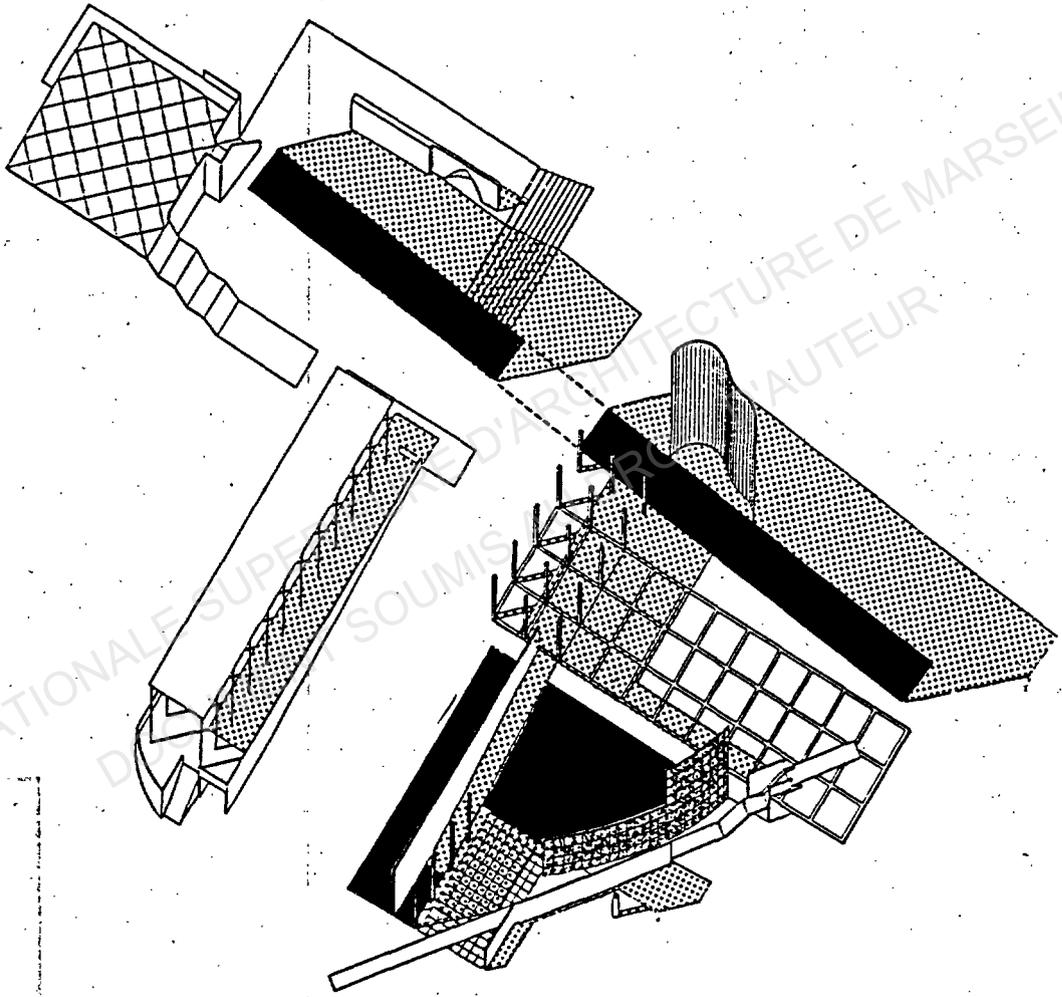


PORTEDOUVERTEAL



11084

EISENLOHR «RICO

JUIN 86

HOTELDEREGION.

EISEN LOHR (Paris). - Port ouvert à l'hôtel de Région (présence
de l'installation dans la ville : redécouverte d'une tradition urbaine

RICO (Hermé). - Port ouvert à l'hôtel de Région (la place du rapport
à l'histoire dans le projet architectural au travers d'une nouvelle
réflexion sur le régionalisme



RESEAU DES
BIBLIOTHEQUES

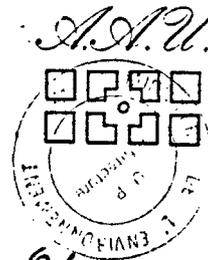
I00000000630180

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE - MARSEILLE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Denis EISENLOHR

Hervé RICO

TOUTE REPRODUCTION MÊME
PARTIELLE EST INTERDITE,
sans autorisation des
propriétaires des droits
LOI DU 11.03.1957



T1089

COMPOSITION DU JURY

Directeur d'étude :

J. SBRIGLIO (Enseignant-Architecte)

Enseignant de l'U.P.A.M. :

R. PERRACHON (Enseignant-Architecte)

Personnalité compétente :

R. DANIEL (Architecte)

Enseignant extérieur :

CH. DEVILLERS (Enseignant-Architecte à
l'Unité Pédagogique de Nancy)

TOUTE REPRODUCTION MÊME
PARTIELLE EST INTERDITE,
sans autorisation des
propriétaires des droits
LOI DU 11.03.1957

T1084



Ecole d'Architecture de Marseille Luminy
Service documentation
184, Avenue de Luminy
13288 MARSEILLE Cedex 9 - C.924

"Une ville, comme une maison, pour devenir une demeure, semble réclamer la porte impérieusement. Quand elle n'existe point, nous perdons les moments précieux de l'entrée et de la sortie. Sans ces passages solennels qui valent mieux que la réalité à laquelle elle introduit, la ville, en quelque sorte, disparaît puisque nous n'avons jamais à franchir le seuil qui nous assure que nous venons de pénétrer en elle.

(...) A quoi bon espérer retrouver un jour les "clefs d'une ville", si elle n'a pas de portes !..."

Pierre Sansot,
"Poétique de la ville".

AVANT-PROPOS

DESCRIPTION DU SECTEUR D'ETUDE

- La Porte d'Aix : repères historiques et évolution
- Rue et Place d'Aix
- La Butte des Carmes
- Le quartier Sainte Barbe

LA NOTION D'INSTITUTION

- Une tradition urbaine
- * L'exemple de la typologie des mairies parisiennes
- La nouvelle monumentalité
- Quelle image aujourd'hui pour l'institution ?
- * Exprimer l'Etat : le Ministère des Finances
- * Yves Lion à Draguignan
- La notion de contexte

LE CONCEPT DE LIMITE ET DE PORTE

- Une limite défensive
- L'idée de limite dans le projet urbain
- * Le premier concours de la Porte Maillot en 1929

- * Les gratte -ciel des portes de Moscou
- Projet urbain et histoire
- La notion de bornage
- La requalification des portes
- * O.M. Ungers à Francfort
- * Le viaduc du Ministère des Finances
- * "L'arc triomphal de l'homme"

RAPPORT A L'HISTOIRE ET REGIONALISME CRITIQUE

- Notion de régionalisme critique
- * La leçon de l'Espagne
- * La tranquille révolution portugaise
- * La tradition suisse
- * Le minimalisme japonais
- * L'exemple de Draguignan
- Place du rapport à l'histoire dans le projet
- Regard sur Marseille

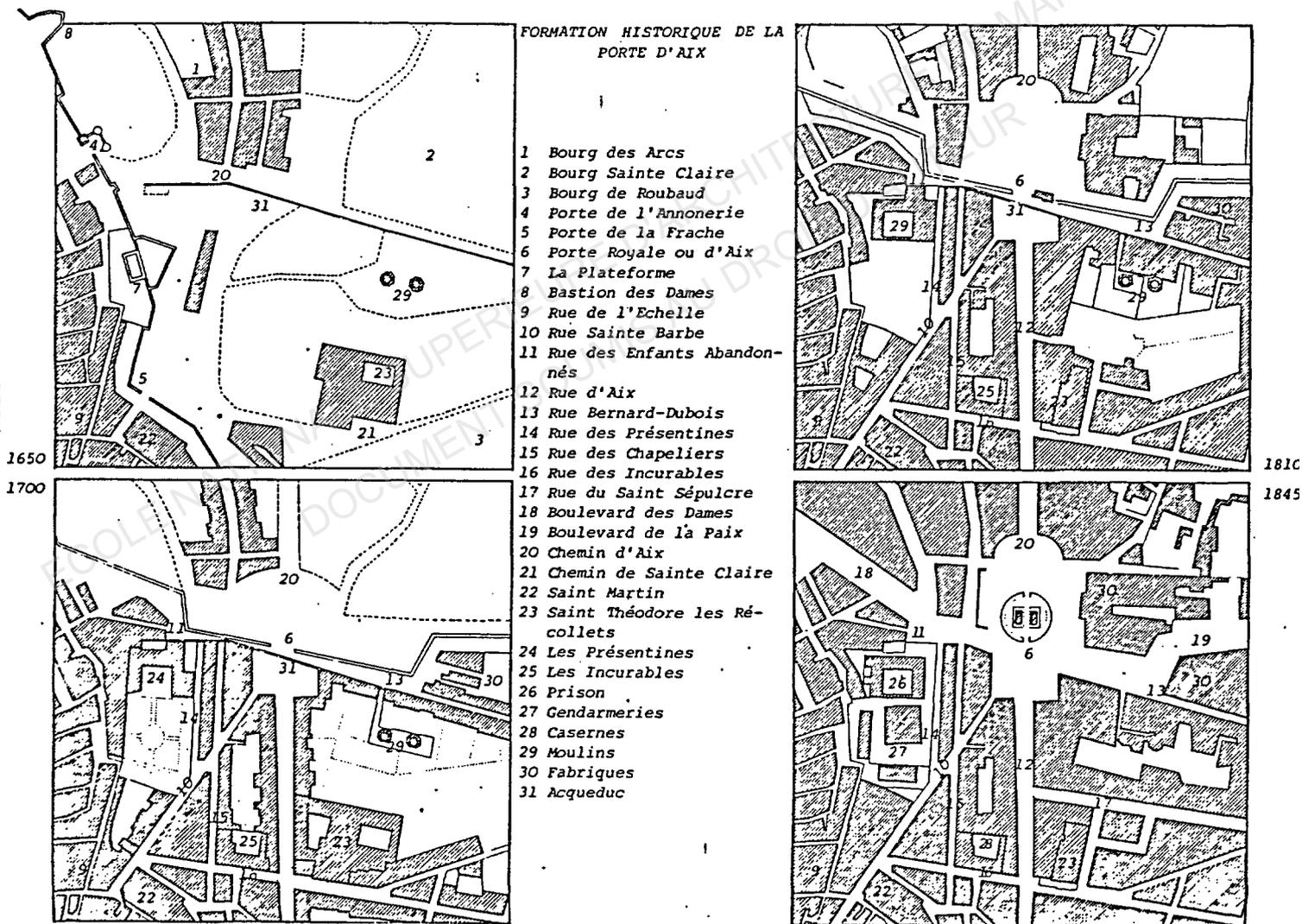
MOMENTS DU PROJET

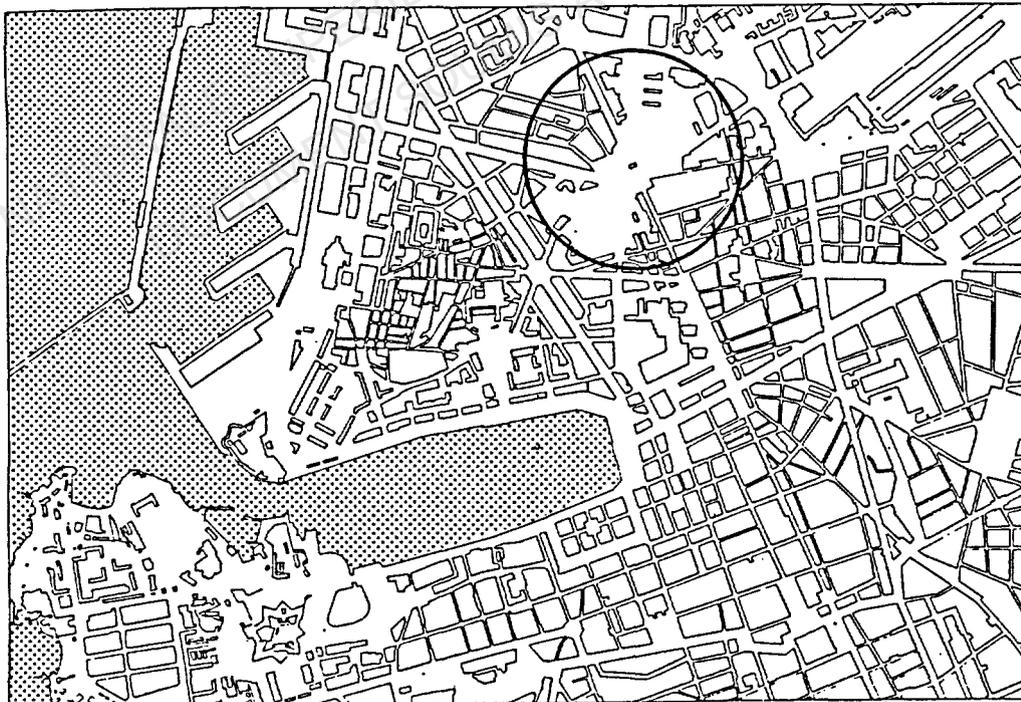
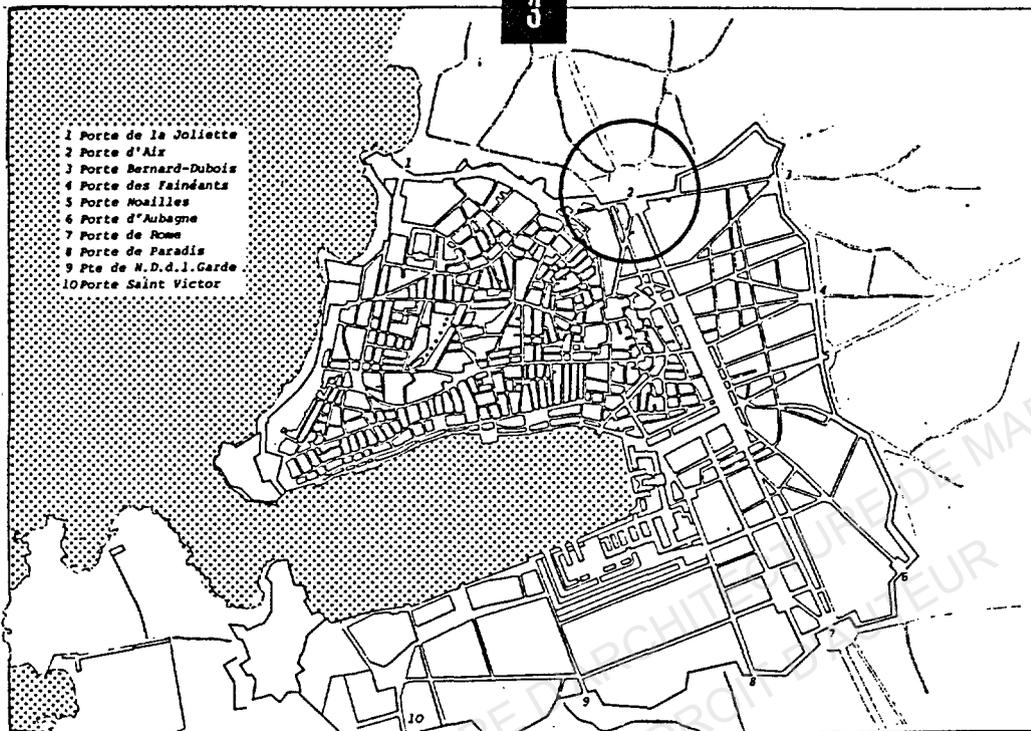
AVANT-PROPOS

Notre diplôme s'appuie sur la volonté administrative d'implanter l'hôtel de région en bordure de la Place d'Aix, aux limites Nord de la ville historique de Marseille. Ce travail, s'il prend valeur de contre projet, c'est au niveau de la réflexion urbaine sur le contexte de la Place d'Aix et sur l'alternative qui peut exister face à la réaction qui s'est développée ces dernières années visant à retrouver le caractère de la ville ancienne au travers de toutes les réalisations récentes dans ce secteur. Il est "polémique" puisqu'il transgresse les règles du concours.

DESCRIPTION DU SECTEUR D'ETUDE

- La Porte d'Aix : repères historiques et évolution



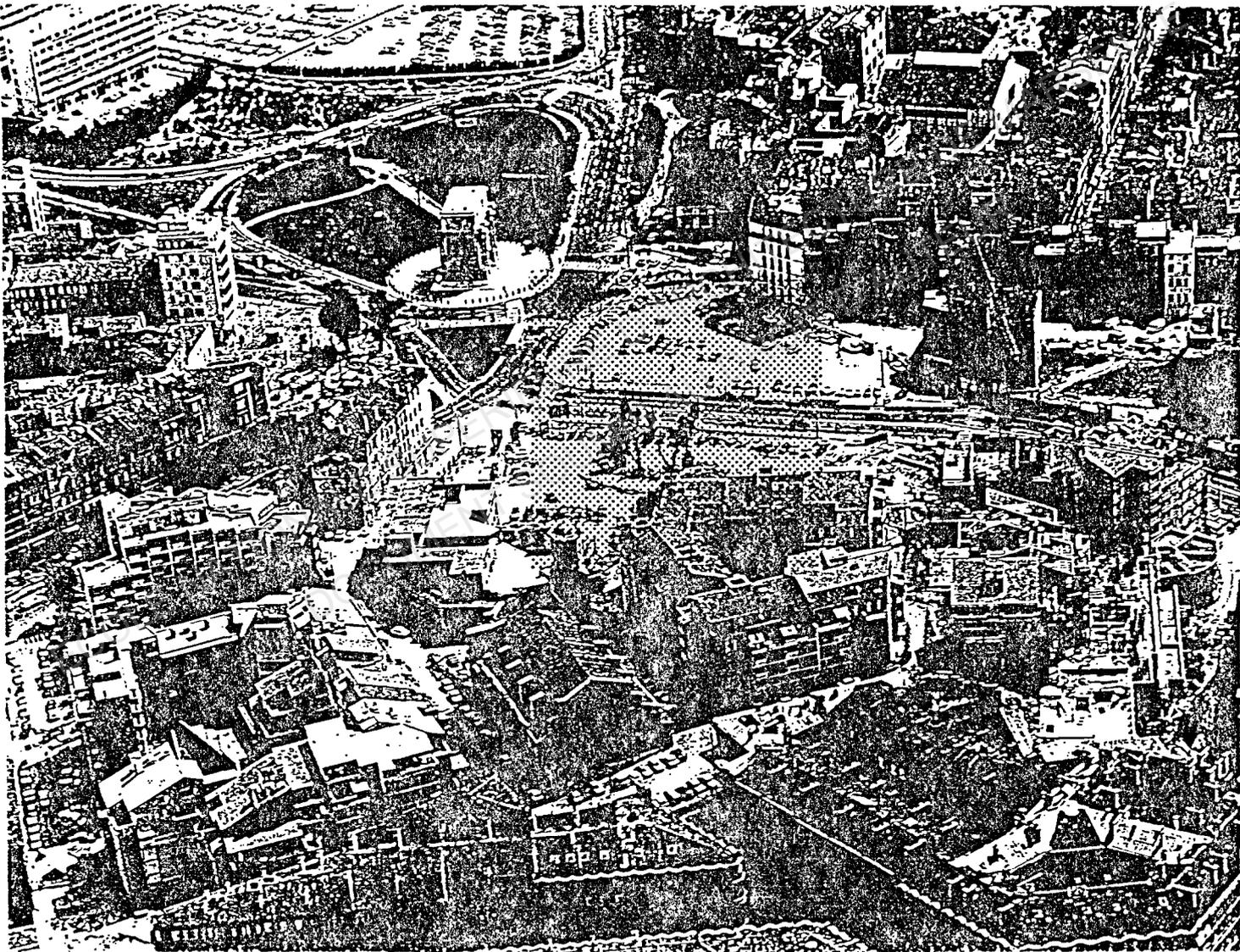


Rue et Place d'Aix

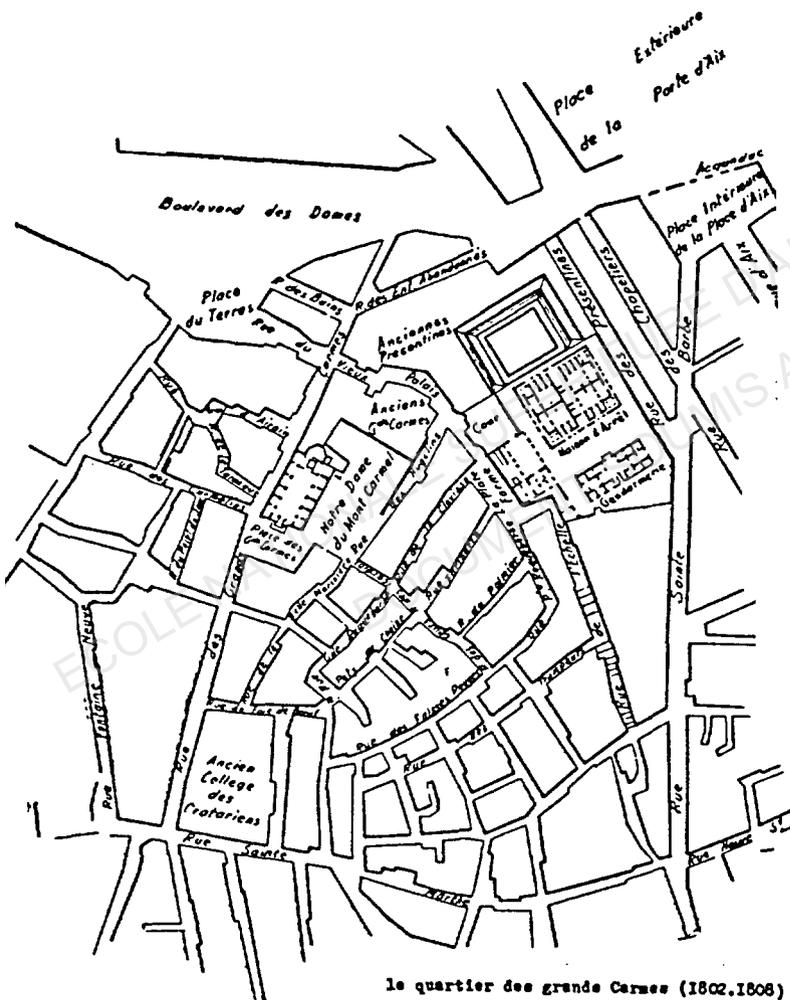
L'agrandissement de 1666 procura à cette ville un considérable essor. Dès lors, la route venue du coeur de la France ne déboucha plus à l'étroite porte de la Joliette, mais à une porte des nouveaux remparts : la Porte d'Aix. Par cette porte et par la rue d'Aix se faisait tout le trafic de voyageurs et de marchandises entre la France, Marseille et l'Orient.

