
Lorsqu'un architecte projette un bâtiment, il est fondamental pour Ruskin qu'il choisisse les matériaux les plus précieux, les plus chers. L'utilité et la nécessité auxquelles ses caractéristiques fonctionnelles doivent répondre n'étant pas des raisons suffisantes, il est nécessaire de choisir les plus coûteux et les plus complexes. La valeur de l'édifice dépendra donc d'une part du choix du matériau, et d'autre part du temps et du travail passés au traitement de ce dernier.

Ainsi, s'il nous est impossible de nous procurer la plus chère pierre, au lieu de nous résoudre à l'emploi d'une pierre moins chère, il préconise de choisir un autre matériau inférieur, mais le plus cher de sa catégorie.

Cependant, pour Ruskin, ce n'est pas le résultat en lui-même qui est important, mais le sacrifice que nous sommes prêts à faire pour parvenir à quelque chose que l'on qualifierait de beau. Cet esprit de sacrifice consiste donc à *«faire de notre mieux»*. Il dira d'ailleurs : *«nous ne sommes aucun d'entre nous assez bons architectes pour nous permettre de travailler au dessous de nos forces»*,¹ Il précise alors qu'il ne faut pas faire d'avantage mais *«mieux»*. C'est ainsi qu'il résultera de ce *«surcroît de travail apparent (...) un surcroît de beauté dans l'édifice»*.² La dépense de travail humain fait la beauté de l'édifice lui-même. Le prix est fonction du temps qu'on leur a consacré.

Ainsi, il se dresse contre la tendance commune de la fin du XIX^{ème} siècle :

*«Notre époque moderne désire les plus vastes résultats au plus bas prix.»*³
L'argent est le facteur déterminant dans l'architecture d'aujourd'hui. Un projet doit avant tout répondre à des impératifs économiques: tout est gouverné et aliéné par la monnaie. On y observe également une certaine complaisance pour les prix inférieurs.
*«Je ne connais pas un édifice de construction récente où il ne saute pas aux yeux que ni l'architecte, ni l'entrepreneur n'ont fait de leur mieux. (...) C'est la caractéristique particulière de toute oeuvre moderne.»*⁴

1. J. RUSKIN, op cit. p.97

2. Ibid., p. 97

3. Ibid., p. 88

4. Ibid., p. 97

Le mensonge de production

La valeur d'un bâtiment est non seulement liée à la valeur du matériau mais également à la valeur du travail humain passé à le réaliser: la dépense de peine et de temps. Bien qu'un ouvrier puisse être maladroit, l'ouvrage sera nécessairement précieux de par le sentiment du travail humain qu'il entraîne. Et par conséquent, il sera nécessairement supérieur au moule et à la machine que Ruskin qualifie de «malhonnêtes» et de «mauvaise qualité». Il insiste: *«comme une femme ne porte pas de faux bijoux, un architecte qui se respecte dédaignera les faux ornements»*⁵, les faux ornements étant ceux privés de la touche humaine, ceux réalisés à moyen d'un moule ou par la machine.

*«C'est l'absence de travail humain qui ôte à la chose sa valeur.»*⁶

De plus, pour qu'une architecture soit vivante, elle doit être *«l'expression profonde de vie intellectuelle consacrée à sa production»*. En parlant des artisans byzantins, Ruskin s'exprime d'ailleurs :

*«Je crois qu'ils bâtissaient avec leur âme, et c'est parce qu'ils construisaient ainsi que l'on voit courir dans toute leur ordonnance cette vie merveilleuse, cette variété et cette subtilité étonnantes.»*⁷

*«Tant que les hommes travailleront en homme, s'adonnant de cœur à ce qu'il font, et le faisant de leur mieux, peu importe qu'ils soient bons ou mauvais ouvriers, il y aura quand même dans l'exécution quelque chose qui n'a pas de prix.»*⁸

Il blâme par là non seulement l'absence de la main, mais aussi la mécanisation du travail humain, l'homme se transformant petit à petit en machine par la répétition de gestes irréfléchis. Il prône ici en revanche le don de sa personne, c'est-à-dire non seulement de mettre son esprit, mais aussi son cœur, d'aimer son travail et de le faire avec joie. L'ornement doit être heureux s'il veut être vivant.

