

L'ARCHITECTURE COMME MODIFICATION

Pierre-Alain CROSET Architecte

William Morris, considéré à juste titre comme l'un des "pères fondateurs" du mouvement moderne en architecture, affirma en 1881 que "l'architecture est l'ensemble des modifications et des variations introduites sur la surface terrestre pour répondre aux nécessités humaines" (1). Selon cette très célèbre définition, toute architecture présuppose une modification de la condition préexistante. Bien que cette constatation puisse apparaître excessivement triviale, la notion de "modification" peut être toutefois utilisée dans un sens critique, pour caractériser certains changements dans la théorie contemporaine de l'architecture. L'idée d'"architecture comme modification" ne correspond donc pas pour moi à une nouvelle tendance ou à un simple slogan à la mode: je propose au contraire d'utiliser cette idée comme un instrument d'analyse critique d'une certaine mentalité des architectes, spécifiquement contemporaine, même si certains exemples historiques nous permettront d'inscrire cette mentalité dans le cadre d'une plus vaste tradition de notre modernité. Comme architectes, nous sommes peu intéressés à l'action en soi de la modification, car seule la qualité spécifique de cette modification peut prendre un sens dans un projet d'architecture.

Retournons à William Morris, et par conséquent à l'époque des "pionniers" de l'architecture moderne. Le projet moderne signifiait pour ces pionniers une tâche bien définie, liée directement au développement de la civilisation industrielle. Selon les meilleures intentions, le projet moderne entendait donner une forme et un sens, et donc une qualité au processus de très forte croissance des forces productives qui caractérisait les débuts de l'ère industrielle. Pour la première fois, le problème de la quantité fut affronté par la théorie de l'architecture: quantité des logements pour les masses ouvrières, quantité des matériaux de construction industrialisés et préfabriqués, quantité des infrastructures et des services pour l'équipement de l'ensemble du territoire habité. La croissance et la quantité ont donc fortement caractérisé un cycle de l'époque moderne qui apparaît aujourd'hui en profonde crise. La foi en une croissance infinie, la conviction optimiste que l'exploitation des ressources naturelles représente une source inépuisable de richesse, la croyance aveugle dans les bienfaits du progrès et de la technologie apparaissent aujourd'hui profondément remis en question. La crise contemporaine de notre civilisation industrielle se fonde précisément sur cette conscience qu'il existe de précises limites à la croissance: limites liées à l'épuisement des ressources naturelles, des matériaux et des sources d'énergie, limites matérielles à l'intérieur desquelles nous sommes aujourd'hui conscients de devoir agir. De nouveaux termes de référence doivent dès lors être employés pour légitimer l'intervention architecturale: au lieu de parler de croissance et de production de masse, l'on préfère parler de requalification de l'existant, de reconversion industrielle ou de réparation des tissus urbains et périphériques.

De nouveaux thèmes de projet sont donc aujourd'hui proposés aux architectes: la requalification des grandes friches industrielles et des infrastructures routières et ferroviaires à l'intérieur de la ville, par exemple, mais également la restauration des quartiers périphériques pour leur donner une qualité urbaine, ou encore les thèmes liés à

la récupération des carrières et des terrils qui ne posent pas seulement des problèmes écologiques mais doivent être affrontés avec les instruments spécifiques du projet d'architecture. Ces thèmes sont indiscutablement des thèmes nouveaux, spécifiques à l'époque actuelle, et par conséquent fort différents des thèmes "classiques" du mouvement moderne qui étaient liés à l'idée d'expansion et de production. Les architectes contemporains devront nécessairement accorder de plus en plus la priorité de leur engagement de projet à ces nouveaux thèmes, et cela pour deux raisons principales. D'une part, les architectes doivent s'adapter empiriquement à la transformation du marché et, plus en général, de l'économie du bâtiment qui voit augmenter fortement la proportion des interventions de modification de l'existant au détriment de la production de nouveaux objets architecturaux. D'autre part, l'architecte agit de plus en plus selon la conscience culturelle que le patrimoine existant possède une valeur spécifique, et que l'existant peut ainsi être utilisé comme un véritable matériau du projet d'architecture. Certains phénomènes importants comme les luttes des habitants contre les destructions arbitraires, les mouvements internationaux pour la sauvegarde des centres historiques, l'expérimentation de nouvelles méthodes scientifiquement rigoureuses pour la restauration des bâtiments, ont également contribué à modifier graduellement le domaine d'action de l'architecte, au point de provoquer parfois certains excès de conservatisme en soi critiquables.