Sur la place d'Aix on voyait, aux XVIIème et au XVIIIème siècles, en plus de la porte s'ouvrant dans les remparts, une succession d'arcades supportant un aqueduc qui amenait dans la ville les eaux de la rivière Huveaune. En 1784, la vente des terrains de l'arsenal des galères ayant produit un bénéfice de 200.000 livres au profit de la ville, les échevins décidèrent d'utiliser ce bénéfice à l'érection d'un arc de triomphe en l'honneur de Louis XIV. L'emplacement de la Place d'Aix fut choisi et l'arc de triomphe inauguré le 1er mai 1839.

Aujourd'hui la Place d'Aix n'est pas un espace urbain défini mais la conjonction d'éléments hétérogènes, un lieu sans grand caractère où aucun tissu urbain ne prédomine. Au cours de ces dernières années, ce lieu a été peu à peu réduit au simple rôle de carrefour de la circulation automobile. C'est ici que l'autoroute pénètre la ville au plus près de son centre comme une voie de chemin de fer. Nous sommes à la limite de l'agglomération portuaire et de la ville historique, à l'emplacement des anciens remparts.



La Butte des Carmes

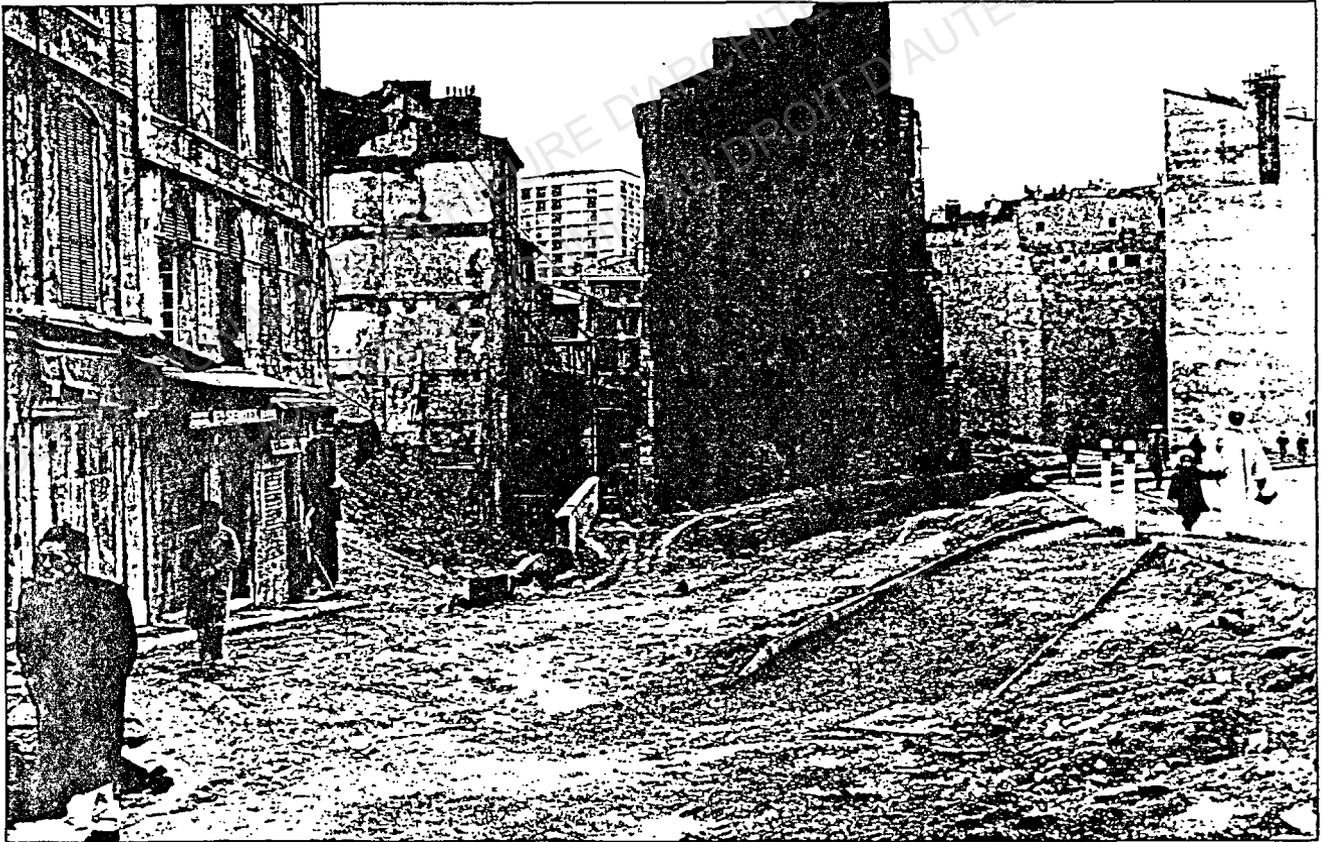


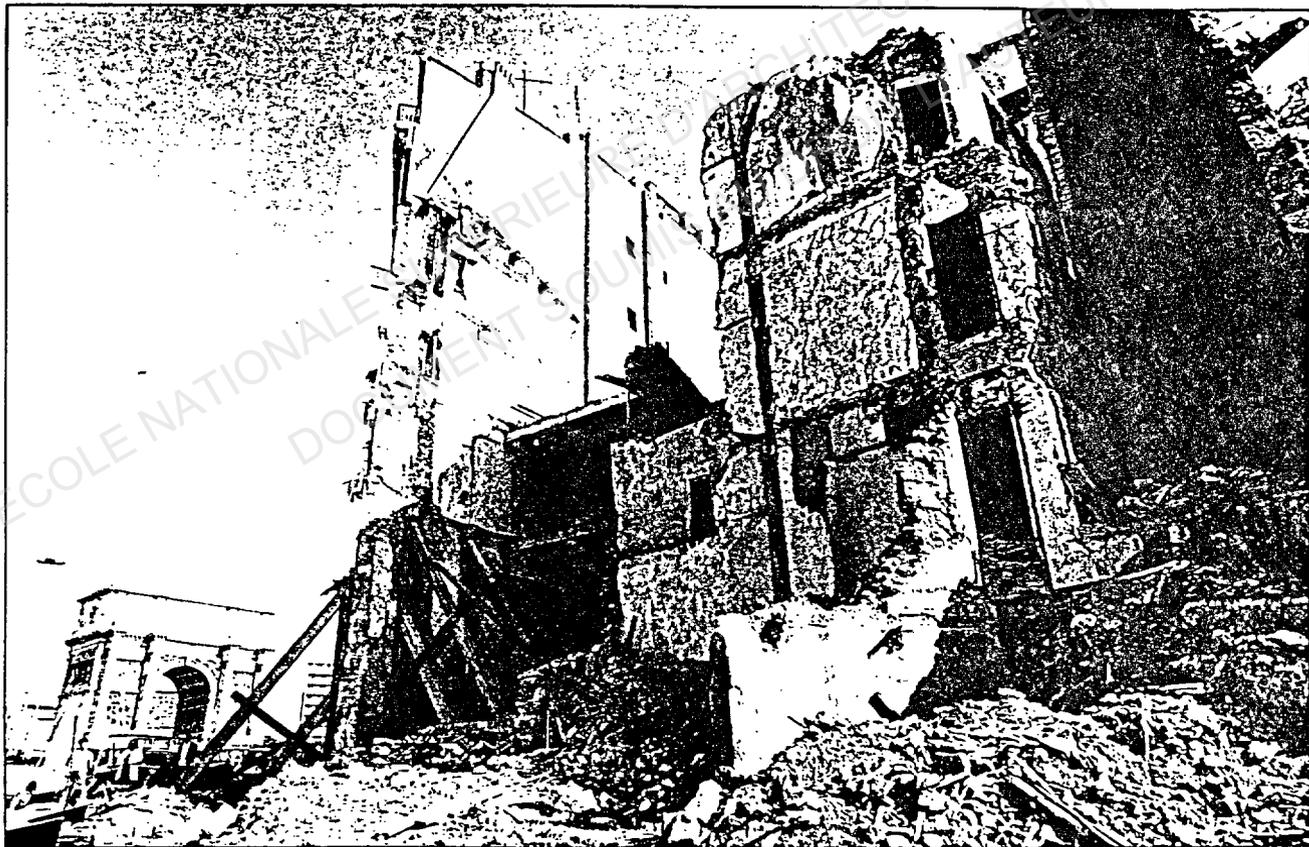
le quartier des grande Carmes (1802.1808)

C'était une des trois buttes de Marseille antique. Lors du percement de la rue Impériale, en 1862-1864, elle a été amputée d'un certain nombre de ses rues par le creusement de la tranchée de quinze mètres de profondeur, au fond de laquelle se trouve la place Centrale (Sadi Carnot). Avant ce creusement, la Butte des Carmes s'étendait, à l'ouest, jusqu'à une dépression qui la séparait de la butte des Moulins. Actuellement, ce site n'est qu'un résidu de bulldozers : il n'existe plus. Seule a survécu l'église de Nôtre Dame du Mont Carmel. En adoptant une politique de "table rase" dans ce lieu historique de Marseille, on a créé une situation comparable à celle des villes nouvelles ! Il ne reste plus aujourd'hui aucune trace du tissu urbain de la butte.

- Le quartier Sainte Barbe









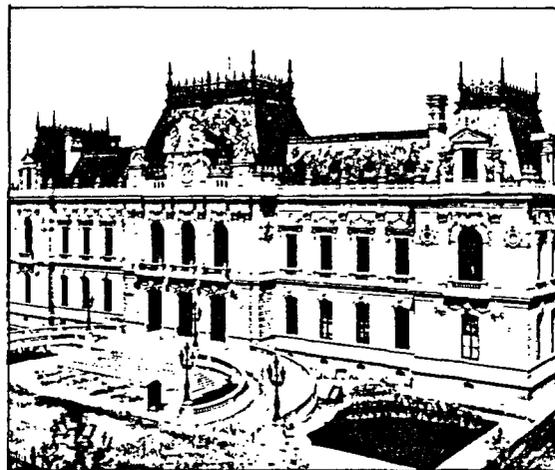
LA NOTION D'INSTITUTION

- Une tradition urbaine

Sous le Second Empire et la Troisième République, le territoire français a été quadrillé, en moins d'un siècle, d'édifices publics en tous genres, comme si la conformation d'un état nécessitait une maîtrise du pays à l'aide de ces bâtiments. Le Conseil Général des Bâtiments Civils établissait un programme et des modèles à l'opposé des concepts que les rationalistes du siècle précédent avaient esquissés, Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux, Jean-Jacques Lequeu, leurs élèves Jean-Nicolas Durand et Louis Bruyères. Les manifestes utopistes, qui traitaient d'édifices publics, passaient de mode et le goût était au plagiat. Eugène Viollet-Le-Duc, favori du pouvoir, magnifiait la "maison de ville" médiévale. Le chantier comme le bâtiment était l'occasion pour la bourgeoisie de renforcer les institutions et de parader, en compagnie des commis de l'état, de la pose de la première pierre à la cérémonie d'inauguration, au moyen de discours, de



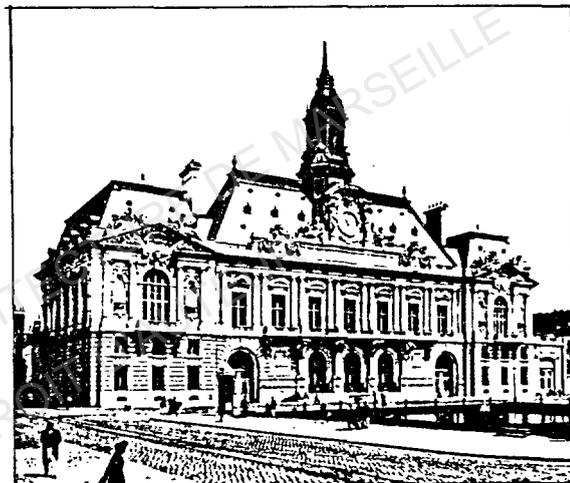
1 préfecture du Rhône à Lyon;1890



2 préfecture des Bouches du Rhône à Marseille;1864

rubans coupés et de statues dévoilées. L'architecture d'un palais de justice ou d'une mairie est la version en pierre et en marbre de ce cérémonial. La façade est une représentation du pouvoir exécutif, légitimant dans un style quelconque la hiérarchie du régime et l'hégémonie de la bourgeoisie au détriment du service public. Ce décor était à la charge de l'Etat tandis que la municipalité offrait le terrain. N'ayant ni radio ni télévision, un gouvernement se manifestait à Calais, à Tarbes ou à Saint-Denis de la Réunion au moyen de ces édifices indestructibles, imposants et ordonnés. Leurs façades servaient de toiles de fond aux fêtes nationales, aux rassemblements populaires, aux commémorations et aux réceptions des hôtes de marque.

Cette politique a engendré des milliers de bâtiments publics solennels, parfaitement codifiés, identiques, mornes, énigmatiques. Leur finalité est toujours indéterminée et il faut un nom en lettres d'or, gravé sur la frise de l'entablement, pour en connaître l'affectation. La préfecture ressemble à l'hôtel de ville, le palais de justice à la chambre de commerce, l'hôtel des postes à la gare, le musée au rectorat, le théâtre municipal à la



hotel de ville de Tours:1898

bibliothèque. L'hôpital, les abattoirs, la caserne et le marché sortent parfois de cette monotonie.

Les trouvailles de l'architecture sont l'ordonnance de la façade, la décoration du hall au rez-de-chaussée et des salons à l'étage. La façade a toujours un axe de symétrie qui correspond aux emmarchements, à une entrée, à une colonnade, à des balcons ou à une loggia pour voir et être vu.

L'exemple de la typologie des mairies parisiennes

(Etude de D. Perrault)

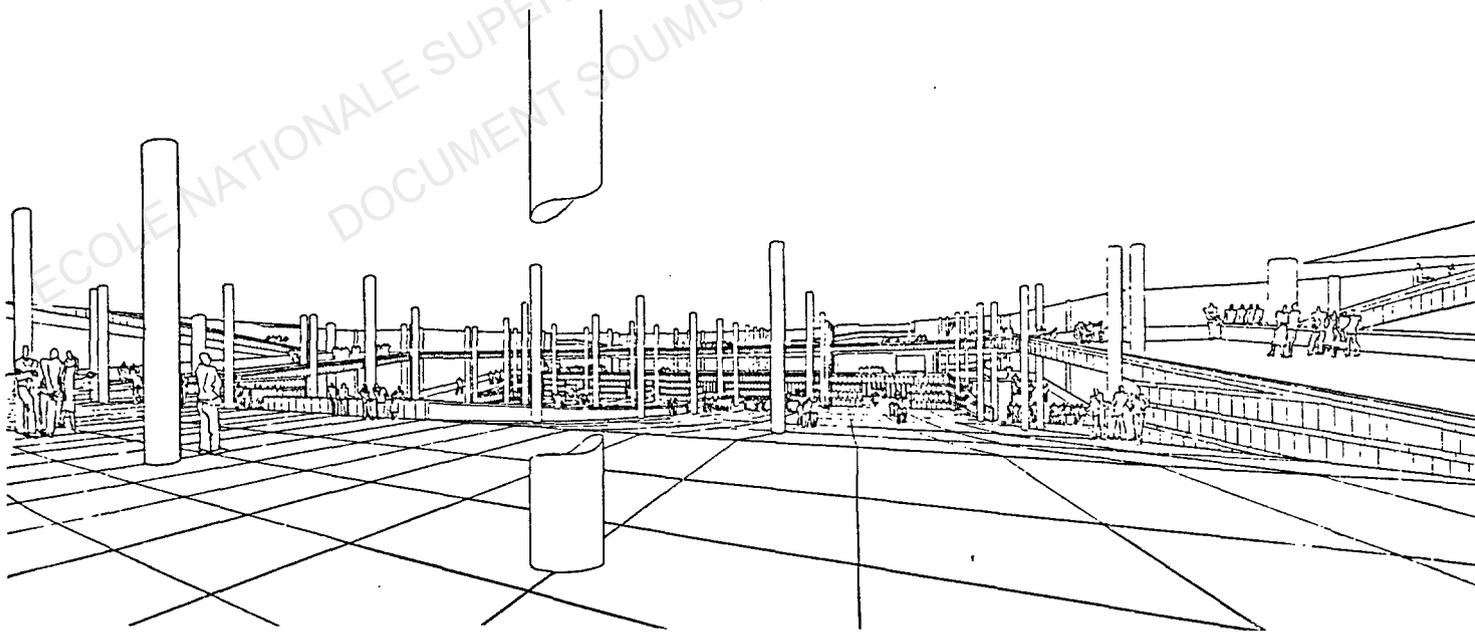
Construites toutes ou presque au milieu du XIXème siècle, les vingt mairies d'arrondissement de Paris représentent une typologie particulière d'équipement public : un bâtiment monumental, symbolique et fonctionnel, implanté au centre géographique d'un quartier homogène, s'intégrant par là même dans un tissu existant. Cette localisation prend, suivant les contraintes spatiales et les circonstances de construction, différentes formes, complétant presque toujours un espace public, une place, un square, un jardin, voire même une grande artère. La relation entre espace public et monument est voulue et d'autant plus marquée que les bâtiments sont conçus et utilisés comme prolongation d'espaces extérieurs. Ces mairies sont en fait des espaces publics et leur organisation interne est d'autant plus intéressante qu'elle est chaque fois une adaptation locale d'un même programme axé sur une salle des fêtes et une salle des mariages. Ce programme

est souvent complété d'une cour d'honneur utilisée aussi comme desserte. Quelle que soit l'adaptation locale du programme, ces mairies du XIXème siècle ont toutes des façades principales symétriques qui renforcent leurs fonctions monumentale et symbolique.

- La nouvelle monumentalité

Le premier à s'insurger est Le Corbusier qui engage la polémique, le crayon à la main, plus contre l'académisme que contre la commande publique (concours pour la Société des Nations à Genève, 1927 ; Palais des Soviets à Moscou, 1931 ; Les deux musées d'art moderne, Avenue de Tokyo à Paris, 1935, Siège de l'Organisation des Nations Unies à New York, 1947). Mais ce serait d'une révolution qu'on serait en droit d'attendre des concepts pour une architecture d'état. En U.R.S.S., de 1923 à

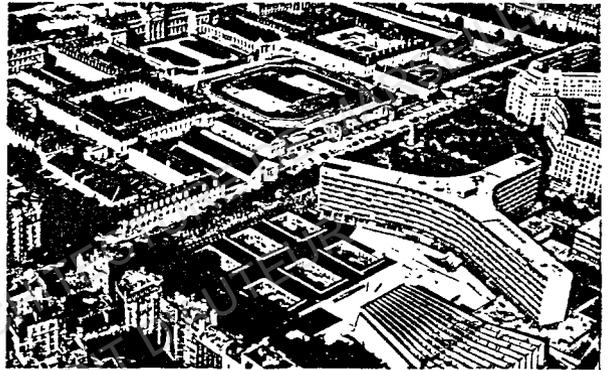
1930, les bâtisseurs recherchent une architecture "socialiste" se substituant à l'appareil de l'ancien régime. Léonid Viktor et Alexandre Vesnine, Ilia Golossov, Ivan Leonidov, Moïsseï Guinzbourg, les membres de l'ASNOVA (Association des Architectes Nouveaux) proposent de fabuleuses solutions à un "palais du travail, à un palais de la culture, à la bibliothèque centrale Lénine, au palais des Soviets, au ministère de l'industrie lourde, à



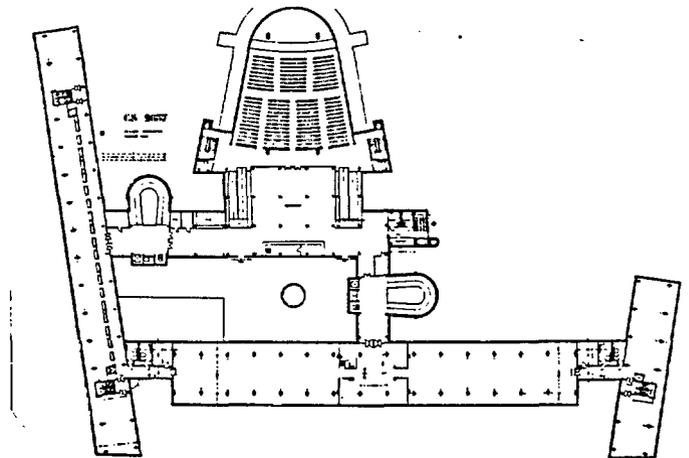
ball du palais des Soviets à Moscou 1931

l'institut Lénine, etc... La suggestion la plus conséquence pour l'avenir est celle de l'architecte marxiste Hannes Meyer pour le siège de la Société des Nations. Son projet d'un double gratteciel et d'un bâtiment indépendant pour l'hémicycle, diagramme constructiviste par excellence, impressionnera les imaginations... Aux Etats-Unis, Frank Lloyd Wright dessine le Madison Civic Center dans le Wisconsin (1938). Ces esquisses, qui nourrissent ici et là la controverse, ne feront pas éclater les routines administratives. Au contraire, leur audace consolidera tant le conservatisme des uns que le rigorisme des autres. On y découvre, par contre, les balbutiements qui conduiront à une nouvelle architecture officielle et universelle.