*«Ce n'est pas une sculpture grossière, bavochée qui est mauvaise, mais une sculpture froide.»*⁹

*«Vous n'obtiendrez pas le sentiment en payant, l'argent ne peut acheter la vie.»*¹⁰

«Toutes les façons courtes, bon marché et commodes (...) sont autant d'obstacles sur notre route déjà fort encombrée. Elles ne rendront pas un seul d'entre nous plus heureux ni plus sage — elles n'augmenteront pas l'orgueil de l'entendement ni le privilège de la joie. Elles nous rendront seulement plus superficiels dans nos jugements.»

5. Ibid., p. 127

6. Ibid., p. 128

7. Ibid., p. 231

8. Ibid., p. 233

9. Ibid., p. 236

10. Ibid., p. 239

11. Ibid., p. XX

L'emploi du fer

Ruskin prohibe l'emploi du fer dans la construction. La «vraie architecture» ne peut pas l'admettre. Il est très strict sur ce sujet.

«Des oeuvres comme la flèche centrale en fonte de la cathédrale de Rouen, ou les toitures et les piliers en fer de nos gares et de quelques unes de nos églises ne sont pas de l'architecture du tout.»¹²

Il l'autorise cependant lorsqu'il est employé comme «ciment», et non comme «soutien», c'est-à-dire s'il est utilisé comme boulon, clou, ou soudure. Mais non comme un élément de soutien. Il doit avoir un rôle sécuritaire uniquement ou à rendre certaines parties de l'édifice plus délicates et légères.

En effet, le fer n'étant pas un élément naturel, on ne peut le tolérer.¹³

12. Ibid., p. 115

13. Voir nos développements, *infra*, livret 5

Ruskin insiste ici sur le sacrifice. Celui-ci, est un devoir non seulement pour l'architecte mais aussi pour le maître d'oeuvre. Il nous incite à faire de notre mieux. Cette attitude se retrouve à plusieurs niveaux.

Tout d'abord, l'architecte doit passer du temps à élaborer son oeuvre, tout comme le suggère David Chipperfield lorsqu'il dit :

«The difference between good and bad architecture is the time you spend on it.»¹

Ainsi, comme le peintre et le sculpteur, l'architecte doit donner de son temps pour arriver au meilleur résultat. En travaillant encore et encore les plans d'un bâtiment, le dessin d'une façade, l'architecte est déjà à la recherche de cohérence et de perfection. Mais alors, à lui de veiller à ne pas vouloir satisfaire sa réputation ou son image dans la réalisation d'ouvrages extravagants.

«Architecture in the past 20 years has been focused far too much on the expression of individual architects.»²

Ensuite, il nous incite à privilégier la qualité par le choix du meilleur matériau. En effet, agir ainsi nous permet non seulement de rendre l'architecture plus belle au regard et au toucher, mais aussi de construire une architecture durable et de qualité, évitant ainsi l'emploi de matériaux fragiles et «pauvres».

Enfin, il insiste sur la valeur monétaire des matériaux choisis. Mais donner de son temps, et faire sincèrement de son mieux, est à distinguer d'une approche pécuniaire lors du choix du matériau. Sélectionner les matières les plus chères, ne signifie pas pour autant qu'elles soient les plus adéquates.

Si on poursuit le principe de cherté que préconise Ruskin, lors du choix du matériau, ne devrait-on pas alors également le suivre lors du design en lui-même? Le design le plus cher par esprit de sacrifice? Le prix est-il donc un critère fondamental dans le processus de conception du bâtiment ?