Nous nous trouvons donc aujourd'hui dans une condition bien particulière, généralisable à l'ensemble des sociétés industrielles avancées: de façon un peu schématique, il est possible d'affirmer que la notion même de "richesse" acquiert aujourd'hui une signification diverse, liée plus à la qualité des services reçus par un individu qu'à la quantité des biens matériels qu'il possède. Cette nouvelle condition crée par conséquent une particulière demande sociale d'architecture, à laquelle la majeure partie des architectes me semble toutefois répondre de façon anachronique: au lieu de développer des instruments de pensée spécifiques aux problèmes contemporains, la majorité se contente de recycler simplement les vieux instruments conceptuels hérités de la tradition disciplinaire.

L'hypothèse que j'entends développer affirme au contraire qu'il est possible aujourd'hui de produire une architecture en utilisant des instruments conceptuels spécifiques à cette nouvelle condition productive: l'idée d'"architecture comme modification" devra par conséquent permettre de donner un fondement théorique à cette activité contemporaine du projet, mais en même temps de qualifier une certaine position éthique de l'architecte, reconnaissable dans le mode spécifique d'affirmer son œuvre comme témoignage historique.

VERS UNE ETHIQUE DU PROJET

Parler d'éthique signifie peut-être avant tout s'interroger sur les motivations plus profondes qui déterminent l'action d'un architecte. Pour un "pionnier" comme Walter Gropius ou Hannes Meyer, toute nouvelle architecture était pensée comme une "pure création de l'esprit", pour reprendre la fameuse affirmation de Le Corbusier (2): le nouveau présupposait la destruction de l'ancien, et mieux encore le nouveau était pensé comme la substitution de ce qui était préexistant. Cette logique de la table rase du passé apparaît liée à l'un des mythes les plus féconds de la modernité: le mythe du progrès, qui pousse à agir selon l'idée d'un mouvement de l'histoire, à savoir selon l'idée d'une téléologie qui assigne une finalité à toute action. La conscience d'agir à l'intérieur d'un temps historique orienté dans le sens de cette téléologie, doit nécessairement être

associée au principe de rupture avec le passé. Le philosophe italien Franco Rella a décrit avec grande précision cette condition paradoxale de la modernité: Le grand mouvement, apparemment irréversible, de la "locomotive du progrès" contient en soi un paradoxe irrésoluble. Au fur et à mesure que la volonté de progrès et de projet établit ses fondements, elle défait ce qui est déjà là, imprimant au monde même une oscillation continue, le sens de l'écoulement et de la perte irrémédiable. Le temps de la croissance devient également le temps qui entraîne les choses vers le néant. Construction et projet deviennent synonymes d'une volonté d'anéantissement. Et les choses construites semblent porter en elles, au moment même de leur apparition, les signes de leur fin, de la même fin qu'elles ont décrétée aux choses dont elles ont pris la place" (3).

Effectivement, la force de proposition du mouvement moderne dans ses expressions les plus orthodoxes était simultanément une force de destruction: destruction des dogmes classicistes et des règles académiques, destruction de la ville historique à laquelle devait être substituée la "ville fonctionnelle", pensée en des termes abstraits selon une méthodologie qui entendait imiter l'objectivité et la rationalité de la pensée scientifique. Il faut naturellement éviter toute simplification dans notre jugement historique: il n'est pas vrai que tous les architectes modernes aient manifesté la fureur iconoclaste et révolutionnaire des futuristes italiens ou de Hannes Meyer qui prêchaient la destruction de tout vestige du passé. Certains architectes comme Le Corbusier, Asplund ou Terragni ont révélé précocement une attitude critique au sein du mouvement moderne, réalisant des œuvres dans lesquelles la relation entre le langage de la modernité et l'héritage historique s'établit de façon particulièrement complexe.

Je reviendrai plus loin sur le cas emblématique de Le Corbusier, l'architecte qui a peut-être vécu de la façon la plus dramatique la contradiction entre innovation du moderne et héritage de l'histoire. Le discours philosophique de Franco Rella mérite toutefois d'être développé ultérieurement pour préciser notre réflexion sur la notion de "modification". Pour un architecte, penser un objet nouveau, en rupture totale avec le passé, présuppose une conception du temps comme pure succession de moments: le présent substitue le passé, et par là le détruit. L'idée de "modification" suppose au contraire un dépassement de l'idée de "rupture" temporelle: le temps passé doit continuer à vivre dans le présent. Vouloir modifier signifie agir à partir de l'expérience de la durée temporelle: à partir donc d'une véritable "chronophilie", qui signifie l'amour du temps progressif. Voici ce qu'écrit à ce sujet Franco Rella: "Nous ne voyons jamais un objet, ou un visage, ou une image sur un fond statique de choses, mais seulement à l'intérieur de leur genèse, de leur évolution, de leur transformation, qui constitue la réelle unité de l'objet ou du visage ou de l'image. L'amour qui veille sur la chose comme sur une relique pour un autre temps signifie la mort de la chose. Nous ne pouvons faire vivre les choses que si nous les modifions, que si nous nous faisons sujets de cette modification, qui les arrache à la rigueur mortelle dans laquelle elles sont enfermées. Les choses sont sauvées de cette aura mortelle seulement si l'on ose la majeure transformation, si l'on ose par conséquent une véritable transfiguration. Parcourir la voie des possibles, appartenir à son propre temps et aux contradictions lacérantes qui le traversent, mettre en jeu, dans cette tentative, les images et sa propre image, représente un choix dramatique. Loin de toute certitude - y compris la certitude de la fin - tout parcours se révèle périlleux" (4).