Un style apparaît, en 1945, avec l'Organisation des Nations Unies. Le siège de New York (Wallace Kirkman Harrison et Max Abramovitz, 1950), celui de l'UNESCO à Paris (Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi et Bernard Zehrufuss, 1958) auront plus d'écho que les ébauches d'avant-guerre. Mais le fait primordial est la conception de capitales et les

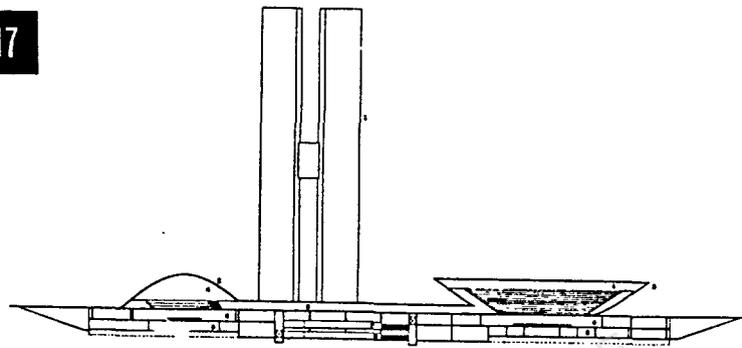


siège de l'U.N.E.S.C.O., Paris, BREUER NERVI, 1952-58



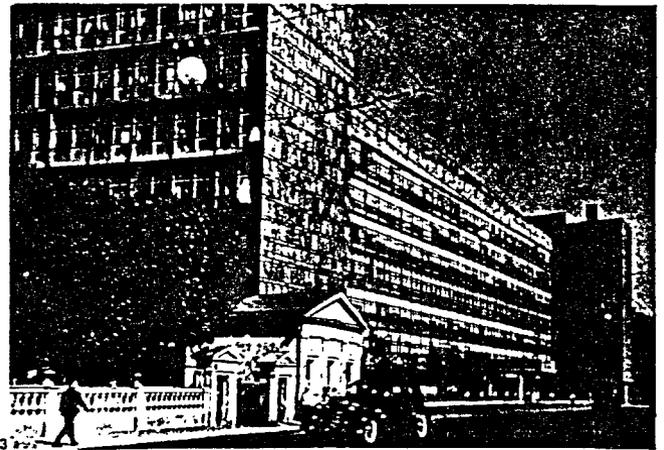
Centrocoryus, étage-courant, 1929

façades que s'y donnent les régimes. Plus que pour Chandigarh et pour Dacca, les promoteurs de Brasilia élaborent une image architecturale calquée sur le modernisme du président Kubitschek (1955). En critiquant et même en haïssant Brasilia, les fonctionnaires de tous les pays visitent le palais du Gouvernement, le palais de Justice et le palais des Congrès.



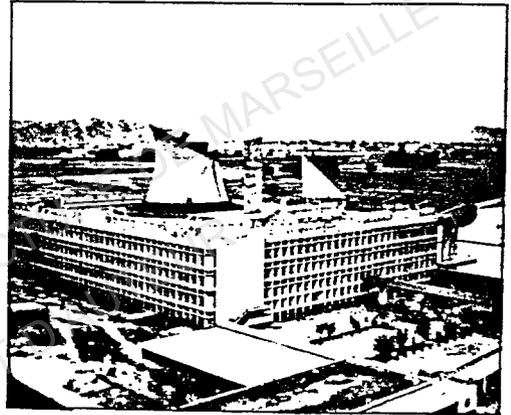
coupe du palais du gouvernement à Brasilia, Oscar Niemeyer, 1958

Les gouvernements interviennent maintenant par l'entremise des mass-médias. La croissance démographique, le cadastre, la création de départements et de villes, le morcellement administratif des agglomérations nécessitent des équipements. Les règlements, les ordonnances, les budgets et la police d'une part, les dossiers, les fichiers, les copies et l'informatique d'autre part, engendrent plus d'administrations que de monuments jubilant l'état. L'exécutif triomphe à travers le territoire, grâce aux corps de fonctionnaires sous la tutelle des préfets. Le bâtiment public devient la place d'une monumentale bureaucratie. Sa façade est une paroi en verre correspondant aux

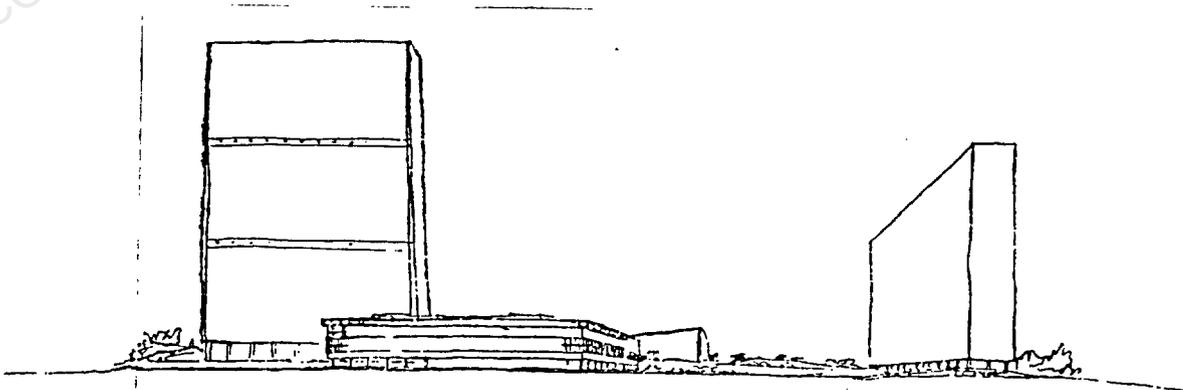


Centrecosmos à Moscou, Le Corbusier, 1929

bureaux des employés que le citoyen peut apercevoir au travail. La résidence du chef d'état s'éclipse et il suffit d'un trompe-l'oeil comme toile de fond à ses interventions (Nehru déclarait que le chef d'état d'une démocratie devait se passer d'une résidence officielle). L'édifice public est de moins en moins une demeure et, s'il l'est, on la dissimule. La préfecture, le palais de justice ou l'hôtel de ville, la cité administrative, judiciaire ou communale, préfère-t-on dire, est un système qui gère les usages. Cette bureaucratisation n'est pas le fait d'un jour ; elle est le corollaire de la volonté bourgeoise du XIXème siècle et de l'appareil administratif préfectoral.



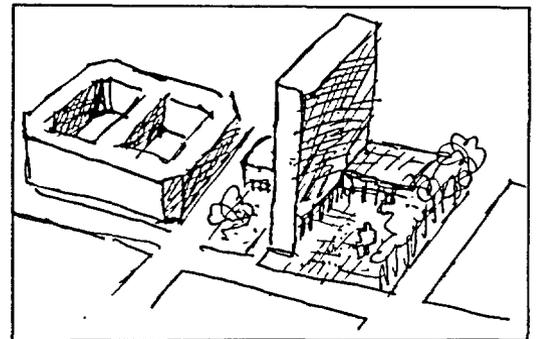
palais de l'assemblée à Chandigarh,
Le Corbusier 1961



Le Corbusier: schéma pour le bâtiment de l'O.N.U. à New York, 1947

En Mars 1947, Le Corbusier ébauche sur une feuille de papier un bâtiment pour l'O.N.U. On y voit le "Secretariat Building", copie d'une "unité d'habitation" le "Conference Building" et le "General Assembly Building", bâtiment bas pour l'hémicycle. Ce schéma, qui évoque celui de la S.D.N. d'Hannes Meyer, est repris par les deux architectes de l'O.N.U. et servira à tous les édifices publics dans le monde. Peu important le climat et le site, la pompe réside dans la silhouette et dans le nombre des étages (le "Secretariat Building" a 39 niveaux), dans l'aspect du bâtiment de l'hémicycle. Ce bâtiment, large et bas, est souvent un blockhaus protégeant soigneusement l'hémicycle métaphore de la démocratie. Le gratte-ciel, dans la tradition du beffroi, du campanile ou du minaret, indique le centre de la cité, sert de point de convergence et de sigle pour la capitale comme pour l'organisation internationale. Au Havre, Auguste Perret avait placé les services de l'hôtel de ville dans une tour de 17 étages (1952). Dès 1936, Le Corbusier proposait ce schéma à l'équipe de Lucio Costa et d'Oscar Niemeyer pour le concours du ministère de l'Éducation et de la Santé à Rio-de-Janeiro. Le bâtiment est une "unité d'habitation" sur pilotis, haute de 16 étages et munie de brise-soleil.

A cette époque, le bâtiment institutionnel, s'il ne sort totalement de la ville, s'en démarque très nettement. L'idée de continuité et d'intégration, développée au Second Empire, est définitivement abandonnée. La notion si chère de façade disparaît au profit de l'enveloppe. La rupture avec l'espace public piéton est complète, le bâtiment s'isole derrière une clôture et son entrée est sévèrement contrôlée.



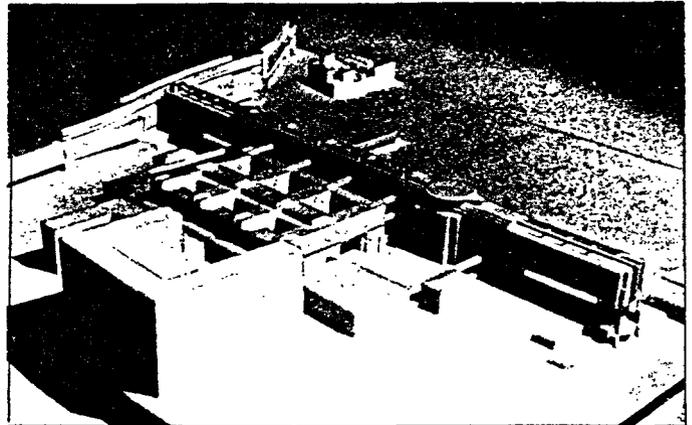
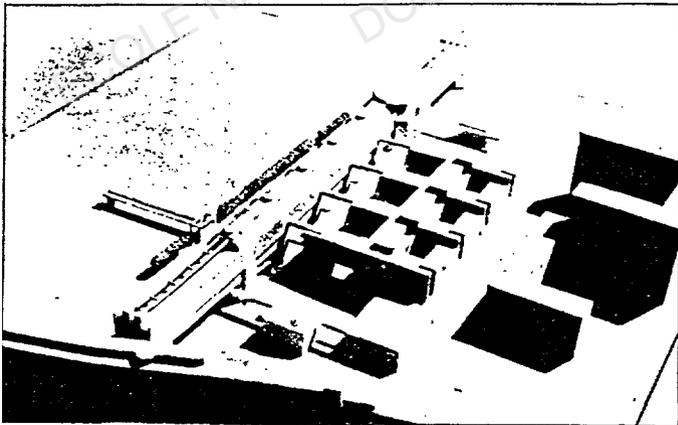
Le Corbusier: schéma pour le ministère de l'éducation et de la santé à Rio de Janeiro, 1936

Quelle image aujourd'hui pour l'institution ?

Exprimer l'Etat : le Ministère des Finances

On retrouve dans le Ministère des Finances de Chemetov et Huidobro, l'image de l'institution traduite par une situation urbaine singulière du bâtiment. Il s'agit bien là d'un monument au sens classique du terme, qui impose avec force l'expression du pouvoir d'état. La notion de façade principale est travaillée sur le bâtiment frontal sur le boulevard de Bercy. Mais là où

l'architecture du XIXème siècle prodiguait des oppositions de niveau, de profondeur de champs, il semble que Chemetov et Huidobro procèdent plutôt par accumulation d'espaces équivalents. L'architecture d'état du XXème siècle est essentiellement un agglutinement de bureaux similaires. On y dispose au mieux un auditorium, un amphithéâtre.

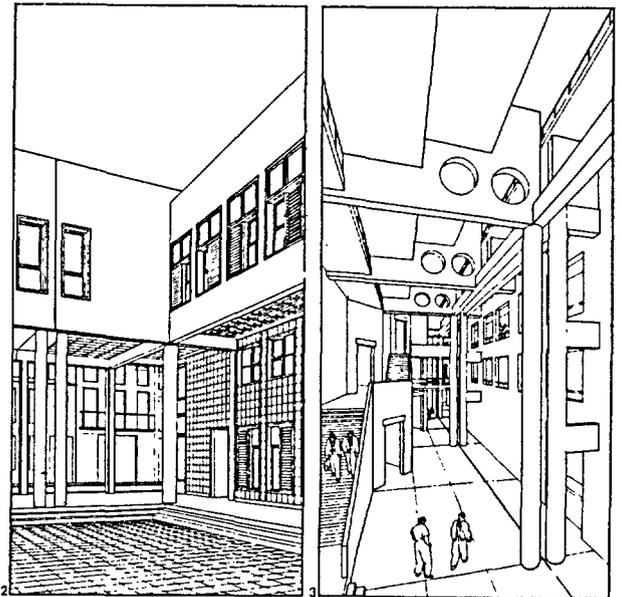


* Yves Lion à Draguignan

Face au problème de la monumentalité, Yves Lion va travailler deux thèmes :

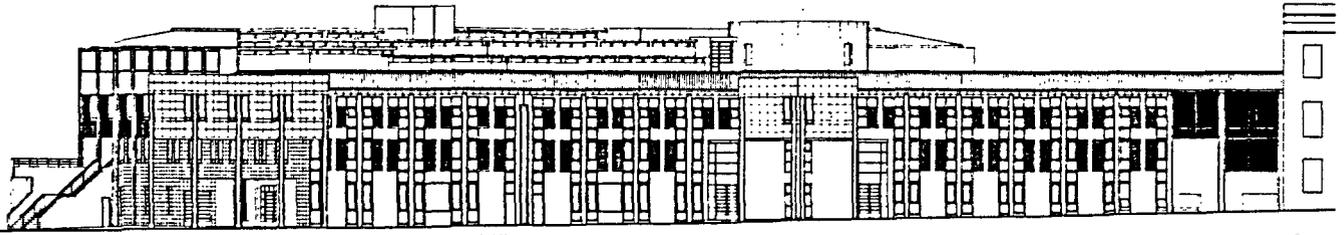
- L'ordonnance des façades qui va donner au bâtiment son côté institutionnel tout en cohabitant avec les constructions existantes,
- Le report de la dimension monumentale de la cité intra-muros, par le développement des principaux espaces majeurs du projet à l'intérieur du bâtiment ; cour d'honneur, patio des pas perdus, grand hall.

Ainsi Yves Lion inverse le rapport classique qui voulait que la monumentalité se dégage de la façade des institutions et de leur situation urbaine forte (en fond de place, clôturant une perspective...) il pose l'institution de plain pied avec la ville, mais ces prises de positions sont liées au contexte urbain de Draguignan et pour la cité de Lyon, ces positions seront différentes.



la cour d'honneur

le hall



La notion de contexte

la cité judiciaire de Draguignan, Yves LIOW, 1984

La règle serait donc donnée par le contexte et c'est par sa lecture très poussée que se particularisera le projet. On est très loin des "monuments" du Second Empire que l'Etat allait jusqu'à exporter dans ses colonies au détriment du site, du climat et des traditions.

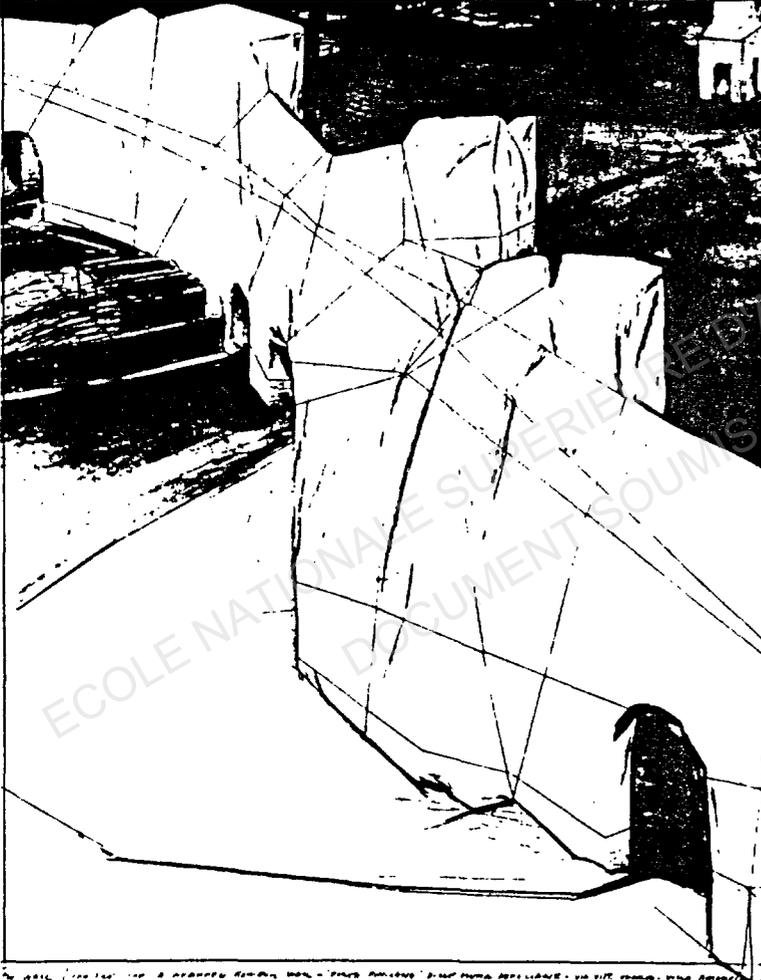
On est plus dans une situation de l'objet isolé, posé en toute liberté dans le tissu d'une ville refusant délibérément toute cohabitation, toute confrontation.

Aujourd'hui, c'est dans le site et sa mémoire qu'il faut chercher le concept du projet. Le concept étant la mise en évidence des raisons essentielles qui conduiront a posteriori à une forme qui n'est pas présumée.

Mais si notre projet parle de mémoire, ce doit être au présent, dans son propre langage. Nommer tout à la fois son lieu d'inscription urbaine et sa nature d'objet différent, cela veut dire que l'architecture peut assumer la tâche de clarifier une situation historique en chargeant de valeur critique.

LE CONCEPT DE LIMITE ET DE PORTE

- Une limite défensive



Christo, projet pour la porte Finciana à Rome, 1974

Le statut des villes anciennes, les nécessités de défense par une limite physique qui protège la cité ont généré jusqu'au XIX^{ème} siècle une des structures les plus universelles : l'enceinte fortifiée et ses points de pénétration, les portes. Au-dedans, les grandes rues d'accès au cœur de la cité ; au-dehors les faubourgs. Les portes reflètent la relation de la ville au pays : voies sacrées, triomphales ou marchandes. Selon des schémas orthogonaux, radio-concentriques ou labyrinthiques, les voies intérieures entrent en dialogue avec le tracé de l'enceinte, elle-même circulaire ou rectangulaire (castrum romain). Cette structure demeure une clef de lecture primaire des centres historiques et de toute intervention afférente. La porte est un lieu symbolique et un lieu d'échange intense, souvent le siège d'institutions. A proximité de la porte, la rue s'élargit : à Paris, le début de la rue Saint-Antoine est encore aujourd'hui un lieu qui dit son histoire. Souvent une place se développe juste devant la porte, liée à son activité, par une lente évolution vernaculaire, une régularisation (piazza del Popolo à Rome) ou un tracé volontaire (les places de parade de l'extension de la Friedrichsstadt à Berlin).

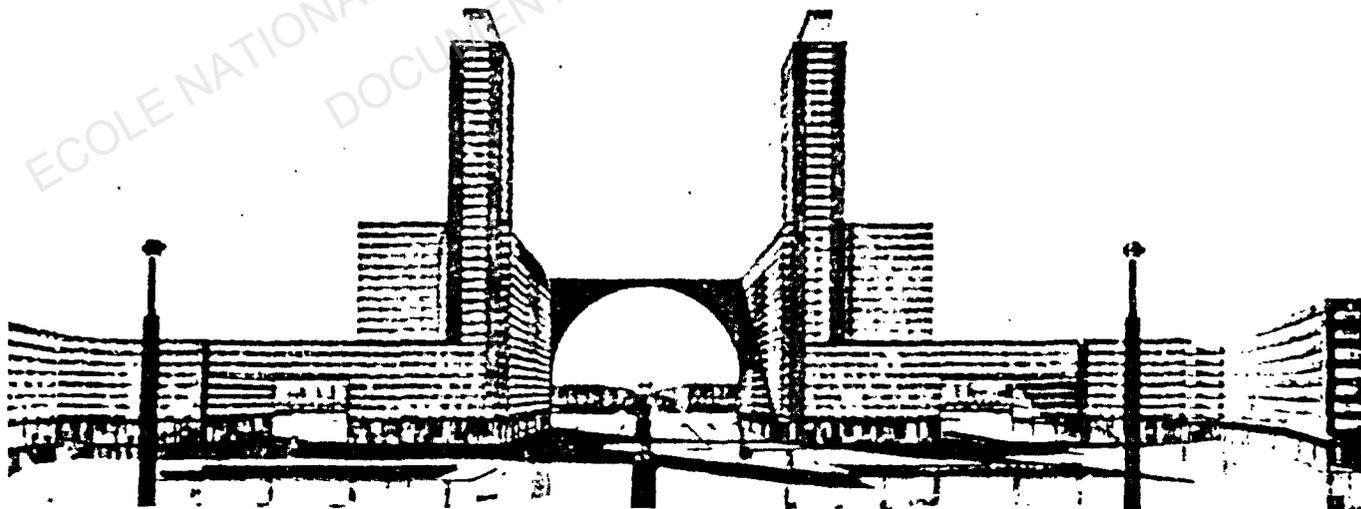
L'idée de limite dans le projet urbain

* Le premier concours de la Porte Maillot en 1929

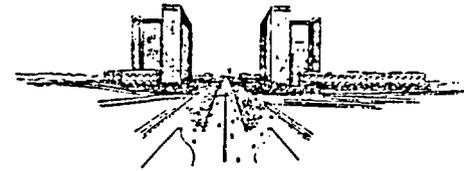
Un particulier, Léonard Rosenthal, organise en 1929 un concours sur invitation pour l'aménagement de la porte Maillot.

