

FRANÇOISE GAILLARD

De la raison au canard

Que dit l'architecture monumentale?

Simplicité, lisibilité. Tels sont, à l'âge des Lumières, les deux impératifs de l'architecture utopique. Ils lui confèrent son style. Simplicité, lisibilité. Cette double exigence témoigne d'une volonté de clarification qui participe, au niveau architectural, du projet global de rationalisation de toutes les sphères de l'activité humaine. La simplicité est un des traits de l'utopie lumineuse qui a été le plus souvent souligné. C'est aussi le plus évident. C'est également celui qui a été le plus explicitement revendiqué par les architectes dans leur lutte contre l'opacité profuse de l'ancien monde.

Franck
Eustache,
*École Louis-
Lumière à
Noisy-le-
Grand*, 1988
(architecte
Christian
Hauvette)
© Archipress

Une esthétique du bien public

La lisibilité a moins retenu l'attention, et pourtant elle est au cœur de l'utopie monumentale. Jean Starobinski, dans *Les Emblèmes de la raison*, nous rappelle que cette architecture « ne voulait pas seulement être simple en vertu de son retour aux figures premières » – et il fait là allusion aux formes géométriques primitives dont cette architecture fait un grand usage -, mais qu'« elle voulait être “parlante” par la façon dont elle ordonnait ces figures afin d'en rendre la fonction extérieurement évidente. »

Jean Starobinski a perçu la dimension communicationnelle des architectures utopiques, mais il en limite le message à l'expression de la fonction par la forme. Selon lui, « la volonté qui se manifeste une première fois dans le parti pris de simplification et de monumentalité nue, revient à la charge, pour ainsi dire, en imprimant à l'édifice la marque de sa destination pratique. La forme sert la fonction, mais la fonction se réfléchit à son tour dans la forme pour s'y rendre manifeste : une symbolique de la fonction se surajoute à la fonction même ». La lisibilité des bâtiments et des monuments que les architectes appelaient de leurs vœux ne se limiterait-elle qu'à la traduction formelle de la destination pratique (ou symbolique) qui est à chaque fois la leur ? Autrement dit, au fait qu'à simplement les voir, on sache à quoi ils servent ? Si tel était le cas, le rêve de l'architecture parlante serait un rêve avorté. Il ne suffit pas de feuilleter un album de projets non réalisés, ou un livre de photos d'édifices monumentaux construits en ces temps peu bâtisseurs (sauf sur le papier !), pour se rendre compte qu'il est peu aisé, si l'on cache la légende d'accompagnement, de savoir, au vu de la seule structure d'ensemble, quelle est la destination spécifique de l'édifice : Mausolée ? Parlement, palais du peuple ? Temple de la raison ? Cénopathe ? ... Ce qui vient spécifier à chaque fois la destination précise, ce sont les symboles, les emblèmes, bref les éléments non structurels mais ornementaux et décoratifs. Est-ce à dire que la parole de ces monuments se réduit à ce bavardage ornemental quasi parasitaire au regard de l'exigence de simplicité ? Est-ce à dire qu'elle se limite à ce bruit ? Bien évidemment non, mais répondre de la sorte suppose qu'on distingue trois niveaux de lisibilité. Celui de l'ornementation bavarde qui spécifie un usage social particulier : cabinet de sommeil ou tombeau de Porsenna, roi d'Etrurie ; celui de la structure qui, par-delà la destination anecdotique, affiche la rationalité intrinsèque de l'édifice par la simplicité de son épure et par l'accord de sa forme à sa nécessité fonctionnelle ; celui, enfin, du sens qui, transcendant la rationalité intrinsèque de la construction mo-

numentale, c'est-à-dire le principe de raison pratique auquel elle obéit, vient proclamer la *raison comme seul principe*. Cette parole forte, les monuments ont à charge de la faire résonner dans la cité.

En incarnant la raison dans le visible, l'architecture utopique parle. Elle parle de ce commun bien qu'est la Raison et qui est aussi le bien auquel tend (ou doit tendre) la volonté générale. Et cette parole clairement énoncée par la clarté de chaque construction monumentale crée un style. Un style où les signes architecturaux visent un sens au-delà du visuel. S'agit-il encore de style ? N'est-ce pas plutôt une esthétique ? Une esthétique du bien public ?

Le fonctionnalisme a eu tendance à restreindre l'exigence de raison des Lumières à la seule rationalité des formes. Il s'en est suivi un assèchement de la parole monumentale tant au niveau des formes (indifférenciation des bâtiments, édifices et autres constructions), qu'à celui du sens (perte de l'horizon d'utopie). Que ce silence soit lui-même parlant est une autre et quelque peu complexe histoire. Pour la résumer grossièrement, disons que c'est celle du glissement de la conception transcendantale de la raison vers une conception instrumentale.