Ce risque, ce péril dont parle Franco Rella sont propres à toute expérience dans laquelle un sujet - et donc également un architecte - met en jeu de la façon la plus radicale sa propre subjectivité. Pour un architecte apparaît en effet déterminante la conscience

d'appartenir non seulement au lieu, au contexte dans lequel il doit agir, mais aussi au temps présent de son action. Le sentiment de l'appartenance interdit que le travail du projet soit conçu comme un travail abstrait, déterminé par des règles objectives. La conscience du projet comme modification signifie avant tout pour l'architecte la conscience d'être dans le temps et non plus contre le temps comme cela était le cas selon la logique de la table rase. Ce n'est donc qu'à partir de mon expérience personnelle d'un lieu que je peux avoir le désir de modifier ce lieu. Vouloir modifier l'existant signifie à la fois modifier physiquement un lieu, et modifier l'expérience temporelle que je vis en ce lieu. La nécessité d'une modification ne peut donc pas être décidée à partir de règles seulement objectives, car elle ne peut pas faire l'économie de cette personnelle et concrète expérience du lieu et de ses architectures.

ELOGE DE LA NECESSITE

Affirmer qu'une certaine modification soit "nécessaire" peut sembler évident si l'on pense seulement aux aspects économiques et fonctionnels d'un projet. Cette idée de "nécessité" apparaît toutefois moins banale si l'on se réfère aux aspects spécifiquement formels d'une intervention architecturale. Comment définir la qualité d'une architecture pensée comme intervention de modification? Cette qualité correspond précisément, selon moi, à la sensation de "nécessité" que doit nous communiquer l'architecture: face à l'objet construit, nous devons réussir à lire tant les traces des préexistences que les signes de l'intervention de modification, sans être dérangés par l'arbitraire des choix linguistiques opérés par l'architecte. Nombreuses sont les grandes architectures du passé qui témoignent la présence de cette qualité singulière, qui nous fait accepter les modifications accomplies comme évidentes et nécessaires.

C'est le cas par exemple de l'amphithéâtre romain de Lucca, transformé en habitations à l'époque médiévale. Au début du XIXe siècle, l'architecte néo-classique Lorenzo Notolini réalise une intervention de modification d'une rare sensibilité, basée sur des gestes minimes de soustraction et de correction qui permettent de lire aujourd'hui de façon évidente la forme antique de l'architecture romaine. Cet exemple illustre de façon particulièrement évidente la théorie de la permanence des tracés et des plans dans la transformation des villes, théorie rendue célèbre par Aldo Rossi dans sa lecture très personnelle des écrits de Pierre Lavedan et Marcel Poète (5). Les grands monuments du passé nous transmettent effectivement le sens de la permanence historique, cette permanence définie par Aldo Rossi comme "la forme d'un passé que nous continuons à expérimenter". D'autres exemples célèbres de permanence des tracés sont la ville de Split, construite sur les traces du Palais de Dioclétien, ou encore le Palais Barberini bâti à Palestrina sur les ruines du Temple de la Fortune dont il reprend le tracé en hémicycle. Bien que la substance physique des bâtiments soit profondément transformée dans cette intervention de la Renaissance, ce qui se maintient comme permanence est non seulement la singularité de ce plan en hémicycle - qui ne sera repris qu'à l'époque baroque dans la typologie des palais -, mais aussi le parcours d'accès à travers la colline qui conserve le caractère rituel de l'ancien accès au temple.

La récupération physique des ruines de l'architecture romaine est un thème de projet extrêmement fécond que l'on retrouve dans de très nombreuses architectures du Moyen-Age et de la Renaissance. L'exemple de l'église de San Lorenzo in Miranda, construite à Rome à partir des ruines du Temple d'Antonino et Faustino, permet d'admirer l'extraordinaire poésie qui peut naître du métissage entre les fragments du passé et la

nouvelle architecture. Ce métissage entre différents langages et civilisations a atteint un niveau d'extrême complexité dans la célèbre Mezquita de Cordoue (6), qui a subi pendant plusieurs siècles un processus de continuel agrandissement et modifications: avec un extraordinaire esprit de continuité, les différents architectes qui se succédèrent pour bâtir la mosquée reprirent et développèrent en la respectant la structure répétitive inventée par le premier architecte. Le même respect fut démontré successivement par les architectes espagnols qui transformèrent la mosquée en cathédrale à l'époque de la Reconquête, en respectant la structure préexistante qu'ils modifièrent structurellement et stylistiquement pour soutenir la nouvelle architecture.