L'idée de Rosenthal est de mettre à profit la suppression des fortifications et du Luna-Park établi sur la partie nord de l'actuelle porte Maillot pour créer une "place de la Victoire qui doit constituer la jonction entre le Paris d'hier et le Paris de demain".

La place devra "porter la marque de son époque et même l'incarner. Mais elle devra aussi par ses dimensions et sa majesté être en harmonie avec l'ensemble merveilleux dont elle sera l'aboutissement". Les maquettes des douze architectes invités sont exposées au salon d'Automne de 1931, parmi lesquels : Boutterin, Defrasse, Le Corbusier, Mallet-Stevens, Perret, Sauvage, Viret et Marmorat... La



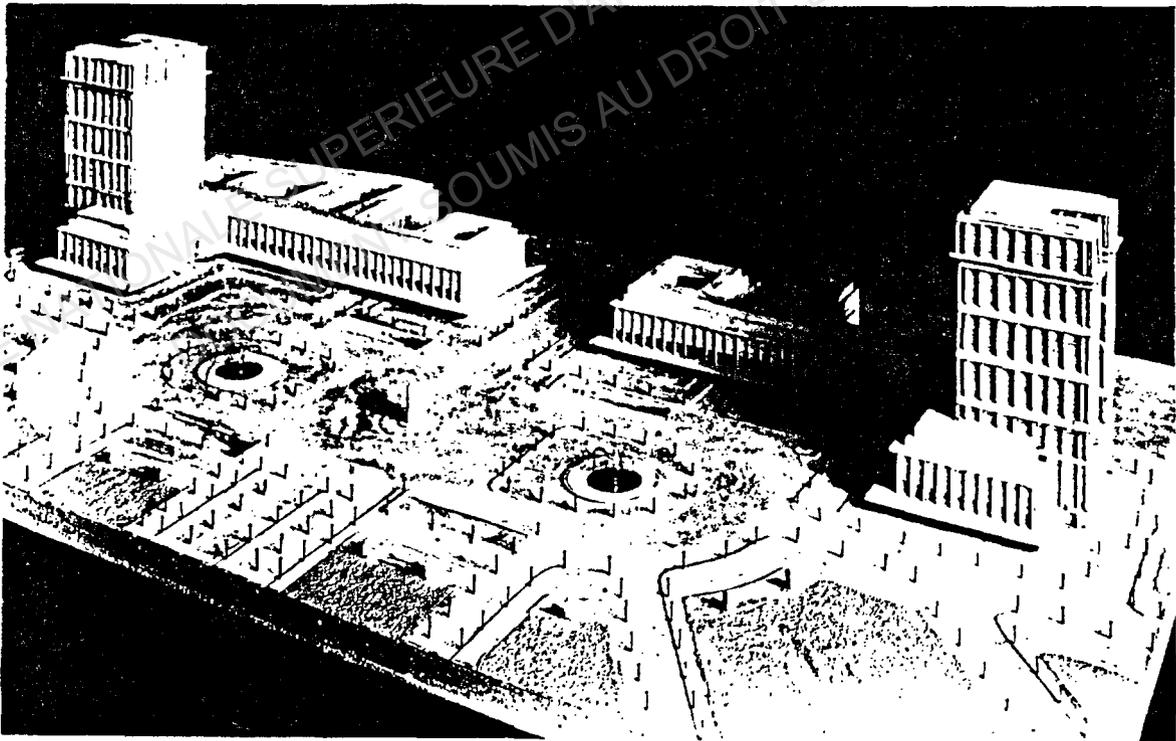
projet de Rob Mallet-Stevens



projet de Le Corbusier

plupart de ces projets flanquent l'avenue de deux ou quatre "gratte-ciel", parfois sur dalle (Le Corbusier, Perret, Viret et Marmorat), à gradins "babyloniens et chaldéens" (Sauvage donc c'est un des derniers projets), prolongés par un hémicycle d'immeubles (Defrasse). Le projet le plus original est sans doute celui de Mallet-Stevens,

organisé en forme d'arche encadré de deux tours. L'"Architecture d'aujourd'hui" écrivait ainsi qu'il "a voulu rappeler aux Parisiens l'antique porte de la ville et qu'il en a symbolisé l'idée en reliant les grandes tours placées de chaque côté de l'avenue par une arche en béton armé ; c'est un projet très habile et très élégant".



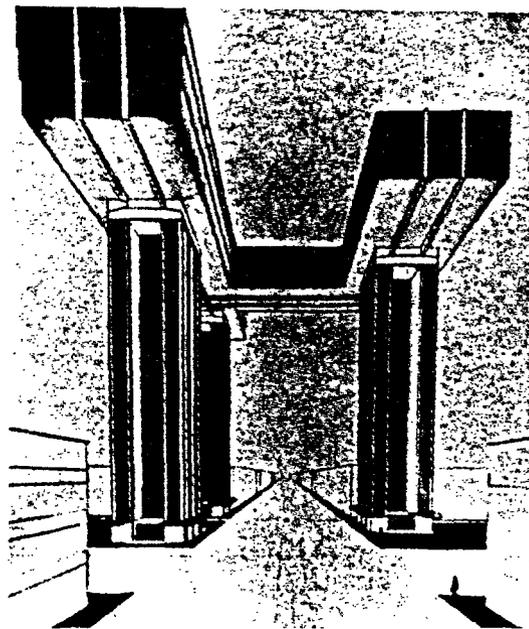
projet d'Auguste Perret

* Les gratte -ciel des portes de Moscou

Moscou, qui offre un cas presque parfait de radioconcentricité, sera l'objet de propositions radicales pour revivifier son image historique. C'est sur les points cruciaux de rencontre entre radiales et annulaires qu'on envisage la construction d'édifices géants pour les nouveaux services urbains. "Du côté de l'utopie", en 1925, les Volkenbügel de El Lissitzki sont une proposition de modernes propylées implantés au milieu de places-carrefours sur le premier anneau des jardins de la ville, au contact du vieux centre et des quartiers ouvriers du Moscou pré-révolutionnaire. "Du côté du réalisme", la réalisation après la Seconde Guerre mondiale des gratte-ciel de Moscou marquera la rencontre des radiales et des boulevards de la 2ème ceinture.

Il s'agit de rivaliser avec le gratte-ciel américain et de doter Moscou d'une silhouette de repères verticaux encadrant la forêt des bulbes et clochers de la vieille cité. Ces édifices géants abritent les grands ministères, les hôtels ou les résidences des nouveaux dignitaires d'Etat. Le plan est celui

de pyramides à redents parfaitement symétriques où se déploient des ordres colossaux, superpositions parfois hybrides de détails classiques, vieux-russes et néogothiques (prémonitoires de bien des recherches post-modernes!). Implantés tout près des portes, ils dégagent à leurs pieds des espaces inaccueillants mais jouent un rôle



El Lissitzki, projet de gratte-ciel pour Moscou, 1925

déterminant de repère dans la structure nouvelle de la capitale. En dépit des critiques dont ils feront l'objet avec la période du néo-modernisme krouchtchevien qui condamnera leur goût du superflu, leur coût excessif, leur arriération technique, leur antifonctionnalité, l'image urbaine qu'ils présentent aujourd'hui reste un témoin unique d'une croissance bureaucratique canalisée dans une forme urbaine cohérente.



Projet urbain et histoire - La notion de bornage

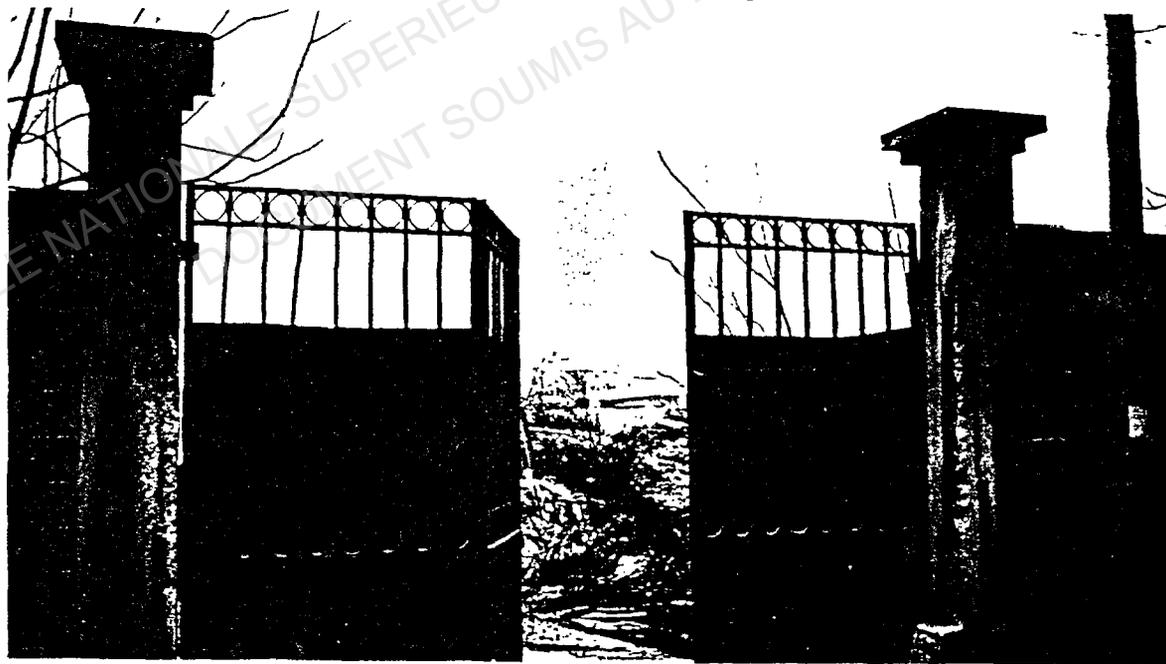
On assiste actuellement à la résurgence d'un discours sur le projet urbain, évocateur de notions de forme et d'images historiques telles que la limite et la porte. Ces notions qui, à l'échelle architecturale se situent aux confins du dedans et du dehors, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'ici et de l'ailleurs, se chargent d'autres images lorsqu'on leur adjoint l'attribut urbain. S'il existe une architecture de la limite, elle a toujours été la résultante de puissants phénomènes urbains. Une lecture adéquate de ceux-ci, leur interprétation correcte doivent être à la base des motivations du projet urbain aujourd'hui. La compréhension et la re-connaissance de la genèse historique d'une forme urbaine ou d'un paysage sur lequel on est amené à opérer sont à la fois un garde-fou, un critère d'évaluation et une profonde source d'inspiration créatrice. Le projet opère ainsi son ancrage dans l'histoire et dans l'espace. Il devient étape de la transformation d'un lieu. Il dialogue avec le passé et pose des jalons pour le futur.

Contre la dégénérescence urbaine, l'indifférenciation généralisée, s'amorce une réaction. L'émergence de ce qu'on a appelé l'architecture urbaine pointe la question problématique de l'invention des "bornes" d'une ville moderne ou du moins de leur symbolisation. Borner la ville, c'est prendre sa mesure, c'est retrouver une enceinte qui rende compte de cette nouvelle échelle. Grâce à l'enceinte, une simple longueur devient distance. Elle est cet endroit, énigmatique ou évident, où la fin de la ville rencontre et touche ce qu'elle n'est pas, elle nous assure qu'au-delà c'est autre chose qui commence. Borner la ville, c'est la définir et la décrire.

Evidemment, les planificateurs, comme les stratèges, n'ont aucune "raison" de limiter ce qu'ils conçoivent comme croissance infinie et indéfinie (et encore, les temps changent...) à ce qu'ils pensent comme adéquation logique selon le vieux schéma fonctionnaliste. Marquer symboliquement ce qui fait passage d'un lieu à un autre, revendiquer cette différence, sans par ailleurs

tomber dans le pittoresque ou la nostalgie, c'est déjouer cette rationalité implacable et indifférente, c'est prendre en compte son envers, ce qu'elle nie, et ça devient affaire d'histoire, de sens, de métaphore, d'imaginaire, de dépense, de mémoire de "superflu primordial", ça fricote avec le leurre, la représentation, les signes, le simulacre, et surtout la spatialité urbaine. D'un côté la

stricte fonctionnalité des accès et la réalité de l'éclatement urbain, de l'autre un projet et une intervention sur la ville qui conférerait du sens, de la mémoire, de la différence aux lieux. Difficile conciliation, contradiction exacerbée de la modernité. Dans ce sens, retrouver le moment de la porte, réhabiliter son effet, est un enjeu non pour le pouvoir, mais pour une communauté et son degré d'urbanité.

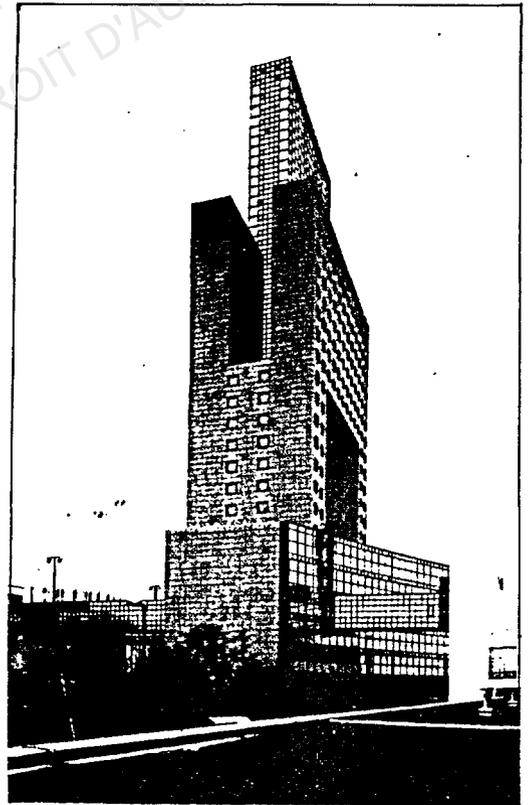
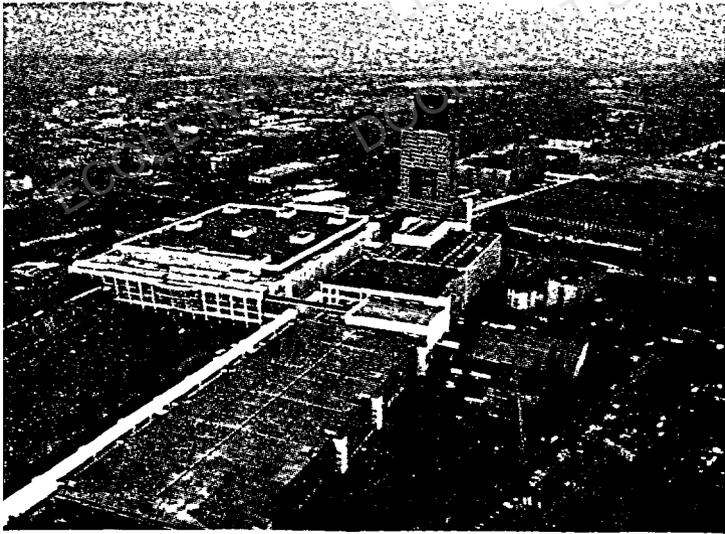
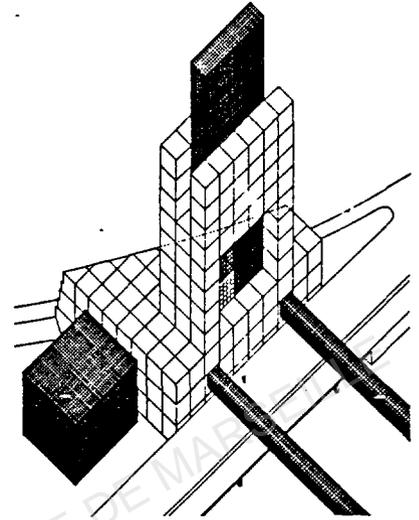


Courbevoie, la tour Nobel

La requalification des portes

* O.M. Ungers à Francfort

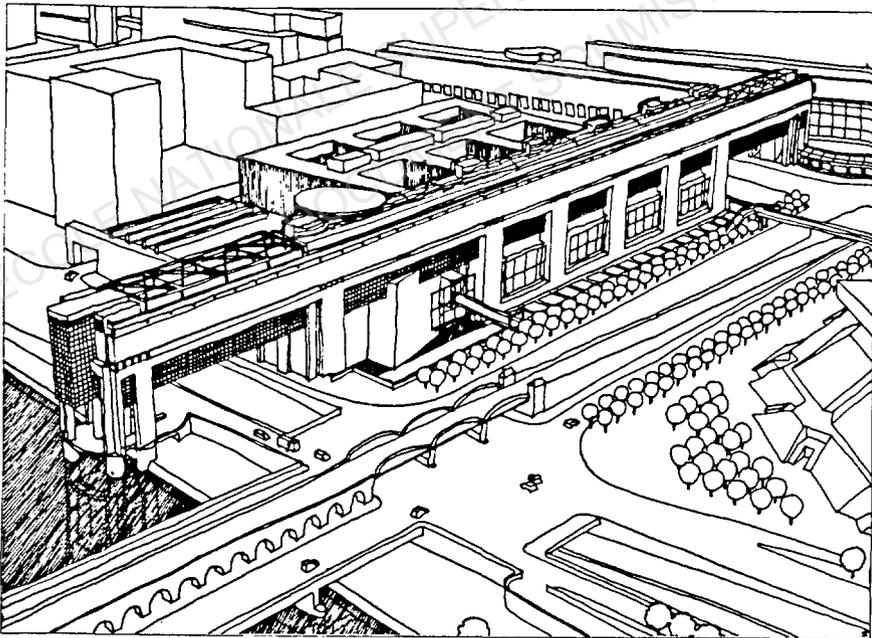
Ungers travaille le thème de la porte non pas comme une arche par laquelle on entre dans la ville, mais comme un signal vertical dressé à la périphérie de celle-ci, et s'il reprend l'image de l'arche dans le dessin de sa tour, c'est pour suggérer l'arc de triomphe.



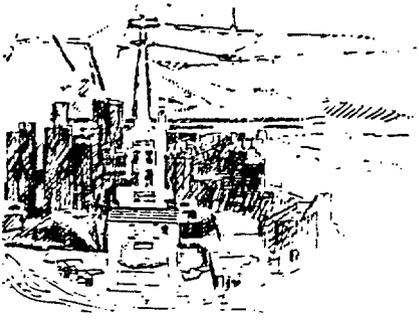


* Le viaduc du Ministère des Finances

A Bercy, on se trouve à l'orée sud-est des limites du Paris d'avant 1860, il y a la reprise du thème de la porte traitée comme un porche qu'il nous faudra franchir pour pénétrer dans la ville.

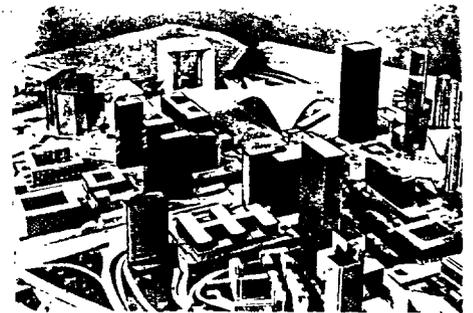
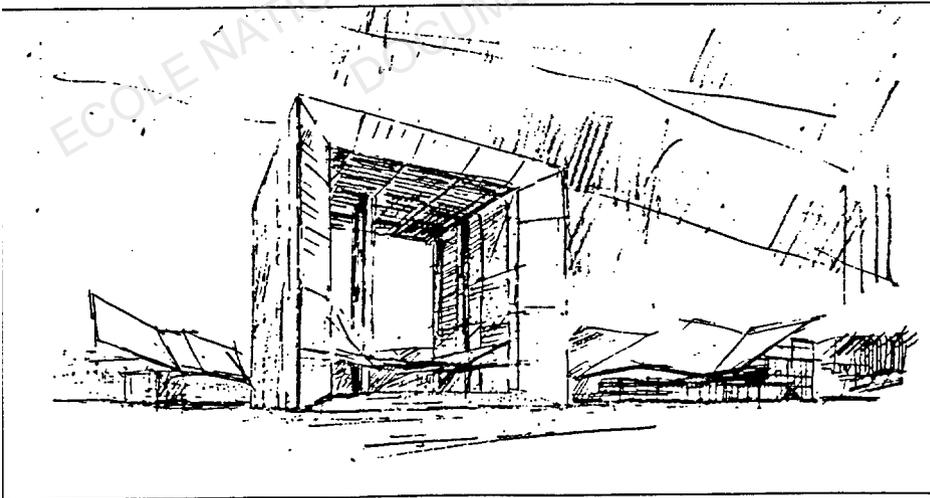
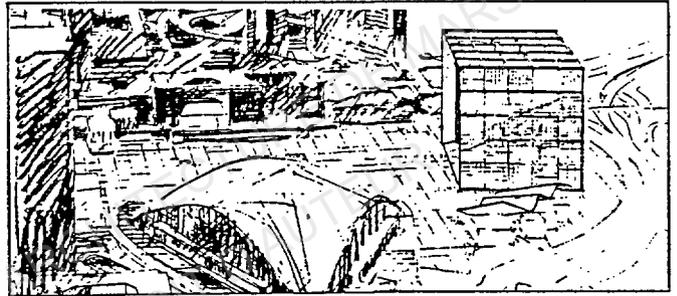


Ecole d'Architecture de Marseille-Luminy
Service documentation
184, Avenue de Luminy
13288 MARSEILLE Cedex 9 - C.924



* "L'arc triomphal de l'homme"

Ce grand portique cubique répond ironiquement à l'idée de clôture par un léger pivotement sur l'axe. Il marque ainsi une limite, et semble dire : au-delà ce n'est pas pareil, çà ne peut pas continuer. On a voulu voir dans cet arche un nouvel arc de triomphe ; la citation de la porte est littérale.