Une esthétique de la publicité

Or voilà qu'après une longue période moderniste qui a vu le triomphe de ce fonctionnalisme peu loquace, l'architecture semble aujourd'hui vouloir renouer avec le désir de faire parler édifices et monuments.

Combien de bâtiments dits postmodernes cherchent à afficher leur destination, *discrètement* dans le cas des réalisations haut de gamme (Grande Bibliothèque de France en forme de quatre livres ouverts, Institut du monde arabe avec façade évoquant les moucharabiehs...), ou *tapageusement* dans le cas des constructions kitsch. Un bon exemple nous est fourni par le bâtiment en forme de canard sur la route 66 dans l'ouest américain. Nul doute que, pour ce qui est de la lisibilité, cette construction ne soit presque parfaite. Ici, l'architecture vaut enseigne, et l'amateur de canard repérera de loin la bâtisse commerciale dont il est en quête. Mais qu'on ne s'y trompe pas : cette clarté de type signalétique ne relève d'aucune pensée lumineuse ni d'aucune intention utopique. Tout sépare l'architecture parlante des Lumières de ce babil de basse-cour. De quoi parle en effet le bâtiment en forme de canard ? De rien d'autre que de canard. Car l'adéquation de sa forme à son usage n'est pas *fonctionnelle* (la commercialisation) mais *thé-*

matique (le canard). Il en résulte que le sens de cette bâtisse s'épuise dans le gag visuel, son symbolisme tourne à vide et bascule dans la simple signalétique. Aucun rêve de raison (ni même de rationalité) n'a effleuré de son aile un local qui tient de l'affiche et dont la seule performance est communicationnelle. Ce que nous donne à lire l'architecture-canard, c'est sa participation au processus de spectacularisation de l'espace public qui se développe sur fond de vide et d'absence de tout projet politique et social. Son amusant babillage nous parle d'un monde où il n'y a aucun au-delà des signes, d'un monde où le sens s'épuise dans l'image, d'un monde sans arrière-monde, d'un monde tout en façade qui s'offre à la lucidité, d'un monde qui correspond à l'hédonisme jouisseur de l'individualisme postmoderne.

Dans l'architecture utopique des Lumières, le message anecdotique était délivré par l'ornement. La structure ainsi libérée de cette parole parasitaire pouvait énoncer, par l'affiche de son utilité publique, et le projet de rationalisation du rapport au monde – qui était celui des bâtisseurs de la société nouvelle – et la part que les architectes y prenaient. Sans compter que l'idéal de raison s'inscrivait de façon différenciée à tous les niveaux de lecture des édifices monumentaux – au niveau ornemental comme au niveau structurel. Aujourd'hui, on assiste à une sorte d'écrasement de ces niveaux de lecture sous la pression nouvelle de la volonté de faire image qui est devenu l'objectif principal des architectes contemporains. Il en résulte, pour les monuments, un art de la façade. Un art où, en lieu et place de la transcendance du sens, ne se donne plus à lire que l'immanence des significations. Décidément, l'âge de l'indiciel a pris le relais de l'âge du symbolique jusque dans nos villes et cités.

Dans leur volonté de faire image se mêlent chez les architectes deux désirs qui trouvent parfaitement à s'articuler. Celui d'« imager » la cité, autrement dit de la pourvoir en images, et celui d'inscrire leur image dans l'espace public par un style fortement individualisé qui soit comme un logo. Pour ce qui est du premier désir, il reflète bien la promotion actuelle du ludique ; quant au second, il témoigne du narcissisme qui accompagne la montée de l'individualisme dans les sociétés démocratiques sans horizon d'utopie.

Il est plus que temps de prendre des exemples. La seule étiquette qui vient à l'esprit pour marquer la distance qui sépare le babil de ces nouvelles architectures (qui obéissent à une logique de bande annonce) de la parole des monuments de l'utopie lumineuse (qui énonçaient le bien public) est celle d'*esthétique de la publicité*. Elle a le mérite, à défaut d'autre, de souligner la dérive de la fonction monumentale vers celle du clip publicitaire.