D'autres exemples démontrent la capacité des grands architectes de continuer et modifier avec sensibilité une architecture préexistante, comme cela fut le cas pour Brunelleschi dans son projet pour la coupole de Santa Maria del Fiore à Florence, mais également pour Palladio qui réalisa la fameuse Basilique de Vicenza en respectant parfaitement les préexistences médiévales. Bien que Palladio ait fondé son projet sur l'interprétation du modèle antique de la Basilique romaine, et sur l'élaboration de son propre modèle de Basilique "moderne" qu'il publia dans ses "Quattro Libri", il révéla en effet une rare sensibilité dans la manière dont il sut plier et déformer le modèle théorique pour l'adapter à l'irrégularité géométrique des préexistences.

Tous ces exemples historiques révèlent une attitude des architectes fort proche de notre idée de modification, une attitude qui se fonde sur l'expérience concrète de l'existant pour affirmer la nouvelle architecture. Loin de la détruire, cette architecture maintient l'essence d'un passé qui peut continuer à vivre à travers sa modification. Le nouveau, même sous sa forme la plus radicale comme cela était le cas avec Palladio, ne présuppose pas la destruction et la substitution de l'existant. De cette attitude de sagesse parle Léon Battista Alberti dans le Troisième Livre de son traité *De re aedificatoria*, que nous pouvons considérer comme le premier texte "moderne" de la théorie architecturale:

"Les incompetents ne sont pas en mesure de tracer les angles du bâtiment si au préalable tous les objets qui occupent l'aire de la construction n'ont pas été évacués et si le terrain n'a pas été libéré et totalement aplani. De sorte qu'ils se comportent de façon pire que s'ils se trouvaient dans le camp de l'ennemi: se saisissant de marteaux, ils envoient sur place des équipes de manœuvres vandales pour démolir et faire disparaître tout ce qui s'y trouve. Ceci est une erreur à corriger. De fait, l'adversité du sort et des temps ou la nécessité de certaines situations peuvent souvent nous conduire à abandonner l'entreprise commencée; et il n'est pas bien de ne pas avoir le moindre égard envers l'œuvre des anciens, et en même temps l'on ne peut pas négliger les commodités que les citoyens retirent des maisons traditionnelles de leurs ancêtres. Démolir, aplanir, détruire n'importe quelle structure en quelque lieu que ce soit, et il sera toujours temps de le faire. Il est donc préférable de laisser intactes les antiques constructions jusqu'à ce que les nouvelles puissent être édifiées sans les démolir" (7).

Dans le Dixième Livre, Alberti affronte en revanche les problèmes du "restauro", qu'il considère tant au niveau de la réparation physique des bâtiments, que dans le sens plus large de la modification du site par des interventions d'irrigation et d'aménagement comme les routes, canaux et autres voies de communication. L'idéal classique d'Alberti s'associe ainsi à la reconnaissance empirique de l'idée d'imperfection, d'inachèvement, d'usure et de vieillissement de toute architecture. Lisons ce qu'écrit Alberti:

"Les dégâts provenant de l'extérieur ne sont pas tous irrémédiables; d'autre part, les défauts dûs à l'architecte ne sont pas toujours graves au point d'interdire leur réparation. Puisque les constructions erronées du début à la fin et défigurées dans chaque partie ne permettent aucun remède; et quant aux édifices dans une situation telle qu'ils ne peuvent être améliorés que si l'on en bouleverse le dessin, plutôt que les modifier il vaut mieux les démolir pour les reconstruire entièrement. (...) Je parlerai successivement des édifices que l'on peut réellement améliorer par des restaurations. Dans ce domaine le problème plus important et plus vaste est constitué par la ville, ou mieux par l'environnement dans lequel s'implante la ville" (8).

LE "MAUVAIS" ET LE "BON ARCHITECTE"

En 1567, l'architecte français Philibert de l'Orme publie un traité d'architecture qui se réfère directement au *De re aedificatoria* d'Alberti. Intitulé *Le Premier tome de l'Architecture*, ce traité nous présente une singulière allégorie du « mauvais architecte » et du « bon architecte ». La première allégorie représente le "mauvais architecte" dans un paysage de désolation, qui laisse supposer qu'un tel architecte ne sème que mort et destruction sur son passage: "Le dit homme n'a point de mains, pour montrer que ceux qu'il représente ne sauraient rien faire. Il n'a aussi aucun yeux en la tête, pour voir et connaître les bonnes entreprises: ni oreilles, pour ouïr et entendre les sages: ni aussi guère de nez, pour n'avoir sentiment des bonnes choses. Bref, il a seulement une bouche pour bien babiller et médire, et un bonnet de sage, ainsi que l'habit de même, pour contrefaire un grand Docteur, et tenir bonne mine, afin que l'on pense que c'est quelque grande chose de lui, et qu'il entre en quelque réputation et bonne opinion envers les hommes" (9).