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

RAPPORT A L'HISTOIRE ET REGIONALISME CRITIQUE

Notion de régionalisme critique

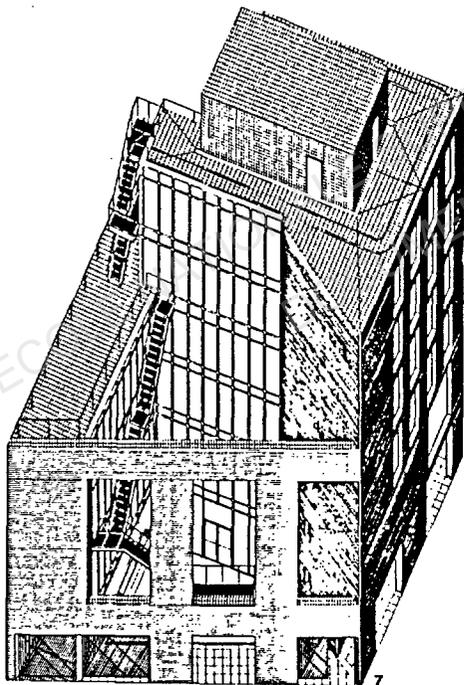
S'interroger sur la place du rapport à l'histoire dans le projet architectural au travers d'une nouvelle réflexion sur le régionalisme ne comporte pas deux interrogations distinctes dont l'une serait la place du rapport à l'histoire et l'autre le régionalisme mais bien une seule question, celle du régionalisme dont l'interprétation de chacun des architectes qui va suivre est, évidemment, différente sur la forme mais comparable sur le fond. Il conviendrait donc au départ de définir ce qui est contenu dans le terme de régionalisme critique afin d'éviter un rapprochement parfois trop vite effectué avec le vernaculaire produit autrefois spontanément par l'interaction conjuguée du climat de la culture, du mythe et de l'artisanat. Le philosophe Paul Ricoeur a avancé la thèse selon laquelle "une culture mondiale hybride ne verra le jour que grâce à une hybridation entre une culture bien enracinée d'une part et une civilisation universelle de l'autre. Cette proposition paradoxale par laquelle la culture régionale doit aussi être une forme de culture mondiale est basée sur la thèse

d'après laquelle la modernisation a déjà altéré l'ancienne pureté de la culture autochtone". Dans son essai, "Civilisation universelle et cultures nationales" de 1962, Paul Ricoeur laisse entendre que "tout dépendra en fin de compte de notre capacité à recréer une nouvelle tradition régionale tout en absorbant les influences étrangères au niveau de la culture et de la civilisation". Bien que cela ne soit pas une règle et nous verrons pourquoi par la suite, le régionalisme critique est souvent associé à différentes écoles régionales et à la réalisation dans une circonscription bien limitée de nombreux bâtiments afin d'attirer l'attention nationale ou internationale sur des projets ou des idées spécifiques à une région".



* La leçon de l'Espagne

Tout près de nous la situation professionnelle et culturelle de l'Espagne avec ses différentes écoles régionales en est la démonstration la plus significative. Dans le "A.M.C." consacré à l'Espagne, Jacques Lucan intitule son article : "La leçon de l'Espagne" d'où il cristallisera en quelques mots l'essentiel de la situation : "Les bâtiments de l'école de Barcelone s'inscrivent dans un territoire géographique et culturel, dans une région qui a toujours visé à recueillir ou conserver son identité, une région qui a cependant toujours recherché des contacts privilégiés avec quelques scènes architecturales européennes afin d'éviter tout isolement". L'examen plus détaillé de la situation barcelonaise est intéressant dans la mesure où des comparaisons sont toujours possibles avec les expériences de la production française. Les structures institutionnelles mises en place à Barcelone (comme dans toute l'Espagne d'ailleurs) sont des Collèges des Architectes, c'est-à-dire l'équivalent pour nous des



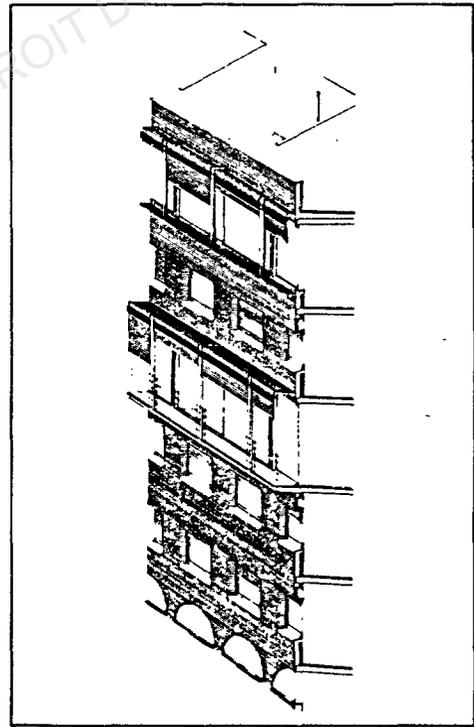
Collège des architectes de Séville, G.R. Cabrero, E. Perez

ordres régionaux des architectes avec cependant des pouvoirs et des compétences beaucoup plus étendus. L'originalité de ce système professionnel vient d'une part de sa position charnière entre l'architecte et le maître d'ouvrage et d'autre part des garanties qu'il est donc obligé de fournir à l'un comme à l'autre afin d'obtenir entière crédibilité et réglant lui-même des détails pratiques importants. Par ailleurs, le siège de ces collèges est souvent le lieu vivant de rencontres, de débats, de conférences, de vente et d'édition de livres.

L'attention portée aux différents matériaux, leur variété, leur juxtaposition et la qualité de leur mise en oeuvre font de la construction une véritable discipline de travail au même titre que la conception ou la projection.

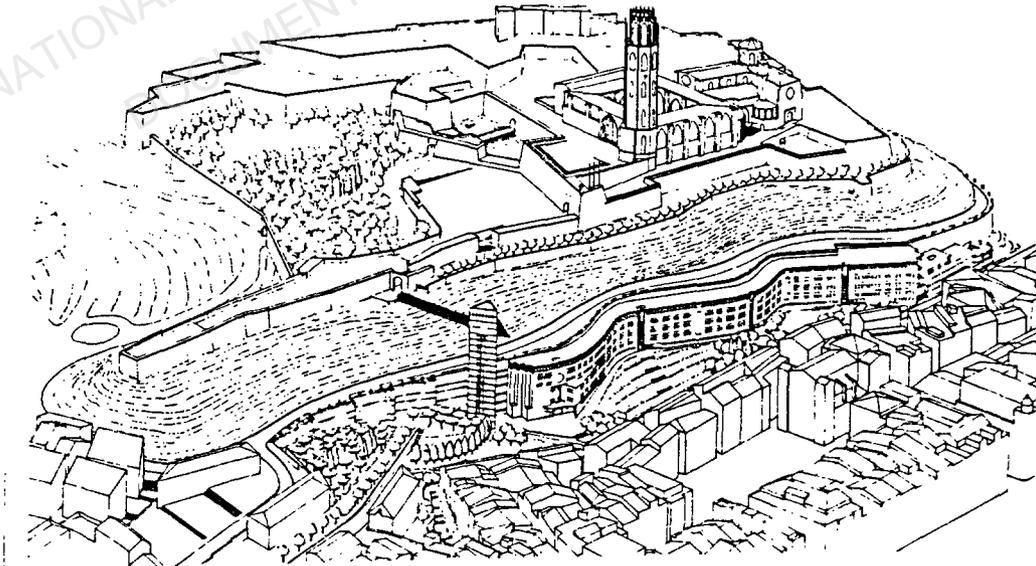
La volonté de s'approprier et d'exprimer les technologies nouvelles au travers de la transformation des matériaux traditionnels, tels que la brique, la pierre, le bois, le fer et leur ferme détermination à développer les capacités d'artisanat encore vivantes dans la région, font de leur démarche une attitude purement régionaliste. Il est bien entendu qu'une main d'oeuvre qualifiée

est à l'origine d'un tel travail mais aussi et surtout une prise de conscience de la part de ces entreprises d'oeuvrer pour une identité régionale très forte.



Lorsque l'on connaît les luttes d'influences que se livrent ces différentes régions depuis très longtemps, le résultat ou plutôt la démarche pour une relative autonomie est fortement encourageable. Jencks, dans "The language of post modern architecture" cite l'exemple de la casa Battlo de Gaudi parce qu'elle représente la cause du mouvement séparatiste catalan. Il démontre comment le toit en forme de dragon et le pinacle ressemblant à une lance représentent le mythe de Saint Georges et du Dragon, et ainsi le triomphe futur d'une Catalogne indépendante sur le dragon de Madrid. L'autre aspect impor-

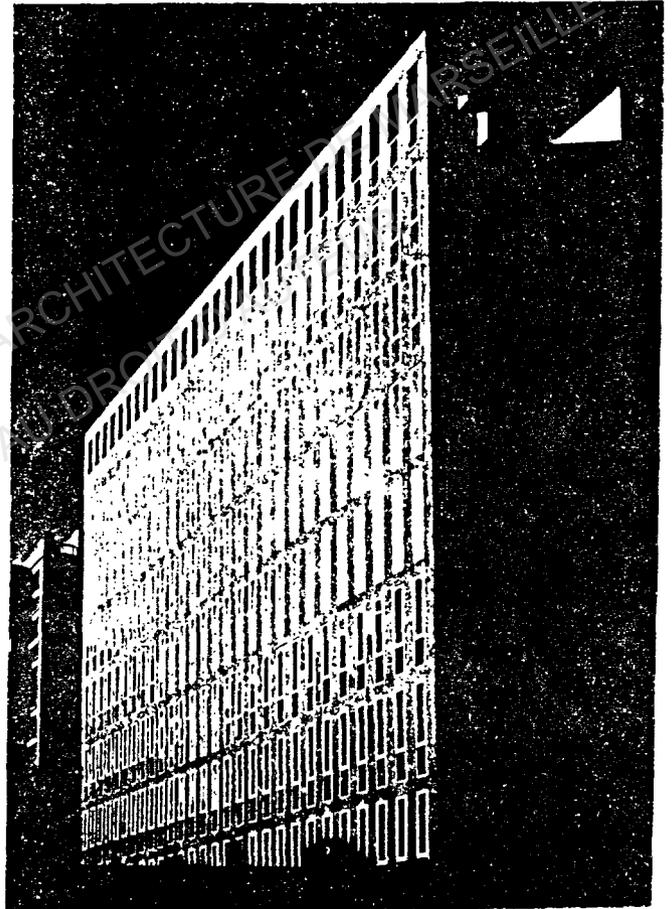
tant de la construction vient de sa liaison avec le projet architectural. Il n'existe pas en Espagne la séparation du travail entre bureaux d'études techniques et architecte. Lorsque ce dernier nécessite un avis, tout se passe dans son bureau sous sa tutelle et sous sa vigilance. Par ailleurs, une tierce personne est chargée de la qualité de réalisation de l'ouvrage et donc d'une étape très importante. Il va s'en dire que cette étroite collaboration entre les différents corps de métiers est une exigence supplémentaire de qualité dans l'édification de la construction.



un plan pour Lerida, Susquet, domenech

De tels résultats professionnels ne se sont pas concrétisés en Espagne sans une situation culturelle de fond menée depuis bien longtemps auparavant. En effet, depuis plus d'un siècle, trois générations de plan d'urbanisme se sont succédés pour l'aménagement de Barcelone :

- . Le plan Cerda (1859),
- . Le plan Jaussely (1905),
- . Le plan Macia élaboré par le G.A.TE.PAC avec Le Corbusier. De plus, l'isolement de l'Espagne pendant la période franquiste, n'a pas empêché certains architectes d'entretenir des relations privilégiées avec l'étranger et donc avec le débat architectural international. Cette filiation de longue date avec les architectes italiens (Albini, Gardella, Magistretti), et l'équipe de Casabella pour Barcelone, Aldo Rossi pour la région du Pays Basque où il est invité pour des conférences, va contribuer à entretenir des liens, partager des points de vue critiques et particuliers sur les développements et les perspectives de l'architecture moderne, ou soulever des questions relatives à la ville. Raphaël Monéo, lui, choisit de travailler chez Utzon à la fin de ses études,



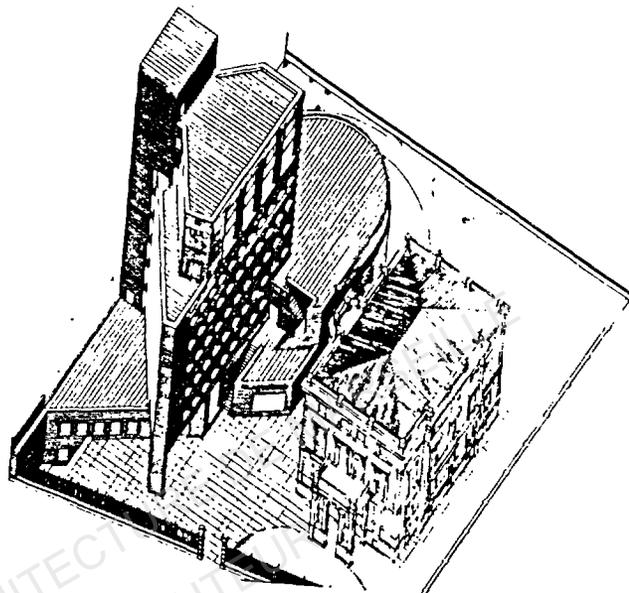
Ambassade de France à Barcelone; J.A. Coderch.

et le maître à penser de Coderch est Alvar Aalto. Autant d'influences éclectiques étrangères qui détermineront à mettre en place dans les années qui ont suivi, une véritable architecture contemporaine espagnole.

Le régionalisme espagnol, c'est aussi l'histoire d'une filiation entre les générations successives, les plus jeunes recevant de maîtres plus âgés, l'essentiel de leur formation d'architecte, garantie pour que l'architecture ne manque pas de racines nécessaires à un développement compréhensible.

Cette transmission du savoir architectural s'effectue par l'enseignement professé dans les écoles d'une part et par la possibilité donnée aux étudiants de travailler et d'apprendre en agence, au contact d'architectes toujours impliqués dans le débat architectural.

José Antonio Coderch en est l'illustre représentant dans la mesure où durant toute sa carrière et jusqu'à une date récente encore, il se consacra à une redécouverte des qualités et caractéristiques de l'architecture traditionnelle vernaculaire en brique, moderne et de style méditerranéen dont l'exemple le plus caractéristique est son immeuble résidentiel construit à Barcelone sur le Paseo Nacional en 1951.



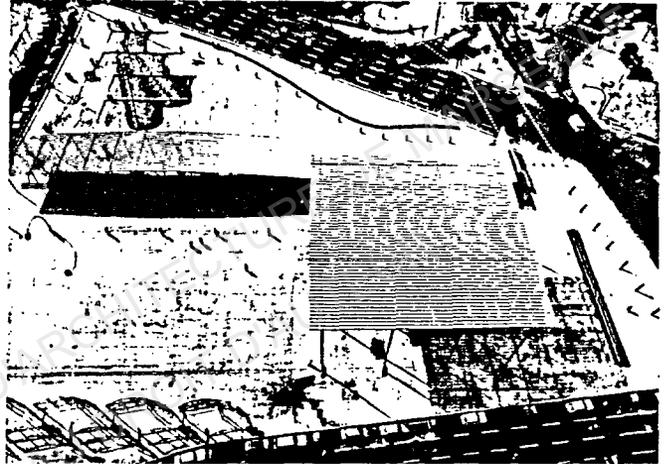
Edificio de la Bankinter à Madrid. R. Moneo. R. Bascos



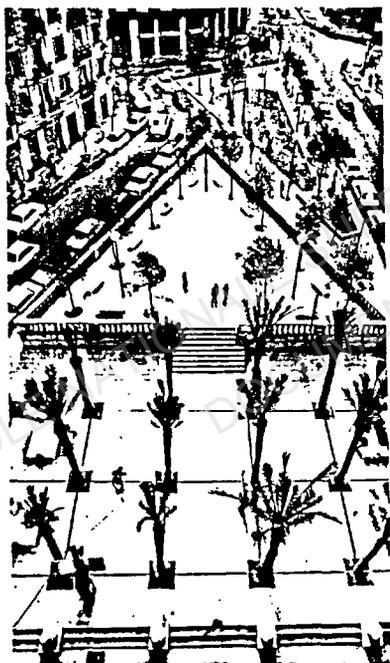
Echanges permanents et complémentarité entre l'école et la profession assurent à la situation barcelonaise les bases mêmes de sa pérennité et les conditions propres de sa valeur.

L'engagement d'Oriol Bohigas dans une responsabilité civique après plusieurs années passées à la direction de l'Ecole d'Architecture de Barcelone, confirme une constante de l'histoire de la ville : la présence de la culture architecturale dans la conscience citadine et son intervention dans tous les moments de changement de la culture et de la vie urbaine.

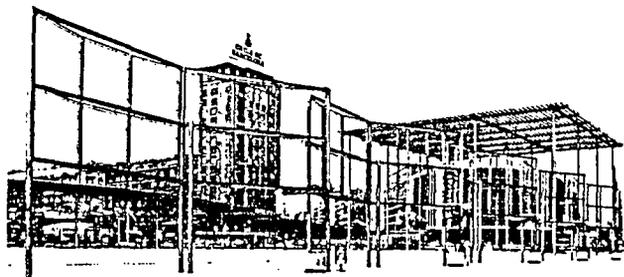
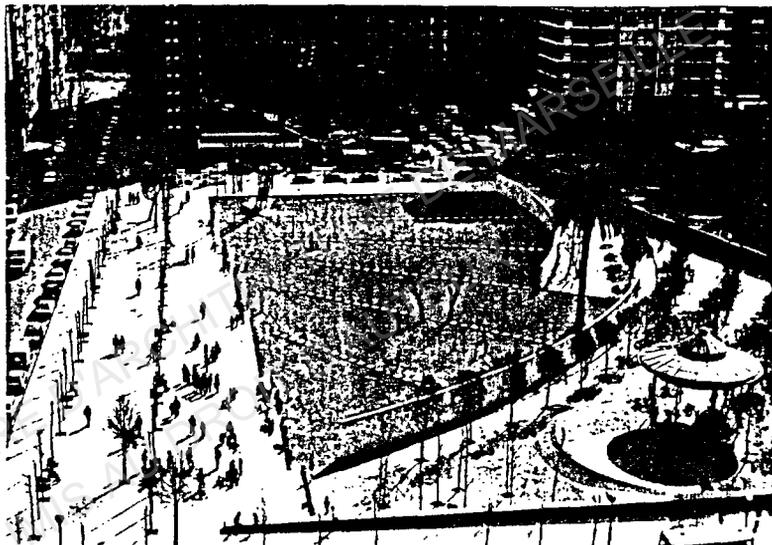
Vouloir redonner à une ville comme Barcelone une identité plus affirmée est un projet d'envergure et la politique urbaine insufflée par Bohigas sur les places, les rues, les avenues, les parcs, révèle "une attitude consacrée à la création selon le site et au maintien d'une relation intime et continue entre l'architecture et la société locale qu'elle sert", selon Frampton. Plus de cinquante projets ont déjà été dessinés. Bon nombre d'entre eux sont réalisés. Leur parcours sans cesse renouvelé est chaque fois l'occasion pour le promeneur de se refamiliariser avec des éléments de l'espace urbain : bornes, candelabres, fontaines,



arbres, bancs... Place de Sants, les boules en pierre sont bien une référence historique à celles du Parc Guëll. Cette démarche de l'équipe de Bohigas à la municipalité de la ville qui consiste tout d'abord à choisir des architectes dont les précédents travaux s'inscrivent parfaitement dans l'esprit des futurs projets et le travail sur la reconnaissance des lieux ensuite, avant d'engager des travaux d'urbanisme plus importants, permettent de ranimer la mémoire de la ville et d'exalter aujourd'hui encore une culture vivante qui reprend pied en ces lieux publics désormais familiers. Le parallèle avec la citation de Huidobro ne fait plus de doute quant à l'esprit de leur travail lorsqu'il dit :



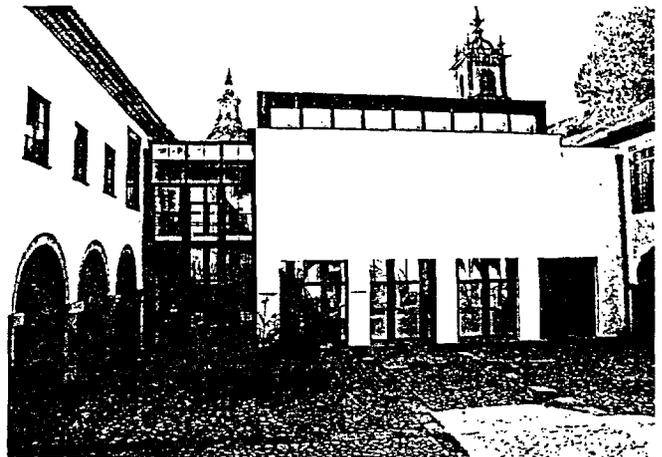
Espaces publics à Barcelone.



"L'architecte comme metteur en espace de la réalité quotidienne, construit par sa conception le cadre où les identités collectives et individuelles trouvent l'expression de leur signification, leur renouement avec le passé, ainsi que l'existence de la construction d'une mémoire, donc d'une permanence".