Rendons-nous à Marne-la-Vallée, et arrêtons-nous devant le lycée Louis-Lumière, lycée du cinéma, comme son nom l'indique. La façade sud est superbe, tout en noir et blanc, comme aux temps héroïques du cinéma. Un socle opaque fait de plaques de béton soutient une structure sur laquelle semble se dérouler un film. Une pellicule de métal épouse en effet le mur et s'enroule aux pignons. Le premier choc visuel passé, vous saisissez l'allusion. La paroi extérieure du bâtiment évoque le cinéma en ce qui le signifie par métonymie : la bande image. À l'évidence, une question s'est posée au maître d'œuvre, Christian Hauvette : comment dire le cinéma ? Au temps de la modernité utopique ou du fonctionnalisme, on se fût attendu à ce qu'un architecte se posât le problème de l'adaptation de la structure de l'ensemble à sa destination, en l'occurrence pédagogique. Au temps postmoderne (et télévisuel) qui consacre le règne de l'image, un seul impératif s'impose : celui de la communication visuelle. Le problème consiste dès lors, pour l'architecte, à se demander comment trouver l'image en laquelle se visualisera le concept que, pour pasticher Roland Barthes, on pourrait appeler de *cinématité*. En d'autres termes, comment trouver à visualiser le cinéma comme concept. On reconnaît là la démarche du publiciste, autrefois analysée par le même Roland Barthes : cette remontée du concept vers l'image, qui est le plus sûr moyen de neutralisation de toute réalité référentielle. Le référent s'épuise, s'exténue et finit par s'abolir dans l'image qui l'a vampirisé.

À la question « Comment dire le cinéma ? », ou plutôt – vidéosphère oblige – « Comment faire voir le cinéma ? », deux réponses formelles se sont, à l'évidence, imposées. Toutes deux jouent de l'analogie. En ce qui concerne la façade, la première réponse tient dans l'imitation du support matériel cinématographique : la *pellicule*, qui semble se dévider en courant tout le long du bâtiment. En ce qui concerne la structure, la seconde réponse tient dans la reprise de ce qui caractérise l'art filmique : la *disposition séquentielle*. Le concept a remplacé la fonction dans le rôle de signifié du signifiant architectural. Le lycée du cinéma est un film, tout comme l'édifice sis sur la route 66 est un canard, ou l'opéra de Tokyo est une boîte à violon (projet de Jean Nouvel).

La trouvaille, l'imagination individuelle, jouent un rôle décisif. Il fut un temps encore assez proche où l'on voyait, non sans une certaine nostalgie, l'abâtardissement du fonctionnalisme et de son utopie du sens dans le fait que toute fonction tendait à devenir simplement signe de cette fonction. Mais cette formule elle-même, qui se faisait l'écho d'un procès de déréalisation du sens sur quoi la sémiologie établissait son empire, manifeste à l'évidence

que n'était pas encore totalement accompli le deuil de l'illusion réaliste qui veut qu'il y ait à l'horizon du sens, à défaut d'une transcendance, une réalité référentielle ou une expérience du monde.

C'est aujourd'hui chose faite. Le signe a pour fonction essentielle de « faire signe ». Et dans cette « pan-signalétique » ou, si l'on préfère, ce « tout-signal » à quoi se réduit le procès de signification, ce sont toutes les distinctions subtiles entre symbole, icône, indice qui en viennent à disparaître. On pourrait parler de « tout-indiciel ». Nous sommes bien entrés dans la culture visuelle. Produit pour le seul coup d'œil, le sens se confond avec l'effet. Il doit se livrer au premier regard. C'est bien à un tel impératif que répond cette sorte de pictogramme architectural qu'est le lycée Louis-Lumière. La trouvaille formelle de Christian Hauvette a pour finalité de remplacer sur la bâtisse scolaire l'inesthétique et surtout, à l'heure où l'image prime la lettre, la désuète inscription : lycée Louis-Lumière – lycée du cinéma. La façade du bâtiment est en elle-même sorte de bande-annonce dont la lecture doit pouvoir se faire à distance, et à la vitesse autorisée dans la zone à un véhicule à moteur. Ce « devenir panneau » des réalisations monumentales contemporaines et, par voie de conséquence, ce « devenir espace d'affichage » de la cité oblige architectes et urbanistes à une esthétique de l'analogie qui, paradoxalement, doit plus à la rhétorique qu'à l'art de l'image.

Entre le lycée Louis-Lumière et le bâtiment grotesque en forme de canard, la différence est si grande que l'idée d'un quelconque rapprochement en devient absurde. Aussi a-t-on quelque scrupule à le risquer. Le lycée du cinéma est élégant, chic, en un mot : *il est beau*. Mais on peut se demander si le choix délibéré de l'analogie à effet d'enseigne, sans l'alibi de la transcendance (qui justifiait la structure cruciforme des cathédrales), n'en fait pas malgré tout une des manifestations de l'esthétique publicitaire.