La seconde allégorie représente en revanche un Maître occupé à enseigner son art dans un jardin luxuriant:

"Un homme sage en un jardin devant le Temple d'oraison, et ayant trois yeux. L'un pour admirer et adorer la sainte divinité de Dieu, et contempler les œuvres tant admirables, et aussi pour remarquer le temps passé. L'autre pour observer et mesurer le temps présent, et donner ordre à bien conduire et diriger ce qui se présente. Le troisième pour prévoir le futur et temps à venir, afin de se prémunir et armer contre tant d'assauts, injures, calamités, et grandes misères de ce misérable monde, auquel on est sujet à recevoir tant de calomnies, tant de peines et travaux, qu'il est impossible de les réciter. Je lui figure aussi quatre oreilles, montrant qu'il faut beaucoup plus ouïr que parler. (...) Donc l'architecte doit être prompt à ouïr les doctes et sages, et diligent à voir beaucoup de choses, soit en voyageant, ou lisant. (...) Mais pour revenir à notre Sage, représentant l'Architecte, je lui figure d'abondant quatre mains, pour montrer qu'il a à faire et manier beaucoup de choses en son temps, s'il veut parvenir aux sciences qui lui sont requises" (10).

Philibert de l'Orme représente ainsi le "bon architecte" avec trois yeux, quatre oreilles et quatre mains, privilégiant donc ses facultés de perception.

Les trois yeux sont utiles à l'architecte pour lui permettre l'expérience simultanée de trois divers temps: remarquer le temps passé, observer le temps présent, prévoir le futur. Nous avons précédemment discuté, à partir des affirmations de Franco Rella la relation

entre la pensée de la modification et une conception du temps fondée sur le dépassement de l'idée de rupture avec le passé. Alors que le « mauvais architecte » semble dans son mouvement entraîner les choses vers le néant, ne laissant que le désert derrière soi, le "bon architecte" semble agir au contraire selon le sens indiqué par l'idée de modification : c'est-à-dire précisément de façon que le temps passé puisse continuer à vivre dans le temps présent.

Plus que tout autre architecte moderne, Le Corbusier possède les extraordinaires facultés perceptives que Philibert de l'Orme illustre dans son allégorie du "bon architecte". Ce n'est pas un hasard si Le Corbusier écrira effectivement à la fin de sa vie: "Je suis un âne mais qui a l'œil. Il s'agit de l'œil d'un âne qui a des capacités de sensations. Je suis un âne ayant l'instinct de la proportion. Je suis et demeure un visuel impénitent" (11). L'œil de Le Corbusier, toujours à l'affût d'observations et de mesures précises qu'il transcrivait dans l'exercice patient du dessin, est un œil multiple: capable précisément de remarquer le temps passé, observer le présent et en même temps prévoir le futur. C'est encore Le Corbusier qui affirma: "La clef, c'est: regarder.../ Regarder / observer / voir / imaginer / inventer / créer" (12). L'observation de la réalité, fondatrice du projet, n'est donc jamais une observation neutre ou objective, par le fait qu'elle apparaît précisément guidée par une intentionnalité subjective et par un désir d'invention architecturale. Parmi les nombreux projets dans lesquels Le Corbusier met en jeu la relation entre projet moderne et hérité historique, c'est sans doute celui de l'Hôpital de Venise qui nous apparaît aujourd'hui comme le plus radical et donc le plus actuel dans son extrême concision conceptuelle. L'observation de la ville existante dépasse pour Le Corbusier le cadre du contexte immédiat dans lequel situer le projet: plus que le quartier de Cannaregio, c'est en effet l'ensemble de la structure urbaine que l'architecte analyse. Révélant une extraordinaire faculté de synthèse, Le Corbusier annota sur de minuscules croquis les principes fondamentaux du projet, qui se réfèrent directement aux principes d'établissement fondamentaux de la structure urbaine de Venise: la construction horizontale, qui reprend les hauteurs et mesures de l'architecture mineure de la lagune, et l'organisation d'un réseau de parcours divisés en "calli" et "campielli". Le projet de Le Corbusier peut donc être lu comme un extraordinaire exemple d'architecture de la modification, au sens qu'elle respecte l'existant, qu'elle l'interprète mais en même temps le réinvente radicalement, à travers l'affirmation d'un langage résolument moderne qui refuse toute continuité stylistique avec l'architecture du passé.

