnels plutôt que «dessiné», accommodant plutôt qu'excluant, redondant plutôt que simple, vestigial et innovant, incohérent et équivoque plutôt que direct et clair. Je suis pour la vitalité en désordre plutôt que pour une unité évidente.

p.76

La théorie de la dé-architecture implique plusieurs approches qui ne sont pas cohérentes avec l'architecture traditionnelle et qui offrent des possibilités illimitées pour l'avenir. Parmi ceux-ci sont l'inclusion, l'inversion et l'indétermination et le hasard.

p.78

la dé-architecture suggère un rejet des modèles des rôles modernistes, une définition élargie de l'architecture en tant que concept et une utilisation des bâtiments comme moyen de fournir des informations et des commentaires plutôt que d'exprimer une forme et un symbole.

p.83

Sans déviation de la norme, le progrès n'est pas possible.

p.85

La façade de Houston semble s'effondrer.

La fiction de la décadence est jouée contre le signe parfait « Best » dans une contre-attaque humoristique contre un environnement neutre, insignifiant et complaisant.

p.86

Il n'y avait aucune tentative pour réaliser une articulation spatiale adroite, une dynamique formelle, des références architecturales ésotériques, des triomphes structurels détaillés ou des prouesses techniques, des couleurs orchestrées, des décors hauts, des citations historiques - et aucune tentative de sauver l'humanité à travers l'architecture.

p.88

Le showroom lui-même n'est qu'un moyen de créer l'impression d'un présage: les arbres et le paysage, qui ne sont plus une présence rassurante et contrôlable, deviennent des forces indépendantes de notre volonté, qui semblent se venger.

p.96

Portoghesi considérait que toutes les architectures, quelle que soit leur date, avaient le potentiel de communiquer dans le présent. Pour lui, le but était de trouver des thèmes lui permettant de relier l'ancien au nouveau,... reliant la mémoire et le présent.

p.98

Une galerie d'auto-portraits architecturaux.

Les rues sont fondamentalement comme les couloirs d'une maison, ils sont précisément les endroits où les rencontres entre les individus sont facilitées.

Il y a des cathédrales que l'on aimerait pouvoir faire rentrer dans un musée.

Si nous faisons entrer une cathédrale dans un musée, il cesse d'être une cathédrale et devient automatiquement autre chose.

p.99

une fantasmagorie déroutante, avec toute l'incohérence d'un rêve, toute la douleur et tout le plaisir d'une réalité extravagante.

Le comité du curateur imagine pour la Strada Novissima non seulement une représentation de l'architecture, mais aussi son expérimentation - une sorte de laboratoire dans lequel les conditions urbaines ont été recréées artificiellement à la suite de techniques cinématographiques et scénographiques utilisées pour mettre le public en valeur. contact direct avec l'architecture.

p.101

Les colonnes qui sont nées comme éléments structurels deviennent dans l'architecture un élément indépendant, un symbole de l'architecture.

Il était tout d'abord préoccupé par la communication et le style plutôt que par les aspects purement tectoniques de l'architecture.

p.104

Scolari a imaginé un commentaire poétique sur la représentation plutôt qu'un espace de représentation.

p.105

En proposant littéralement un logement pour la vie de tous les jours et la vie privée.

Krier a aussi inclut plus de dessins techniques, qui ressemblaient à des reconstitutions axonométriques archéologiques.

Où avez-vous trouvé ce vrai chêne?

p.111

Même en comparaison avec les architectes suisses généralement réticents, Märkli a été plus auto-réflexif que la plupart. Il passe de longues périodes à réfléchir à tous les aspects de ses projets, de la conception à la réalisation.

On imagine que, travaillant seul dans son atelier, Märkli prête une attention particulière aux choses - aux proportions de ses maisons, aux textures de leurs surfaces, aux matériaux de leur construction.

p.112

L'influence précoce d'Olgjati et de Josephsohn, en particulier en ce qui concerne le caractère intemporel du matériau, a fourni à Märkli une approche synthétique ouverte à la recombinaison et à la refonte d'éléments spécifiques de ses expériences, du passé au présent, de l'art à l'architecture, des lieux aux événements, de la littérature au cinéma.

Il s'intéresse particulièrement aux bâtiments contenant une juxtaposition de différents éléments qui défient la pureté et la rationalité d'un système global singulier.

Au cours d'une de nos conversations, Märkli fait un rapide croquis d'un carré. Trois de ses angles semblent être à 90 degrés, mais le côté droit du carré se courbe légèrement pour rejoindre un côté inférieur plus court. Le croquis a produit un carré imparfait. Märkli souligne ensuite combien il estime important de traduire cette place en architecture. Comme il le fait remarquer, cela ne doit pas être fait à la lettre, mais de manière à transmettre les qualités particulières de la place.

p.113

Le design n'a pas pour but de détailler une fenêtre, il s'agit de traiter des personnes qui habiteront cet espace. Tout ce que tu fais est pour eux.

p.116

Connecter les pièces de manière différente crée une richesse spatiale.

Pour y parvenir, tout ce que j'ai fait était de prendre un peu de chacune des chambres et de l'ajouter au salon. Si toutes les pièces sont petites et le couloir est petit, s'il n'ya pas de transparence dans l'espace, si vous ne pouvez pas voir d'une pièce à l'autre, il n'y aura pas de sentiment de vivre.

p.120

Le but est précisément qu'en étant presque un carré, il devienne un carré parfait.

p.125

Les aspects de la scène urbaine qui sont rendus dans un collage photographique sont précisément ceux que les architectes n'ont pas contrôlé.

p.128

La collision entre l'abstraction héroïque et le monde du travail de tous les jours de l'homme est un thème récurrent dans le travail de OFFICE Kersten Geers David Van Severen.

OFFICE Kersten Geers David Van Severen a rarement besoin de regarder loin pour trouver de telles opportunités pour « l'échec ».

p.129

Toujours rêver d'une autonomie qu'ils sont destinés à ne jamais atteindre, les projets sont menés par un conflit dramatique.

Pour clore ce travail extrêmement enrichissant, je tiens particulièrement à remercier:

le professeur Christophe van Gerrewey pour le suivi intense tout au long du semestre

Beatrice Lampariello pour son aide précieuse et toutes les heures consacrées à m'aider

Luca Ortelli pour sa présence et ses conseils avisés

Mathieu qui m'a aidé à rendre mon texte meilleur et qui a su calmer mes angoisses

Amos, John, Séverine, Pierre, Manu, Isa, Nicola, autant d'amis qui m'ont offert de précieux conseils.

Dora Regev
Énoncé théorique de Master
EPFL 2018-2019