La valeur esthétique des ouvrages d'architecture se mesurerait-elle à leur degré de transparence communicationnelle ? L'idéologie du « tout-communication » de la société postindustrielle y pousse. Est « beau » ce qui communique de la façon la plus performante. Le passage de l'âge industriel à l'âge postindustriel aurait-il accompli le glissement de la définition du beau, de la nécessité fonctionnelle : est beau tout objet adapté à sa fonction, à la nécessité communicationnelle : est beau tout objet qui signale sa fonction ? Le comble est atteint quand ce qu'il s'agit de communiquer, c'est la communication elle-même.

Prenons une autre très belle réalisation architecturale : l'usine Thomson de Conflans-Sainte-Honorine, dont les maîtres d'œuvre sont Jean Pistre et

Denis Valode. Le commentaire qui, dans les livres d'architecture, accompagne cet ouvrage exemplaire, à tous les sens du terme, est hautement significatif : « Le bâtiment », peut-on lire, « symbole d'efficacité, s'inscrit dans un simple carré, mais il est creusé par une place semi-circulaire et entaillé de part en part par une grand-rue. Ainsi s'affirme la prééminence des lieux d'échange, supports et symboles de la communication dans l'entreprise. Les structures d'acier inoxydable de ce long volume central s'entrecroisent comme les ogives d'une nef ». La comparaison avec les ogives d'une nef insiste sur le retour de la cathédrale comme référence, alors que tout le travail de Le Corbusier avait consisté à l'éliminer au profit des formes et des volumes simples, légués par la tradition antique. Qui n'a en tête la célèbre formule : « L'architecture égyptienne, grecque ou romaine est une architecture de prismes, cubes et cylindres, trièdres ou sphères... L'architecture gothique n'est pas, dans son fondement, à base de sphères, cônes et cylindres... La cathédrale n'est pas une œuvre plastique, c'est un drame. »

Mais la cathédrale qu'évoquent les structures de l'usine Thomson de Conflans-Sainte-Honorine n'a que peu de rapports avec l'hystérie ou le pathos que Le Corbusier reprochait à l'architecture gothique. C'est en effet une forme froide qui n'emprunte à son modèle que les signes *déspiritualisés* de l'élévation propre à la spiritualité : la nef – la nef non plus comme symbole, mais comme signe formel, on peut dire comme signal, de l'élévation. On le voit, l'usine Thomson de Conflans-Sainte-Honorine, en dépit de la valeur culturelle et esthétique de son modèle de référence, la cathédrale, participe d'une certaine manière de cette logique de la signalétique qui caractérise la plupart des réalisations architecturales actuelles. Ce n'est pas tant une affaire de parti pris esthétique qu'une question d'attitude intellectuelle.

L'usine Thomson de Conflans-Sainte-Honorine, où nous a conduit une déambulation quelque peu désordonnée, par son côté « cathédraléiforme » est le cadre requis pour une mise en scène édifiante, et qui se veut peut-être sublimante, de la communication que, par ailleurs, l'organisation en forum de l'espace a pour fonction de traduire analogiquement. Cette usine est le monument conforme à une démocratie qui aspire à se fonder sur la communication, jusqu'à en faire une éthique. Par son traitement de l'espace, ce bâtiment ne représente-t-il pas la communication, ne la parle-t-il pas, ne l'exprime-t-il pas ? Et par l'adoption pour sa structure de la forme de la nef des cathédrales, ne confère-t-il pas à cette communication une sorte de valeur sacrée, de valeur pseudo-transcendantale ?

Le Centre Pompidou avait su, en son temps, jouer du décloisonnement

de l'espace et des tubulaires vitrées des lieux de transit et de passage pour dire la transparence des relations sociales ou, plutôt, les « visibiliser ».

Le symbolique le cède à l'indiciel. L'idée s'absorbe dans l'immédiateté de l'image. Il n'est jusqu'à la parole de l'architecture utopique qui ne connaisse cette dévaluation ou transvaluation du sens. Ses formes autrefois habitées par la pensée lumineuse qui les avait conçues sont aujourd'hui utilisées pour leur seule vertu plastique, comme si il s'agissait de formes sans mémoire, oubliées d'elles-mêmes. Alliant le classique, par leur équilibre géométrique, et le moderne, par leur dépouillement et leur simplicité, elles offrent en outre l'avantage de faire un clin d'œil (typiquement postmoderne) à l'utopie... d'en offrir, à défaut du projet, l'image. Qu'on songe à cette superbe et impressionnante construction qui, dans la Napa Valley, abrite les chais et les bureaux de vente du prestigieux vin Opus n° 1. On dirait du Ledoux revisité par un postmodernisme quelque peu zen. Ici l'utopie ne se parle pas. Elle ne propose que l'image de sa parole absente. Et quand l'utopie se remon- naie en image d'elle-même, c'est qu'elle est devenue silencieuse et qu'elle a disparu de l'horizon.