L'extrême attention que Le Corbusier dédie à l'existant, particulièrement manifeste dans le cas du projet vénitien, émerge également dans la majeure partie de ses écrits théoriques. Bien qu'il se soit souvent exprimé contre toute idée de table rase du passé, Le Corbusier s'est toujours opposé vigoureusement à toute idée de fétichisme historique. Il écrit ainsi dans la Charte d'Athènes: "La mort qui n'épargne aucun être vivant frappe aussi les œuvres des hommes. Il faut savoir, dans les témoignages du passé, reconnaître et discriminer ceux qui sont encore bien vivants. Tout ce qui est passé n'a pas, par définition, droit à la pérennité: il convient de choisir avec sagesse ce qui doit être respecté" (13). En particulier, la question de la relation entre le monument historique et le langage de l'architecture moderne a été traitée de façon très actuelle par Le Corbusier, qui écrivit les observations suivantes à propos de la reconstruction des cathédrales gothiques détruites par les bombardements:

"De quel style seront ces nouvelles constructions ? L'idiot n'hésitera pas, il recherchera dit-il "l'harmonie", son "harmonie" d'idiot sera le miroir de l'œuvre à laquelle il voue sa

déférence et ses soins. L'architecture "d'accompagnement" sera du style de la cathédrale. Pendant qu'il est en train, si la cathédrale est quelque peu abîmée, il la réparera dans le style même d'autrefois, et d'un bout à l'autre de l'aventure, c'est-à-dire du paysage architectural ainsi surgi, l'ennui se lèvera, car le mensonge règnera. L'histoire montre que chaque époque a bâti son propre style, sans compromission, sans retour en arrière. La seule chose qui était de règle, c'est que l'idiot était banni, le plasticien était appelé, le poète était demandé; les choses étaient faites avec intelligence, avec invention.

Je vais droit à ma démonstration: après-guerre 1919, la cathédrale de Reims, par exemple. Brûlée, façade incendiée, pierres éclatées. L'architecte plasticien, le poète passent devant la cathédrale, lèvent les yeux sur la façade: elle est sublime, elle est tragique, plastique, une unité complète règne, un souvenir peut y demeurer à jamais inscrit. Il faut laisser les choses dans l'ordre, empêcher simplement que les pierres ne s'écroulent, maintenir cette œuvre nouvelle de l'an 14-18. Ce travail des hommes, cet événement de l'histoire, cette étonnante aventure, cette leçon de morale. Tout était présent, l'on a tout saccagé, anéanti. Des archéologues sont venus, ils ont mis des pierres en style gothique, des statues en style gothique. Cette vision fabuleuse, que j'ai évoquée en quelques mots s'est évanouie à jamais.

Après-guerre 1939-1944 : la cathédrale et la ville de St-Dié, par exemple. La cathédrale d'abord: la nef romane, privée de ses voûtes, est éclairée violemment, et l'on voit en pleine lumière les chapiteaux dans une splendeur sculpturale glorieuse, que la pénombre seule avait fréquentée jusqu'ici.

Le transept est entier, et l'abside aussi jusqu'au jaillissement des voûtes gothiques dont quelques amorces seulement demeurent encore attachées aux chapiteaux. La messe pourrait être dite dans ce décor extraordinaire, synthétique, symphonique: cette palpitante chose humaine bâtie, et toute déchirée, est installée là comme une épopée au milieu des bêtises quotidiennes.

La technique moderne permet de sauver tout cela, permet de l'employer, permet d'y inscrire le souvenir du tragique passé tout récent. Il suffirait d'une dalle de béton portée haut sur de minces potelets extérieurs à la cathédrale, et qui servirait désormais de couverture. La glace de Saint-Gobain fournirait en maints endroits les vues sur ces perspectives que j'ai signalées: de nature, de ciel, d'architecture" (14).

Cette longue citation me semble particulièrement emblématique de l'attitude de Le Corbusier à l'égard des préexistences. L'architecte utilise son œil critique pour découvrir dans toute réalité, y compris celle d'un bâtiment détruit, l'occasion de la poésie. Il n'agit pas selon des idées préconçues, ou selon des dogmes esthétiques: c'est à partir de l'observation de l'existant que naît le projet, fondé sur l'idée qu'il "faut laisser les choses dans l'ordre". Le Corbusier accepte le processus de l'usure temporelle, il accepte même les destructions de la guerre, car elles ont profondément modifié le monument du passé, offrant par là l'occasion d'un projet qui pourra le restituer à une vie nouvelle. De façon analogue à ce qu'avaient fait les architectes de la Renaissance - construire sur et avec les ruines de l'antiquité romaine -, Le Corbusier propose de faire naître une nouvelle architecture à partir des ruines de la guerre.