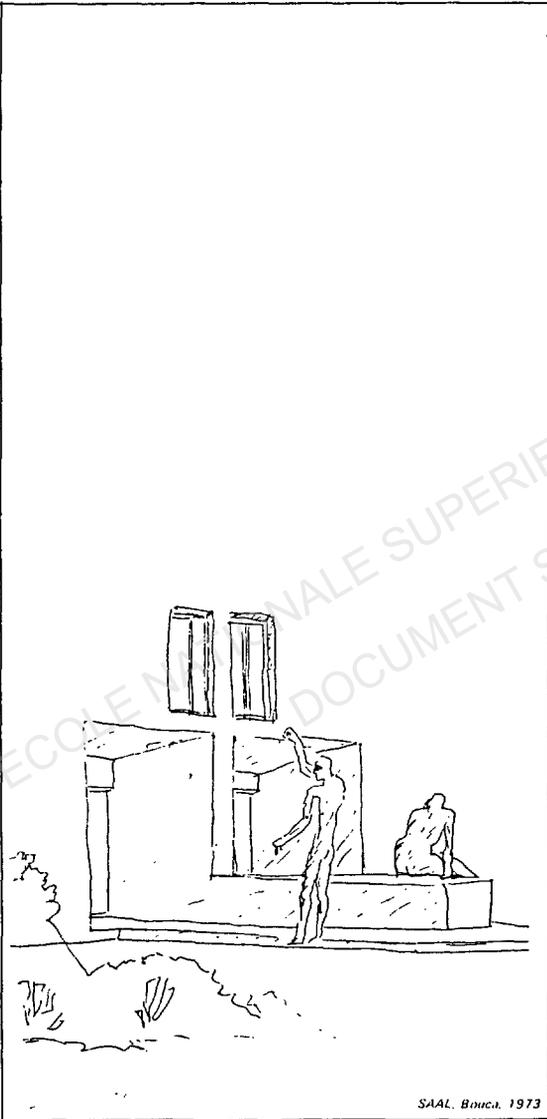
* La tranquille révolution portugaise

Lorsque l'on évoque le travail de ces différentes personnalités de la scène architecturale espagnole, il en est une autre toute proche que l'on ne peut se permettre d'oublier, c'est Alvaro Siza dont le travail solitaire lui permet de poursuivre une oeuvre "confidentielle" articulée autour d'un petit groupe d'architectes devenu par la suite l'école de Porto. Si bon nombre d'entre eux tels que Fernando Tavora, Alcino Soutinho, Eduardo Souto de Mouro, Adalberto Dias, Jose Gigante, fournissent également une oeuvre considérable au côté de Siza, ce dernier n'en reste pas moins la personnalité majeure du monde architectural portugais. Dans l'histoire critique de l'architecture moderne, Frampton nous dit à propos du



Mairie, musée, bibliothèque à Amarante. A. Soutinho.

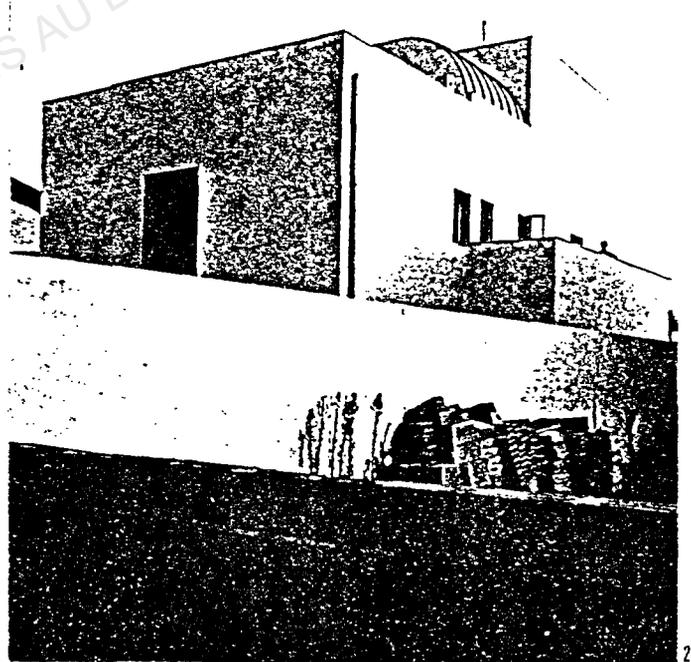
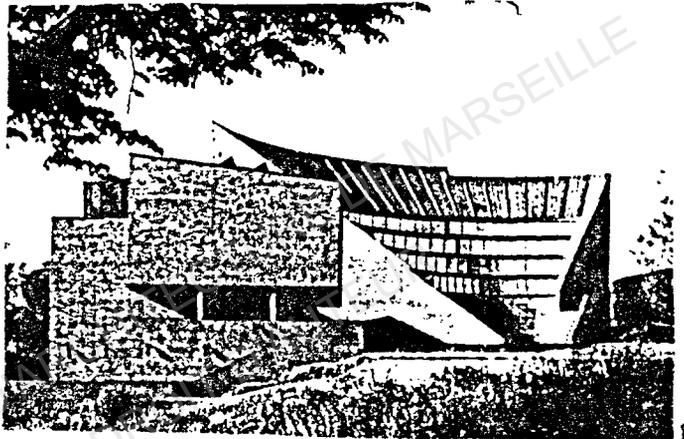
travail de Siza : "Cette hypersensibilité envers la transformation d'une réalité fluide mais spécifique donne plus de niveaux et plus de racines à l'oeuvre de Siza que les tendances éclectiques de l'école de Barcelone, car en prenant Aalto comme point de départ, il a défini ses constructions dans la configuration d'une topographie spécifique et dans la texture serrée du tissu local. Dans ce but, ces ouvrages sont des réponses hermétiques au paysage urbain, terrestre et maritime de la région de Porto. D'autres facteurs importants sont sa déférence envers les matériaux locaux, l'artisanat et les subtilités de la lumière". Les exemples de cette hypersensibilité foisonnent dans ses réalisations. A Evora où Siza projette mille logements attenants à la ville ancienne, ce sont des limites de propriété, de petits chemins, des arbres, quelques rochers, le paysage qui servent de référence à son intervention.



"Il faut la considérer comme le produit d'une réflexion consciente sur l'oeuvre d'Aalto dont la démarche empirique et moins idéalisée que celle de ses contemporains permet d'ouvrir la voie

au "fait artistique architectural" dira Bohigas pour expliquer le sens de l'oeuvre de Siza. Sa façon donc de comprendre, d'assimiler et de réinterpréter l'oeuvre d'Aalto au travers de la situation globale que traversait la Finlande après la guerre, pour en faire une retransposition, semblable sur beaucoup de points, à la situation portugaise, dénote bien la formidable capacité d'un homme à analyser une conjoncture complexe pour "s'en servir comme d'un outil dans un contexte qui permet d'en faire une application allant dans le sens des intérêts collectifs". (...)

Cet attachement à l'esprit du lieu que l'on retrouve comme donnée première chez les architectes régionalistes, de même que l'importance du sens de l'histoire, se transforment en éléments moteurs du projets, en principes, qui nous le révèlent. "Tout ce qui existe est important et on ne peut rien exclure de la réalité" répondra Siza à une question sur le lieu. Gregotti aussi, bien avant lui, avait compris le sens de l'accomplissement de l'architecture au travers d'un lieu lorsqu'il écrivait : "Mon problème donc quand je fais un projet, est de faire de l'architecture, non pas pour renvoyer à



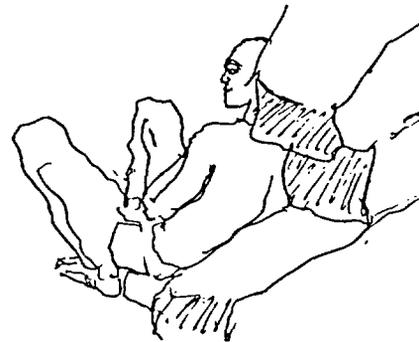
1 Auditorium de l'Ecole polytechnique à Otanemi. A. Aalto

2 Maison Duarte à Ovar. J. Siza

un autre objet, non pas pour symboliser ou signifier une certaine chose, mais pour faire une chose, pour construire un lieu". Ce n'est pas un hasard qu'en amont de ce travail, il y a trente ans, une enquête et par la même un inventaire du patrimoine architectural populaire du Portugal ont été effectués. Siza participe à cette transformation de la surface de la terre comme un artisan. Il transcrit à sa manière, comme le fait Aalto, les modèles du mouvement moderne ; il les démonte et les reconstruit ; il les casse au besoin et y introduit d'autres références modernes ou vernaculaires.

Ce travail de redécouverte de la nature profonde de chacun des éléments du vocabulaire architectural va constituer la base d'une redéfinition de son architecture et par là même son enrichissement : "Dans un jeu de confrontation avec la réalité, il fait subir à des éléments simples des transformations souvent complexes qui traverseront le bâtiment depuis sa forme générale jusqu'au moindre détail". Architecte engagé progressiste, il a cependant de l'architecture, une conception traditionnelle. Le refus de

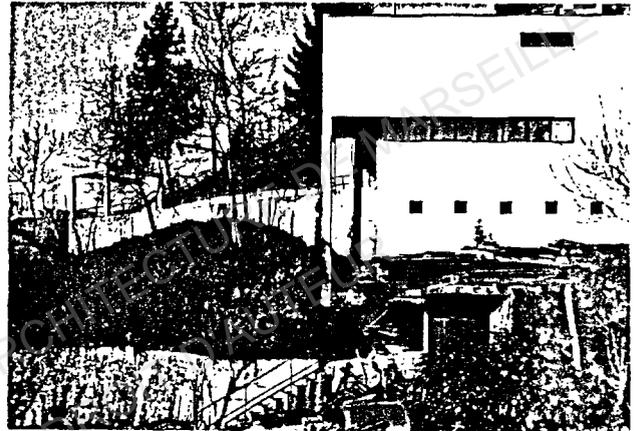
la technologie et de ses prouesses n'est pas une obstination sans raison, il est simplement le fait de l'adaptation du travail d'un architecte au degré d'industrialisation de son pays. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il ne connaisse pas la technologie. La force du régionalisme de Siza réside aussi dans des gestes simples, des volumes purs bien ancrés et pour le reste, les subtilités sont ailleurs, elles sont dans la surprise que nous réserve une paroi, dans les matériaux, la couleur, la forme. Redessiner chaque fois le détail d'une menuiserie ou le retournement d'un matériau, prend une importance particulière au regard d'un dessin souvent léger et discret. L'architecture d'Alvaro Siza a quelque chose d'insaisissable dans sa fluidité spatiale qui fait que de toutes les appréciations portées jusqu'à présent, aucune n'a pu restituer ses dimensions propres.



* La tradition suisse

Le découpage linguistique et territorial de la Suisse a toujours été l'occasion de développer de fortes tendances régionales. L'oeuvre imminente à laquelle chacun d'entre nous fait référence lorsqu'il s'agit de la Suisse, est évidemment celle de Mario Botta et avec lui la forte détermination d'une région tessinoise à réaffirmer sa culture locale. A l'origine de ce régionalisme, une relecture critique des modernes des années vingt et trente à la suite de laquelle les oeuvres de Schnebli, Galfetti, Atelier 5 vont devenir prépondérantes ou encore de Tita Carloni suggérant :

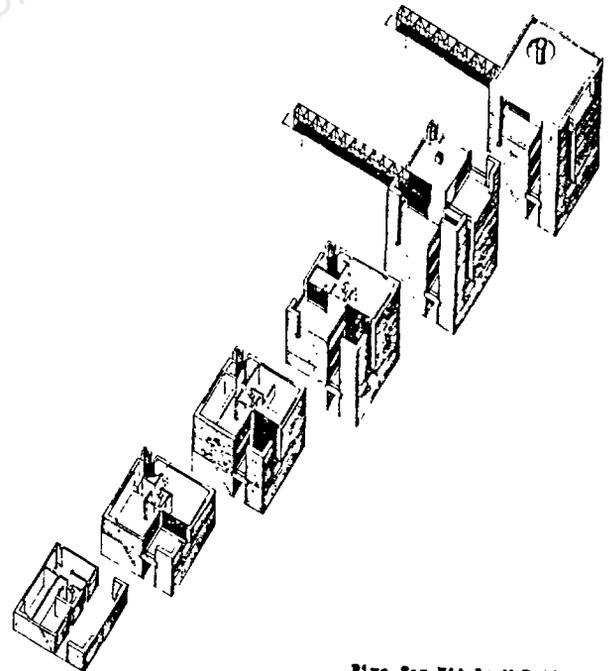
"La force de la culture provinciale réside dans sa capacité à condenser le potentiel artistique et critique de la région tout en assimilant et en réinterprétant les influences étrangères". La question est donc de savoir quelle stratégie les architectes emploieront-ils pour obtenir une certaine pertinence culturelle dans une période de plus en plus désenchantée ? Mario Botta, élève de Carlo Scarpa eut l'occasion de travailler chez Le



Maison Kolmann à Erlone. L. Snozzi.

Corbusier pour l'hôpital de Venise et chez Louis Kahn pour le Palais des Congrès de Venise. Trois maîtres dont il dégagera très vite la synthèse de leur enseignement pour se forger dans le même temps de solides références. Dans ses notes pour une conférence, il nous dit : "Ce que je pense aujourd'hui de l'architecture est le résultat de l'information et de la culture de mon temps. Ce sont les aspects suffisamment rationnels et définissables qui constituent les valeurs sociales et collectives de la discipline. Ce sont ces valeurs pour lesquelles une évaluation critique raisonnée est possible". Le travail effectué par Mario Botta est souvent associé à un travail artisanal, lui-même dira de l'architecte que c'est un artisan, car tout son savoir faire passe dans la manière de construire de l'enveloppe à l'huissierie. Son oeuvre s'inscrit dans une tradition, celle de l'architecture qui cherche son authenticité dans la complexité amoureuse du construire. Connus depuis longtemps pour sa façon de "construire le site" les maisons de Botta entretiennent un rapport direct avec le paysage. Il saisit l'opportuni-

té de valoriser l'environnement, de créer une émergence, d'affirmer un repère par l'architecture. Il tire de l'essence même du lieu, les éléments forts qui lui permettront de produire avec l'environnement une tension dialectique, un réel "rapport d'échange réciproque et continu. Les relations spatiales et émotionnelles de ses volumes mis en place lui feront dire :



Riva San Vitale. M. Botta.

"Je crois que c'est de l'intensité de cet échange que dépend directement la qualité de chaque opération architecturale".

Dans la monographie qui lui est consacrée, F. Chaslin titre son article : "Dans le paysage comme un poing sur la table". Une façon d'affirmer le présent dans le dialogue avec l'histoire tout en restant respectueux de celle-ci et actif à son égard. De plus, l'évocation réaliste de ses bâtiments aux constructions rurales, alpestres et tessinoises se vérifient aussi bien dans le choix de ses typologies, dans la parfaite adaptation aux formes naturelles du terrain, aux procédés de construction traditionnels, toitures en pente, que dans leur finition analogique, c'est-à-dire la forme (parpaings) la couleur et la pertinence du choix des matériaux définissant avec réalisme et rigueur le caractère du bâtiment.

La restriction systématique des moyens, l'expérimentation méthodique d'un vocabulaire restreint, constamment repris, assurent à Mario Botta la maîtrise d'un langage efficace et sincère.

Tout comme Siza, les réalisations de Mario Botta sont constituées d'un répertoire de formes simples, élémentaires et cette épuration sans cesse

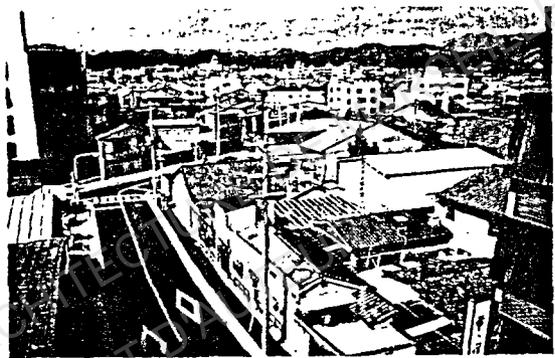
renouvelée, constitue la prémisse d'une réflexion sur la tradition, qui n'est autre que celle du mouvement moderne. La citation de Louis Kahn lors d'une conférence à l'école polytechnique de Zürich en 1969 nous paraît traduire fort justement la sensation de l'oeuvre éminemment régionaliste de Mario Botta, "Lorsque je regarde un projet, je dois me le représenter comme une symphonie jaillissant du monde de l'espace dans celui du construit et de la lumière. Peu importe, à cet instant, qu'il fonctionne ou non. C'est ainsi seulement que je puis découvrir si les principes de ce projet sont respectés dans ce qu'ils ont en quelque sorte d'éternel".

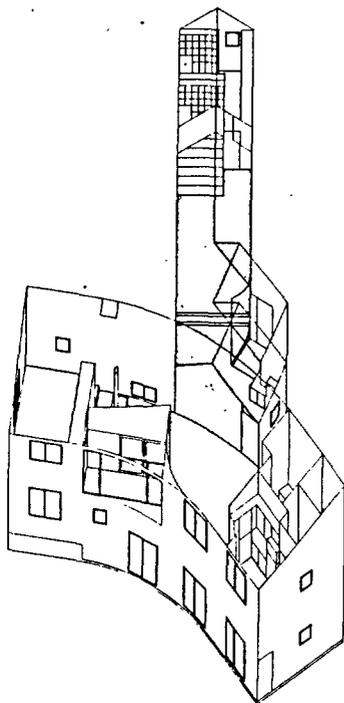


* Le minimalisme japonais

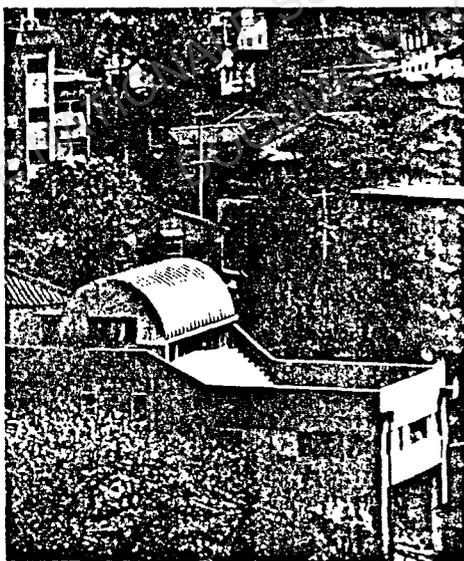
L'authenticité de la démarche de Tadao Ando envers l'architecture est quelque chose qui surprend dès le début de la lecture de ses textes. Authenticité qui nous est imposée par le ton sur lequel on ne peut que s'adresser en découvrant son oeuvre.

Tadao Ando fait partie de ces quelques architectes parmi lesquels Takefumi Aida, Hironni Fujii, Kazuo Shinohara et Toyo Ito ont délibérément choisi d'abandonner l'immense cacophonie de la ville moderne, l'anarchie urbaine où étudier le contexte pour y déceler les indices d'une réponse adéquate est inutile. Cette prise de position s'est faite après une analyse critique des différentes étapes du développement de l'architecture moderne au Japon. "La modernisation de la tradition" de Kenzo Tange dans les années 50 et ses projets de mégastructure ; le mouvement métaboliste et ses visions de villes flottantes des années 60, de même que les nombreuses tendances post-modernistes des années 70 qui, ne se fondant pas sur le vécu ne pouvaient exercer une force durable au sein du domaine de l'architecture. C'est du résumé de





Toyo Ito.

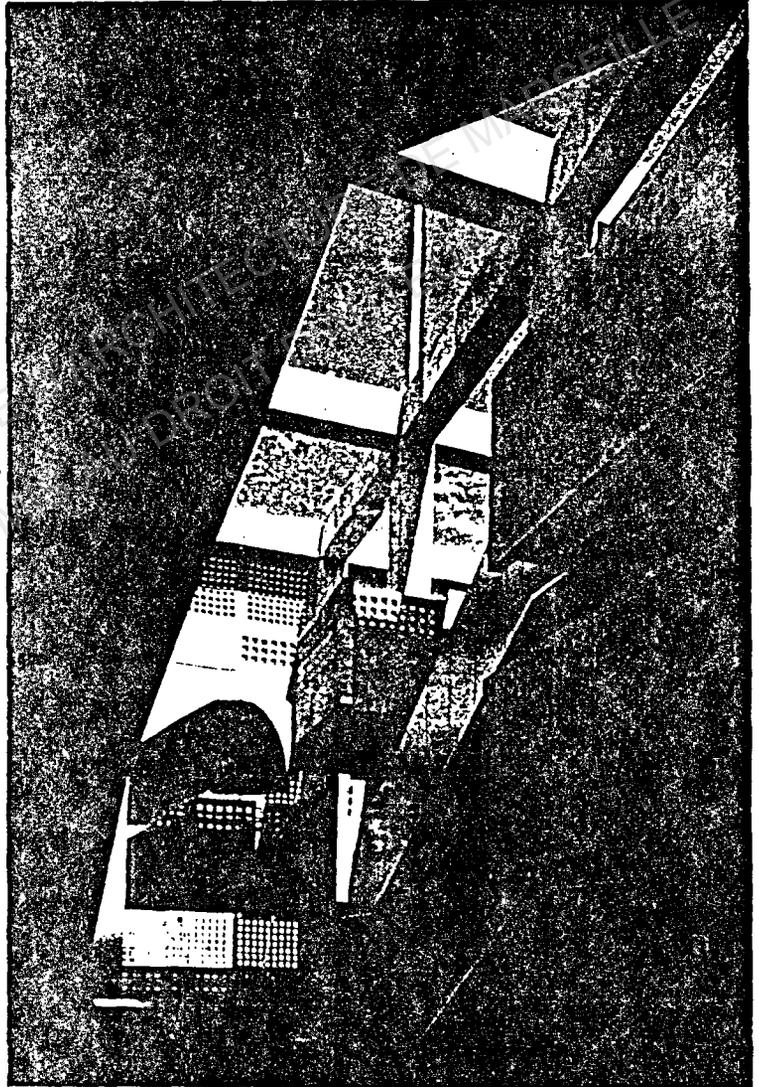


K. Shinohara

cette synthèse que l'oeuvre d'Ando va prendre racine pour former ce qui le conduira par la suite au concept de "l'architecture moderne enfermée en elle-même vers l'universalité", c'est-à-dire un ensemble de préceptes se rapprochant de l'idée de régionalisme critique. Kenneth Frampton retrace ainsi une partie de l'essai d'Ando : "Né et élevé au Japon, j'y pratique l'architecture. Et je pense pouvoir dire que la méthode que j'ai choisie est d'appliquer le vocabulaire et les techniques développées par un modernisme universaliste et ouvert dans un domaine clos de mode de vie individuel et de différenciation régionale. Mais il me semble difficile d'essayer d'exprimer les sensibilités, les habitudes, la conscience esthétique, les diverses cultures et les traditions sociales d'une race donnée grâce à un vocabulaire ouvert et internationaliste du modernisme".

La position résolue d'Ando contre l'industrialisation et la technologie (slogan du mouvement moderne) ne fait que renforcer la position critique de son travail face au poids qu'exerce le modernisme de la domination des idées de Le Corbusier sur la culture architecturale.