CONSTRUIRE SUR LES RUINES DE LA MODERNITE

Cet art singulier de construire avec les ruines peut se révéler extrêmement utile pour affronter nos tâches actuelles d'architectes. Aujourd'hui, plus que jamais, nous nous trouvons en effet face à un immense patrimoine, riche d'un formidable mélange entre différentes époques. Mais comme jamais auparavant, la culture architecturale semble aujourd'hui apeurée face à la responsabilité d'agir et de modifier, de choisir ce qui doit être détruit et ce qui doit être restauré.

Deux attitudes extrêmes semblent désormais dominer, deux formes diverses d'une même barbarie: d'un côté la barbarie des technocrates, qui croient aveuglément aux vertus de l'objet architectural autonome, autosuffisant, conçu selon les logiques de la production industrielle et de la publicité qui recherchent le nouveau comme valeur en soi; de l'autre côté, la barbarie de l'idéologie de la conservation, qui fétichise le passé et hait toute idée de modification, momifiant les témoignages du passé. Nous pouvons en revanche adopter face au patrimoine existant la même attitude que Le Corbusier face aux monuments en ruine. La civilisation industrielle dans son ensemble a laissé derrière elle un immense champ de ruines dans lequel nous sommes invités à intervenir. Ces ruines peuvent parfois être considérées dans un sens seulement métaphorique, comme cela est le cas pour la métropole moderne qui par son chaos formel semble évoquer le désordre de pierre des vestiges romains, avec toutefois la différence importante que le chaos contemporain apparaît enrichi par une condition d'hétérogénéité et de métissage des formes qui était inconnue des Romains. Ce nouveau contexte nous oblige à agir avec la plus grande sensibilité, mais aussi avec la détermination de qui devra à son tour produire de nouvelles ruines, n'hésitant pas à rompre et à détruire les édifices erronés et les architectures absurdes que nous ont laissés en héritage les précédentes générations, en particulier ces trente dernières années.

La métaphore de la ruine apparaît donc utile pour réfléchir à nos responsabilités actuelles d'architectes. Cette même métaphore accompagne le travail d'Alvaro Siza, l'architecte qui selon moi personnifie plus que tout autre la figure du "bon architecte" que je vous ai proposé de lier à l'idée d'« architecture » comme modification. Dans un projet actuellement en construction à Salemi, Siza adopte une attitude extrêmement proche de celle de Le Corbusier, proposant une simple consolidation de la ruine. L'église écroulée lors d'un tremblement de terre révèle une beauté imprévue. De façon minimaliste, Siza propose de simples découpes géométriques pour régulariser le profil casuel des murs écroulés, et de légers renforts structurels pour consolider l'image de la nef comme salle à ciel ouvert, ne laissant couverte que l'abside comme chapelle principale. Une attitude analogue caractérisait déjà un précédent projet de Siza, réalisé dans le contexte des interventions d'autoconstruction issues de la révolution du 25 avril 1974. Le thème du projet était la récupération du quartier populaire de São Victor à Porto, extrêmement dégradé. Siza fonda son intervention sur l'idée de mettre en relation la nouvelle architecture et les traces des vieilles maisons, de façon que la mémoire de l'ancien quartier puisse continuer à vivre dans le nouveau. La qualité poétique de cette intervention exemplaire, malheureusement sabotée par le gouvernement de la ville, naît précisément de ce mélange extrêmement sensible entre l'abstraction du langage moderne et la présence concrète et matérielle des ruines de l'ancien quartier.

Mais c'est toutefois dans son projet pour la ville d'Evora que Siza exprime sans doute de la façon la plus complexe cette idée de modification de l'existant. Il s'agit en effet d'un

projet à l'échelle d'un ample territoire que Siza modifie pas à pas depuis 1977. Pour lui, le processus de modification du territoire de Malagueira a commencé avec un acte d'appropriation, que Siza lui-même illustre métaphoriquement comme l'acte d'étendre un grand drap blanc sur le territoire. Après quelques années, Siza observe l'usure temporelle de ce grand drap:

"Le drap blanc fait d'une trame continue, simple et pure, posé sur la surface ondulée du terrain, commence à révéler les accidents cachés. Il se remplit de rides. Il s'agite. Il se déchire, tend à devenir transparent. Sur toute l'étendue du terrain, et à sa périphérie, le dessin dérape, se rapproche, absorbe, se multiplie, se reproduit, se déforme. Ou encore: le même dessin s'épure peu à peu au point d'atteindre la sécheresse d'une esquisse en attente de finitions qu'il ne souhaite pas, et trouve des formes préexistantes, sans pour autant aimer aucun type de revival. Ceci annonce le terme de mon action de dessin de la Malagueira" (15).

Pour Siza, modifier signifie donc révéler les préexistences, les intégrer dans un nouveau dessin, mais aussi mettre en évidence les murets, les pierres et objets abandonnés sur le site comme de discrets vestiges archéologiques. Et cela est peut-être la plus authentique leçon architecturale d'Alvaro Siza: nous rappeler comment projeter dans le temps et non contre le temps en s'immergeant dans le territoire pour le renouveler profondément, sans rien détruire mais en se limitant à ajouter et à superposer, dans la conscience authentique d'être en harmonie avec le territoire existant et donc de vouloir réellement l'améliorer. L'architecture de Siza est donc pensée pour durer, pour résister à toute consommation rapide, par le fait qu'elle accueille précisément la possibilité des modifications futures. Les mots mêmes de Siza me permettent de conclure:

"Il s'agit d'une réponse à un problème concret, à une situation en transformation à laquelle je répons sans fixer un langage architectural, parce que cette réponse est simplement une participation à un moment de transformation qui a des implications beaucoup plus vastes... Tout a tendance à se dissiper. Lorsque l'on travaille concrètement, il y a un moment pour ce travail, mais la transformation en cours ne s'arrête pas... Je suis sensible au moment qui suivra".

NOTES

Ce texte constitue la version synthétique d'une série de cours et de réflexions élaborés dans le cadre de l'enseignement de Luigi Snozzi. Ma réflexion personnelle s'est trouvée singulièrement enrichie par la possibilité de développer un continuel échange entre pensée théorique et élaboration des projets à l'intérieur de l'atelier. Cette réflexion trouve toutefois son origine théorique dans la préparation et la rédaction d'un numéro double de la revue "Casabella" ("Architettura come modificazione", no 498-499, janvier-février 1984). Les thèses exprimées dans ce numéro ont été débattues par de nombreux auteurs, en particulier en Italie par Vittorio Gregotti et Bernardo Secchi à la lecture desquels je renvoie pour tout approfondissement théorique ultérieur: Vittorio Gregotti, *Questioni di architettura. Editoriali della rivista "Casabella"*, Einaudi, Torino 1988; Bernardo Secchi, *Un Pronetto per l'urbanistica*, Einaudi, Torino 1989.

1. William Morris, "The Prospects of Architecture and Civilization", conférence faite à la London Institution le 10 mars 1881, cité in: Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne*, vol. I, Dunod, Paris 1978, p.194.

2. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Arthaud, Paris 1977, p. 9 "La Construction, c'est pour faire tenir; l'Architecture, c'est pour émouvoir. (...) Architecture, c'est "rapports", c'est "pure création de l'esprit"".
3. Franco Rella, "Tempo della fine e tempo dell'inizio", in "Casabella" no 498-499, janvier-février 1984.
4. Idem.
5. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padova 1966; Pierre Lavedan, *Géographie des villes*, Gallimard, Paris 1959, *Histoire de l'urbanisme*, 3 vol., Henri Laurens, Paris 1926-1952; Marcel Poète, *Introduction à l'urbanisme. L'évolution des villes, la leçon de l'antiquité*, Boivin & Cie, Paris 1929, *Une vie de cité. Paris de sa naissance à nos jours*, Auguste Picard, Paris 1924-31.
6. Cf. la très belle conférence de Rafael Moneo: "La vie des bâtiments: Extensions de la Mosquée de Cordoue". DA-Informations 62, oct.1983
7. Leon Battista Alberti, *L'architettura (De reaedificatoria)*, a cura di Giovanni Orlandi, Edizioni Il Polifilo, Milano 1966, traduction française de l'auteur, pp. 174-176.
8. Idem, second tome, pp. 870-872.
9. *Architecture de Philibert de l'Orme, édition intégrale de 1648*, reprint Pierre Mardaga, Bruxelles-Liège 1981, p. 328.
10. Idem, p. 330.
11. Le Corbusier, *Mise au point*, Cahiers Forces Vives, Paris 1966, réédition Editions Archigraphie, Genève 1987, p. 23.
12. Le Corbusier, *Carnet T70*, n. 1038, 15 août 1963. Edition Herscher, Dessain et Toira, Paris 1982.
13. Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, point 66, Editions de MP nuit Paris 1957, p. 88
14. Le Corbusier, "A propos d'"architecture d'accompagnement" et de respect du passé", texte manuscrit avril 1946 (Fondation Le Corbusier), publié in *Le Corbusier le passé à réaction poétique*, Caisse Nationale des Monuments et des Sites, Paris 1988, p. 96.
15. Alvaro Siza, "Il piano della Malagueira", in "Casabella" no 498-499, janvier-février 1984.