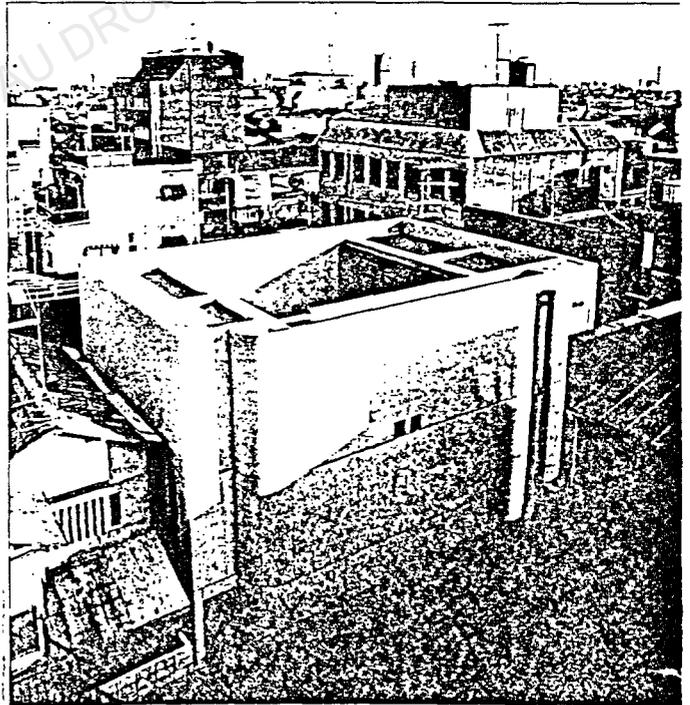
Rejetant également la mode récente et changeante de la superficialité, il propose une alternative "constructive". Si la gamme des éléments constitutifs de son architecture est volontairement réduite, il n'empêche comme le dit Lion que : "Le travail sur le béton, les joints, l'accastillage, le calpepinage constituent autant de préoccupations capables de maintenir la pérennité de l'art de construire d'un pays développé". Béton brut de décoffrage, briques de verre, profilés métalliques et bois: la rigueur dicte le minimum. Le choix conscient et délibéré pour une architecture austère et minimale le place à la tête d'une tradition japonaise inspirée des philosophes bouddhistes Zen à travers les siècles. Lorsque l'on pénètre plus en profondeur l'oeuvre de Tadao Ando, les rapprochements et les recoupements avec l'oeuvre de Kahn qui fut un de ses maîtres à penser, deviennent plus clairs. A la base de ses conceptions, il y a l'idée de l'ordre où se résument l'esthétique et la destination de l'oeuvre. Ando conçoit ses maisons non pas comme des formes mais comme des espaces structurés où la structure en elle-même est dépassée pour atteindre l'ordre.



Centre commercial à Okinawa, T. Ando.

"Toute matière, déclare Kahn, est lumière... Elle ne cesse pas d'être lumière lorsqu'elle passe à l'état de matière. Dans le silence, il y a une tendance vers l'expression, dans la lumière vers l'oeuvre". Et si l'architecture de Tadao Ando inspire aussi fortement le silence et la lumière, c'est parce que toute matière évolue dans la main de l'artiste vers son expression la plus immatérielle. Là où Kahn s'impose la discipline d'employer les matériaux conformément à l'essence qu'ils possèdent par la nature, Ando utilise le béton de manière à accentuer la puissante homogénéité de sa surface plutôt que son poids, car c'est pour lui le matériau le plus approprié pour "réaliser des surfaces créées par les rayons du soleil... (où) ... les murs deviennent abstraits, sont niés et approchent la limite ultime de l'espace. Leur réalité est perdue et seul l'espace qu'ils enferment donne un sens de véritable existence".

Le sens de la lumière, cette façon de considérer une ouverture autrement que comme un moyen de contact visuel direct



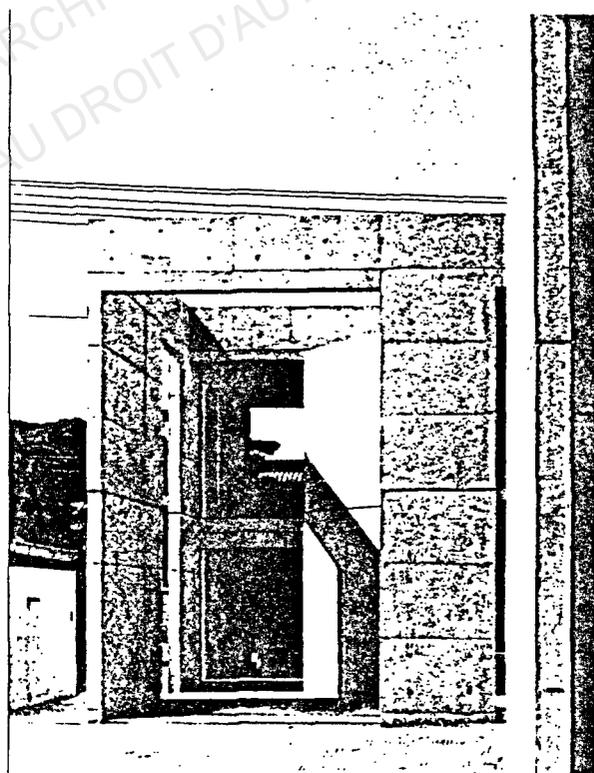
Maison Ichihara.T.Ando

avec le paysage, mais plus comme une source de lumière bien plus complexe et enrichissante, situe son travail dans la tradition japonaise où la richesse de gradation de la lumière fait partie intégrante de la vie quotidienne. Souvent les bâtiments de Tadao Ando sont conçus comme des enclos avec les murs solides centrés sur de petites cours ouvertes ; disposition qui au-dedans correspondant au besoin de réclusion et au-dehors à l'expression symbolique.

Le prototype de ces maisons est par ailleurs empreinté dans l'architecture traditionnelle urbaine de la région d'Osaka. La tradition n'est pas ici simplement imitée ou restaurée, elle est restituée dans l'esprit et l'image de chaque plastique plutôt que dans ses formes.

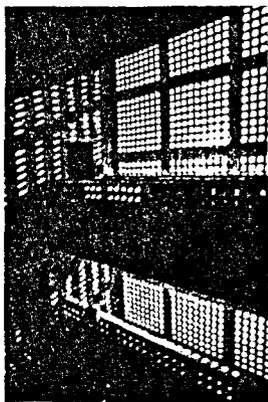
L'autre exemple de la démarche régionaliste d'Ando est ce qui a été énoncé plus haut comme l'architecture moderne intériorisée ; c'est-à-dire la réactualisation de ce qui petit à petit a disparu dans l'habitat avec la modernisation du Japon et qui était auparavant un trait de caractère essentiel de l'architecture japonaise, c'est-à-dire la relation intime avec la nature et l'ouverture vers le monde naturel. Il

dira de cela : "Il est probable que l'architecture de ce type se transforme avec la région dans laquelle elle prend racine et s'épanouisse de diverses manières individuelles et distinctes et pourtant bien qu'elle soit fermée, je suis convaincu qu'en tant que méthodologie, elle s'ouvre dans la direction de l'universalité".



Immeuble Kojima - T. Ando.

Avec cette citation, nous est fournie une des réflexions les plus abouties des différentes orientations que peut prendre le sens d'un véritable régionalisme critique. Il est à noter à propos de régionalisme, que Tadao Ando est un autodidacte. Refusant d'être rattaché à telle ou telle école de pensée, il constitue à lui seul un phénomène particulier de la scène architecturale mondiale et concentre ses efforts sur la réalisation de sa propre individualité dans le sens où Kahn disait : "Un individu n'apprend que ce qu'il porte déjà en soi". Car apprendre c'était pour lui la découverte continuelle de soi-même.



* L'exemple de Draguignan

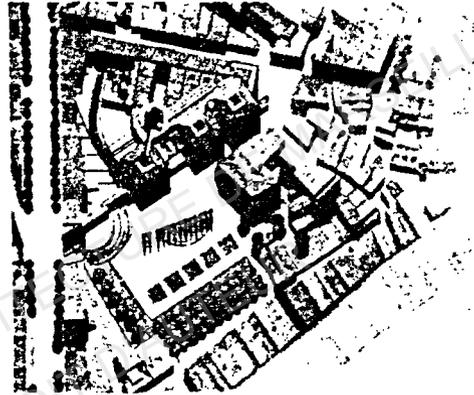
Si comme le dit J. Lucan dans un article sur "Ordonnance et Construction" : "Le régionalisme n'est pas tant un effort collectif que le résultat du travail et du talent d'individus engagés profondément face à une culture locale particulière" ou bien encore "Ces approches particulières ont pour dénominateur commun d'être des productions architecturales qui tentent explicitement de développer des langages architecturaux cohérents, qui trouvent dans des situations spécifiques les conditions caractéristiques de leur réalisation" alors Yves Lion, pour la première citation, s'inscrit tout-à-fait dans le rang de ces personnalités et que son projet pour la cité judiciaire de Draguignan est, avec la seconde citation, l'exemple le plus caractéristique de ses réalisations. En effet, tout comme Tadao Ando, Yves Lion est seul, ne fait partie d'aucune école régionale.

Le régionalisme est un mot qu'il emploie peu ou pas. Il préfère des mots plus précis tels que le contexte, le caractère, la circonstance. A ce sujet, son dernier grand projet nous permet

d'expliciter ces termes. Le contexte est la petite ville moyenne de Draguignan et la difficulté réside dans l'inscription d'un énorme bâtiment institutionnel, un palais de justice, dans son centre dense.

Yves Lion va utiliser et mettre en valeur dans le projet, tous les éléments constituant l'environnement et s'en servir de contrainte pour renforcer un parti difficile à traiter.

Lorsqu'il lui faut s'aligner pour reconstruire la rue, se tenir en retrait pour dégager une chapelle cachée auparavant, ou créer une place, c'est bien de la leçon du contexte chère à Grumbach qu'il s'agit. C'est-à-dire apprendre à récupérer la force des traces, des lieux, des habitudes. C'est dans ce travail de dévoilement d'un site qu'apparaît sa sédimentation historique, la mémoire des lieux pour retrouver une vie et une pratique quotidienne. Yves Lion dira : "Je ne crois pas qu'il existe d'autre débouché pour l'architecture moderne qu'un fort ancrage dans le contexte. Notre génération refuse l'universalité". S'agissant de la question du caractère du bâtiment institutionnel, Yves Lion

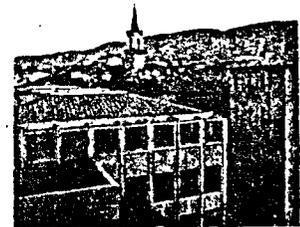
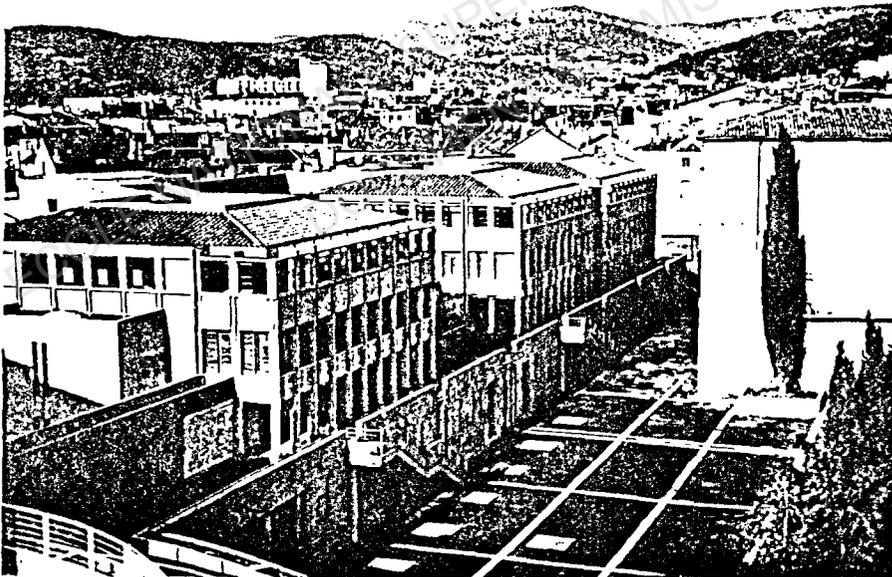


Plan-masse de la Cité judiciaire.Y.Lion.



poursuit son travail de démonumentalisation de l'institution. Contexte oblige ! "L'ordre de base s'altère, les symétries ne sont plus, la hiérarchie a cédé le pas à la répétitivité". L'accès de plain-pied du bâtiment est, à cet égard, un effet antimonumental certain. A Draguignan, les éléments de la monumentalité sont intériorisés : cour d'honneur, patio des pas perdus, grand hall.

L'autre trait de caractère auquel le bâtiment ne pouvait échapper était celui de la méditerranéité. Si les volets en bois en constituent les premiers éléments remarquables, ils n'en restent pas moins secondaires sur le fond car cette méditerranéité est célébrée dans beaucoup d'autres événements.



La loggia (les loggias italiennes abritaient les décisions de justice), la galerie, le passage au dessus du jardin à l'intérieur de l'îlot, le travail sur la pénétration de la lumière à l'intérieur, la façon dont la modénature est accrochée par le soleil, le choix d'un plan de masse épais permettant de tirer parti de l'inertie du bâtiment contre les agents climatiques extérieurs, permettent de caractériser davantage le bâtiment.

Là où la démarche régionaliste devient aussi intéressante, c'est que, débarrassé du travail sur l'essence du lieu, il n'hésitera pas à employer une pierre venue d'Italie. "A Draguignan, nous dit Yves Lion, ce qui est innovant, c'est de construire de façon traditionnelle". Une façon de retrouver les bases. Il considère que la pérennité de l'art de construire passe obligatoirement par le savoir faire constructif et rejoint par là-même la permanence du travail constructif de Martorell, Bohigas, Mackay, Siza, Botta et Ando, qui, chacun à leur manière, dans une région particulière, développe une modernité avec les liens qu'ils établissent entre tradition, architecture et construction. Yves Lion est pour ce qu'il

appelle une architecture de circonstance, c'est-à-dire, "faire des bâtiments publics qui témoignent de leur rôle quand l'institution se dissimule ; c'est de construire dans les centres historiques des bâtiments susceptibles d'entretenir un dialogue avec l'environnement sans servilité ; c'est de produire des bâtiments avec des entreprises peu exercées au travail de l'architecture ; c'est de faire au sud pas tout à fait la même chose qu'au nord. La circonstance, c'est la mort du sectarisme pour un regard du côté de l'éternité".

- Place du rapport à l'histoire dans le projet

"L'étude sur le régionalisme critique et la place du rapport à l'histoire dans le projet" que nous venons d'effectuer au travers de l'oeuvre de quelques architectes internationalement connus nous suggèrent deux réflexions : Tout d'abord que le travail sur le régionalisme critique est forcément au départ un engagement et une volonté individuelle avant de se constituer en

école, du fait d'un nombre important de constructions relatant un intérêt particulier pour une région donnée. Ce n'est que plus tard et souvent aux yeux d'historiens de l'architecture, que ces mêmes personnes ont pu effectivement travailler dans un esprit identique, avec une pensée naissante de l'époque et en réinterprétant les influences étrangères.

Auparavant, même si certains d'entre eux connaissaient le travail d'autres architectes, peut-être ne s'étaient-ils jamais rencontrés ?

La seconde réflexion concerne la place du rapport à l'histoire dans le projet architectural, et à ce sujet, Gregotti nous dit :

"L'histoire se présente comme un curieux instrument, sa connaissance paraît indispensable, une fois atteinte cependant, elle n'est pas directement utilisable : c'est une sorte de couloir qu'il faut entièrement parcourir pour déboucher, mais qui ne nous apprend rien sur l'art de marcher".

Autrement dit, ce rapport à l'histoire, c'est un terrain qu'il faut traverser pour atteindre la structure de choses mais que l'on doit abandonner au moment de transformer ces choses mêmes. Il est donc l'étape qui nous permet à chaque

lecture nouvelle d'évènement, de réagir différemment sur un projet en fonction de notre critère d'évaluation des relations entre les problèmes. Et cette vérité, qui n'est pas une vérité en soi, mais la nôtre uniquement, nous incite au moment de prendre la décision, à redonner un sens, une direction à notre démarche pour construire l'histoire future en partant du présent. Cette histoire future, dans le cadre du régionalisme critique, devrait justement permettre à une région de pouvoir développer des idées d'une manière consciente et libre avec imagination et intelligence et non pas à coup de restrictions comme c'est souvent le cas.

Gregotti utilise une peinture du Tintoret pour nous montrer qu'un projet n'est pas qu'une seule chose codifiée mais un amalgame de choses en même temps. "Cette déchirure jaune du ciel au dessus du Golgotha, le Tintoret ne l'a pas choisie pour signifier l'angoisse, ni non plus pour la provoquer ; elle est angoisse et ciel jaune en même temps". Dans un principe identique, le projet est forcément histoire car il s'insère dans des faits urbains où l'élément historique prédomine, où le dialogue va devoir s'établir avec un environnement

respectant ainsi "le cérémonial" cher à Yves Lion mais se confrontant aussi à ce qui l'entoure en rivalisant. Daniel Treiber, dans la présentation de la monographie de Yves Lion, nous dit : "Confronter, c'est affirmer notre existence propre en ce qu'elle a d'irréductiblement unique et fragile". Cette quête de la civilisation moderne dont on connaît maintenant le tribut qu'il faut payer pour parvenir à sa réalisation, pose un dilemme à chacune des civilisations existantes. Cette rationalité scientifique, technique et politique préalable à cette civilisation, nécessite souvent l'abandon d'un passé culturel. De plus, ce choc avec la civilisation moderne, toutes les cultures ne peuvent l'absorber. Comment devenir moderne et retourner à ses sources ? La conclusion de Frampton sur le régionalisme critique nous fournit une part de cette vérité, un point de départ possible, le seul peut-être qui puisse justifier d'une interprétation sans cesse renouvelée : "Si l'on pouvait isoler un principe unique du régionalisme critique, ce serait certainement un engagement ontologique envers le lieu plutôt que l'espace ou, en termes heideggeriens, envers la proximité du "Raum" plutôt que dans la

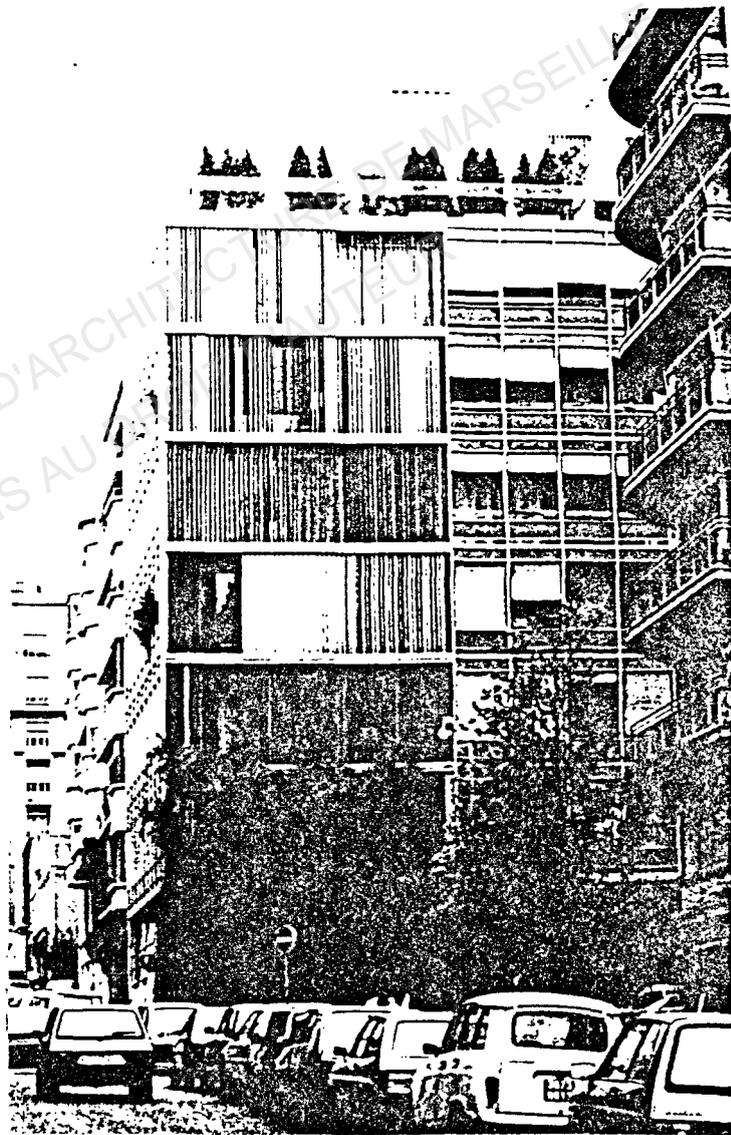
distance du "Spatium". La mégalopole est inévitablement hostile à la différenciation de la culture locale. En tant que processus métabolique, elle tend à la réduction de l'environnement urbain à un paysage de commodités, à un terrain hallucinatoire dans lequel la nature se transforme en instrument et vice versa. Le régionalisme critique semble offrir une possibilité de résistance contre cette tendance. Etant donné que son principe de base est la création du lieu, le modèle général que l'on doit adopter est l'"enclave", c'est-à-dire, la mise en forme d'un fragment limité contre lequel l'inondation indéfinie du non-lieu se trouvera momentanément mise en échec".

1 : Gregotti cite J.P. Sartre, "qu'est ce que la littérature?"

- Regard sur Marseille

Nous ne voudrions pas avant de conclure le texte du diplôme oublier de rendre hommage à des architectes ayant participé activement à la reconstruction de Marseille avec une vision critique sur leur région et leur travail dans le but de contribuer à affirmer un caractère déjà fort de leur ville. Il faut dire que c'est l'esprit de travail qui fut le nôtre durant toute l'année du diplôme.

La référence constante à une série d'architectures apparaît comme la tentative de construire les liens, les confirmations et donc une explication de penchant pour notre activité. Ceci afin de retrouver dans notre travail un aspect lié à notre rapport à l'histoire où seraient reconduits le sens de l'actualité et les mobiles mêmes de notre démarche. Pour Chimot : "La modernité apparaît donc comme un moyen de construire des rapports non seulement informants mais stimulants avec le passé sans nier le temps". Cette modernité a également permis de nous confronter à des outils d'expérimentation, des modes de

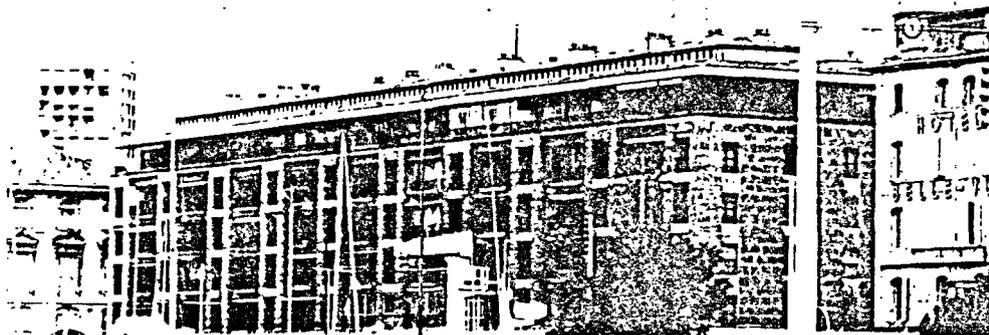


André Devin.

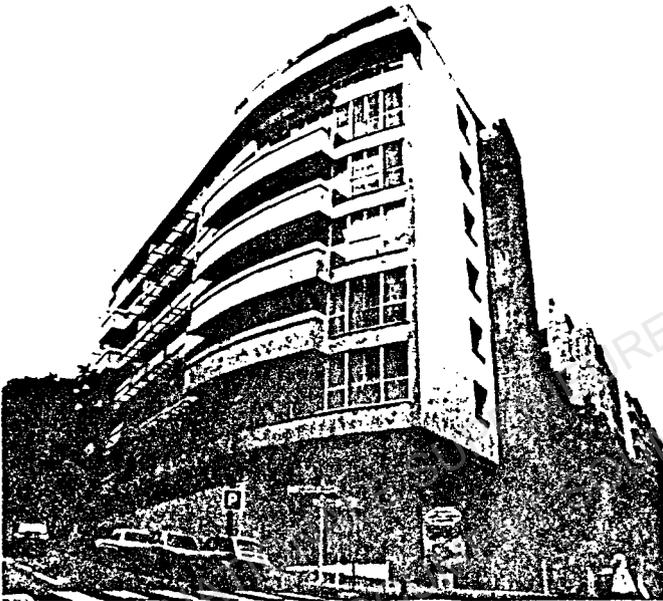
concevoir, de représenter dans un but et un soucis permanent : celui de traduire toujours par le dessin, l'essentiel même de notre projet. L'occasion nous est donc donnée d'affirmer, par l'intermédiaire de quelques oeuvres significatives de Pouillon, Dunoyer de Segonzac, Devin et Bentz, non pas un travail uniquement de filiation, mais aussi de confrontation interrogative, ceci afin d'élargir le champs de notre intervention et contribuer à une plus grande réflexion sur le travail d'architecte. Ces oeuvres sont toutes issues de la région marseillaise. Réalisations ou études, ce patrimoine régional participait à des idées et réflexions sur l'urbanisation de la ville. Et puis le vide...



Dunoyer de Segonzac.

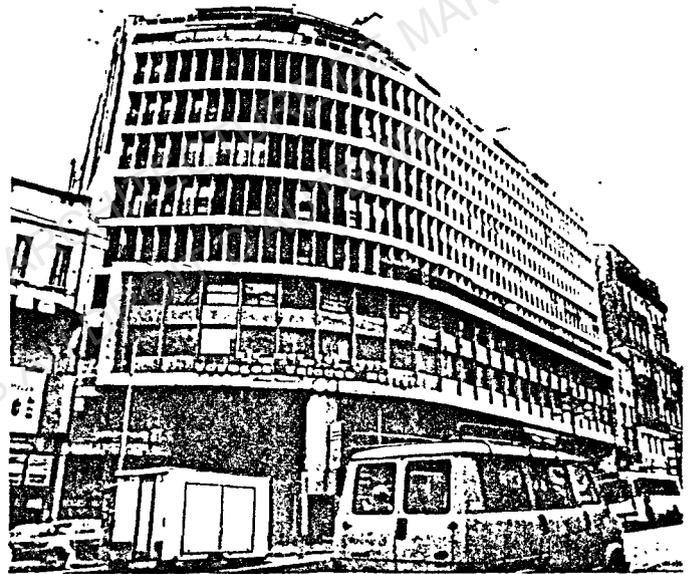


Fernand Pouillon.



Avec la crise, de nombreux projets n'ont pas obtenu le résultat escompté et Marseille n'est pas devenue tout à fait la capitale du sud que l'on attendait.

Du point de vue urbanistique, rien n'a été mis en place de valable pour que cela puisse actuellement porter ses fruits. D'où le résultat de certaines opérations telles que la Butte des Carmes. Une région qui se retrouve dans l'isolement complet où les bâtiments



récents n'ont pas tous l'identité culturelle espérée. Peut-on mettre en avant ainsi le fait qu'à Marseille, il n'y ait pas eu d'école régionale, pas de structure, pas de politique urbaine pour justifier un tel vide. La question reste posée.

MOMENTS DU PROJET

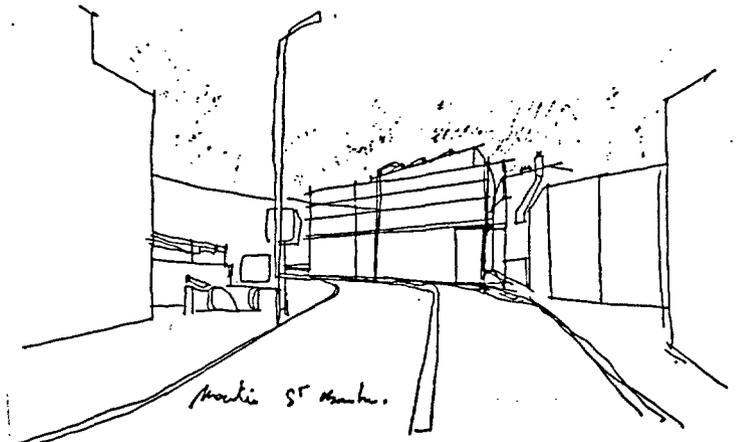
Il y a dans le mot "moment" une idée de continuité. Un moment, c'est une pose le long d'un parcours. Une image qui saute, hésite quelques secondes, et le film repart ; un moment d'inquiétude, un moment de silence.

- L'IDEE DE RUPTURE

Très vite, la Place d'Aix nous est apparue comme un lieu de rupture entre deux villes, rupture entre la ville du centre et la ville périphérique, pas encore la banlieue. Le concept de limite et de porte est né de la sensation de cette simultanété d'ambiances sur le terrain. Vouloir matérialiser cette rupture, c'était affirmer l'intérieur et l'extérieur, l'intra-muros et l'extra-muros mais aussi "nommer" le bord de la ville, vouloir en donner une image.

- L'IDEE D'INSTITUTION

Le caractère institutionnel du bâtiment ne sera pas le même de part et d'autre de cette limite. Côté Place d'Aix, la barre fait face au vide, elle vient le bloquer sans compromis à la manière de l'autoroute qui est venue destabiliser cet espace. C'est cette position forte dans le contexte urbain qui va donner au bâtiment son statut de "monument". C'est par lui qu'on sera informé sur le site. A l'intérieur de la ville, nous voulions retrouver une expression simultanée du caractère institutionnel et de l'ouverture au public : Yves Lion dit : "Il faut organiser un parcours entre monumentalité et vie quotidienne". Il fallait ouvrir le bâtiment à la ville, c'est vers elle que l'on développera ses espaces publics".

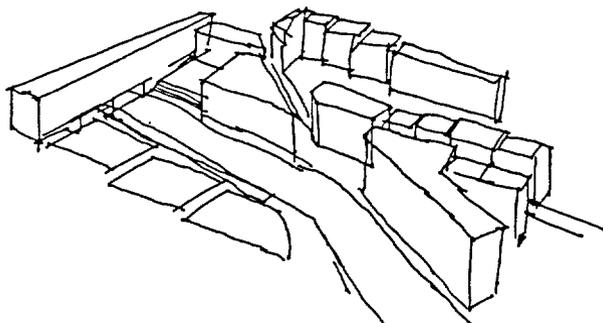
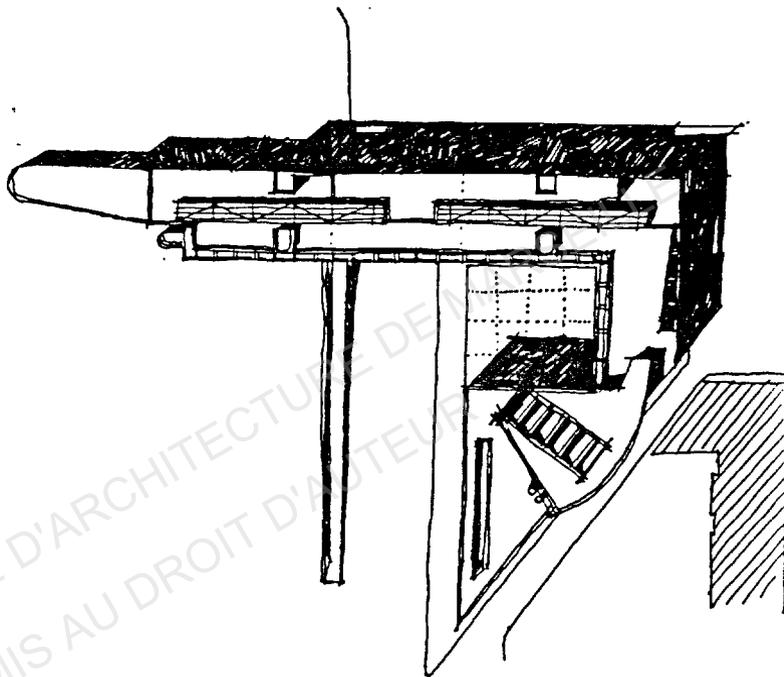


Le premier plan masse essayait de traduire ces prises de positions et c'est en confrontant le projet au site que sont apparues certaines faiblesses.

- Tout d'abord, la contradiction entre la volonté d'enjambement de la rue Sainte Barbe et le travail de suture entrepris avec le bâti existant. Nous étions là dans deux situations d'intervention urbaine opposées. Celle du geste franc et net qui consiste à poser une barre en travers de la voie et celle plus fine et plus délicate du travail sur la continuité.

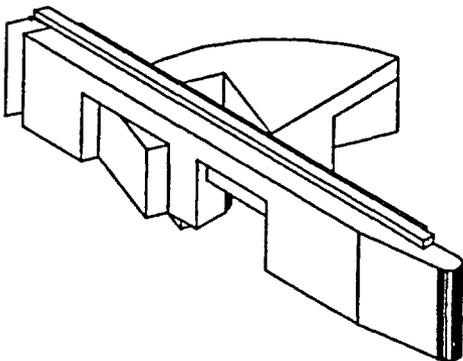
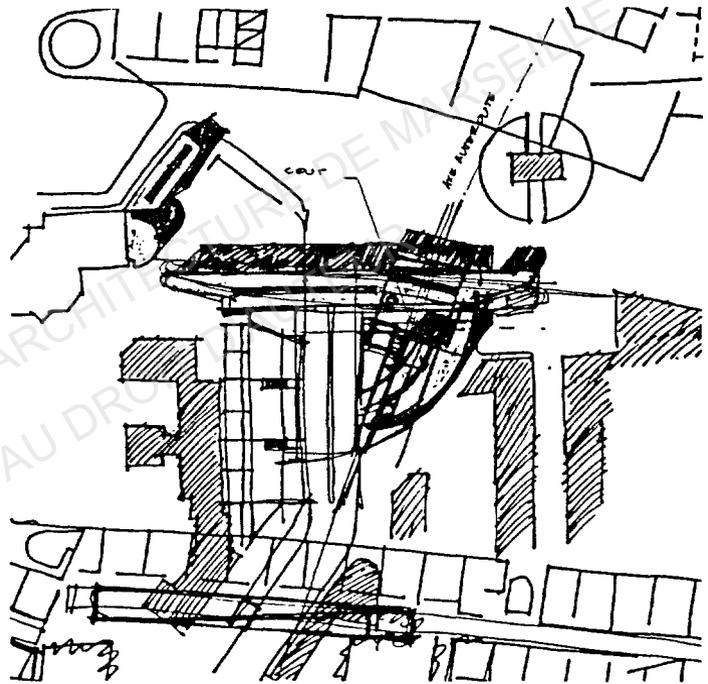
- L'inscription du projet dans la géométrie de la trame du tissu de la rue d'Aix et du quartier Sainte Barbe renforçait l'appartenance du bâtiment au "déjà là".

- Nous ne prenions pas en considération l'axe de l'autoroute alors que notre bâtiment en bloquait la perspective.



■ Le travail sur le deuxième plan masse s'est fait à partir de ces réflexions :

- La barre s'est légèrement décalée.
- Le bloc plénier se démarque du bâti existant par une façade courbe, et un décalage de sa trame qui s'inscrit sur l'axe de l'autoroute.
- On retrouve la cour entre la barre et le bloc plénier.
- A l'intersection des deux géométries du projet, celle de la barre et celle du volume bas, une "boîte de verre" fait face à l'autoroute. Elle est là comme un signal, comme un phare.

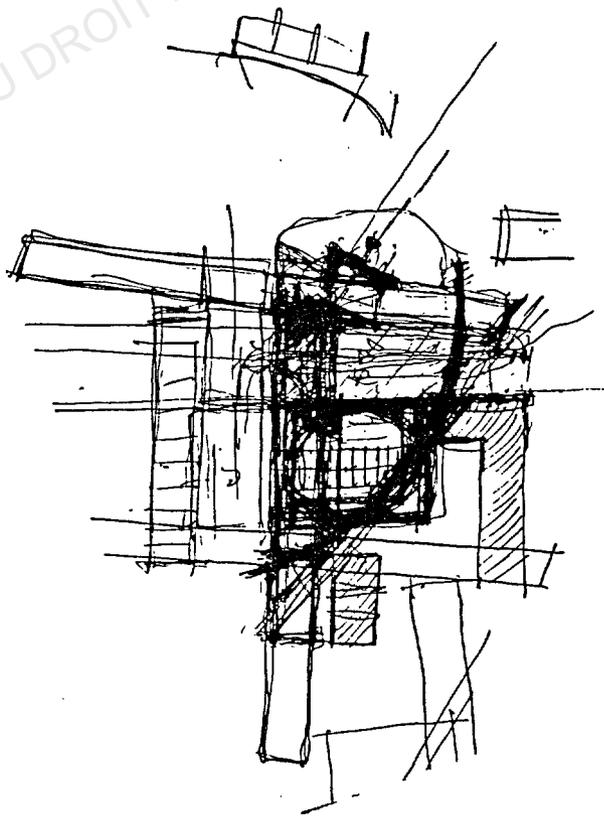


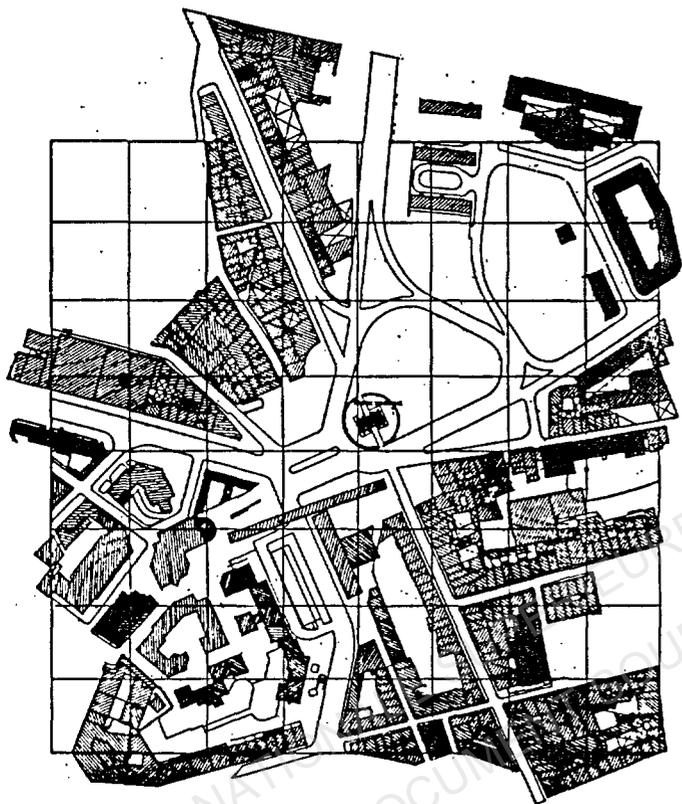
■ A ce moment des critiques essentielles ont été faites sur l'image formelle du projet et sur les espaces publics qu'il générerait.

- Au niveau de l'image, nous voulions ouvrir le bâtiment à la ville mais le volume bas du bloc plénier se refermait sur lui-même en interdisant par sa façade courbe tout contact autour de lui.
- Le statut de la cour était ambigu. On y pénétrait par une faille et son aspect public n'était pas évident.

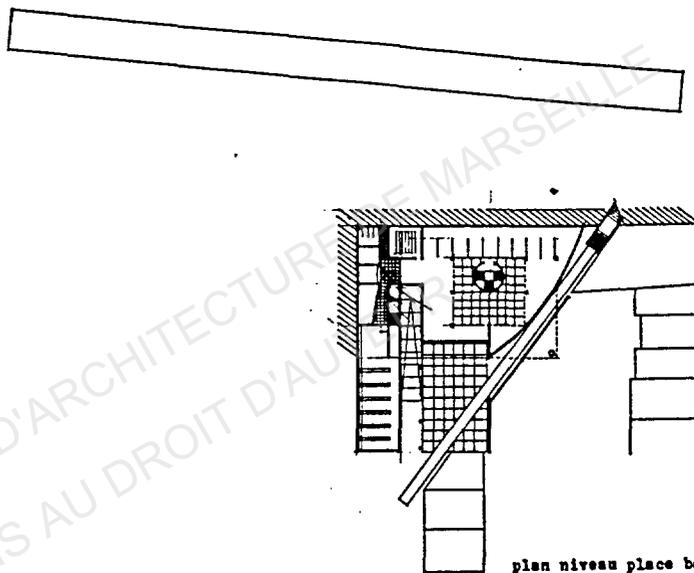
Ce bâtiment était posé là comme une forteresse que l'on contourne sans pouvoir y pénétrer. Il fallait reprendre notre projet en travaillant le vide autour de lui, tout en conservant les principes posés au départ. Il nous paraissait nécessaire de mettre en place des espaces à l'image de ceux que l'on peut retrouver sur ce site ; place haute, place basse, esplanade, alterner des lieux d'ombre avec des espaces de pleine lumière.

Cette remise en cause nous permettait de raccrocher notre projet au site non pas par son volume propre, ce que nous voulions éviter, mais par le travail sur le vide qu'il créait autour de lui.

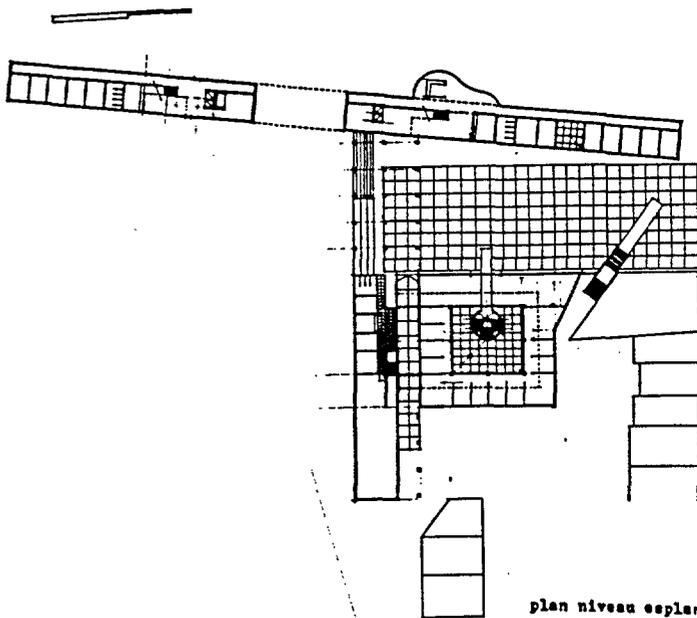




situation



plan niveau place basse



plan niveau esplanade

BIBLIOGRAPHIE

- Evocation du vieux Marseille
A. Bouyala D'Arnaud
- Les portes de la ville
Centre de Création Industrielle
"L'entre deux" C. Béret
"Le déplacement des portes de Paris
vers l'ouest" B. Lemoine
"L'idée de limite et de porte dans le
projet urbain" F. Laisney
"Nouvelles limites, nouvelles images"
M. Beri, P. Gazeau, L. Thomann
- Marseille comme un matin d'insomnie
Tahar Ben Jelloun, Thierry Ibert
- Architecture d'aujourd'hui
N° 198 "Typologie des mairies pari-
siennes" D. Perrault
N° 208 " La façade des institutions"
C. Dupavillon
- Histoire critique de l'architecture
moderne Kenneth Frampton
- A.M.C. - Revue d'Architecture, N° 1
à 8
- Martorell, Bohigas, Mackay - Electa
- Architecture d'aujourd'hui
N° 211
- Mario Botta - Electa
- Tadao Ando - Electa
- Yves Lion - Electa
- Architectures en France : Modernité,
Post Modernité
- La modernité : un projet inachevé
- Les cahiers de la recherche architec-
turale N° 6 et 7
- Techniques et Architecture
N° 332
- Le territoire de l'architecture
Vittorio Gregotti
- Louis I. Kahn - Studio Paperback