Pour Ruskin, le fer, n'étant pas un élément naturel, on ne peut le considérer. Peut-on conserver un discours comme celui de Ruskin aujourd'hui? Dans une société industrielle, il nous est impossible d'exclure de la recherche architecturale les édifices faits des nouveaux matériaux: du métal au béton armé, du verre au plastique, etc. L'évolution des matériaux condamne-t-elle donc un potentiel de beauté ou nous perturbe-t-il la conception traditionaliste que l'on a? Référons-nous donc à la définition que nous procure le dictionnaire Larousse:

«naturel (adjectif, du latin naturalis): qui est directement issu de la nature, du monde physique, qui n'est pas le fait du travail de l'homme, par opposition à artificiel, synthétique.»³

Ainsi, tout matériau perd de son caractère naturel, de par le simple fait que l'homme le touche, le sculpte, le manie et le travaille. Un tronc d'arbre sera scié, poncé, ajusté, etc. ; une pierre sera extraite, taillée, polie, travaillée, etc. ; de la terre sera moulée cuite, etc. Si un matériau est touché, il ne peut plus être considéré naturel: il revêt en quelque sorte un caractère «artificiel». Peut-on alors se satisfaire de l'argument du théoricien et de faire du caractère «naturel» d'un matériau un critère de sélection lors de la réalisation d'une bonne architecture?

1. D. CHIPPERFIELD cité par R. MOORE, *theguardian*, art. du 6 février 2011

2. R. KOOLHAAS, Interview avec C. Shaw, *Metropolis Magazine*, Juillet-Août 2015

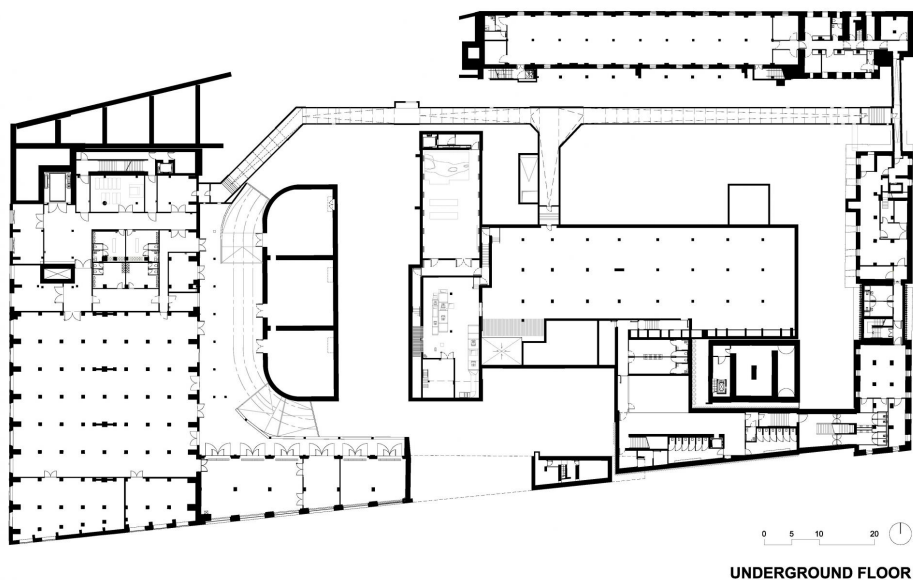
3. Larousse 2016

D'autre part, sans nous projeter dans l'utopie d'un monde « meilleur » caractérisé par un retour au travail manuel et l'absence du robot, cherchons à concilier le travail mécanique et la véritable nature de l'homme. L'intégration des machines est ancrée dans notre société et ne cherchons pas à nous en libérer mais à l'utiliser au mieux: la machine doit simplifier la vie de l'homme et non pervertir toute sa production. Il est là l'enjeu de la société du XXI^{ème} siècle. Comment alors projeter une architecture de qualité?

Les moulages industriels de par le choix des matériaux peuvent donner naissance à des éléments architecturaux de mauvaises qualité. L'architecte doit veiller à la qualité du matériau source ainsi qu'à sa tenue dans le temps. Quant aux ornements, le plus grand risque reste de tomber dans un « kitsch » lors de leur fabrication. S'il sont moulés, Ruskin les qualifierait de faux: sous-entendant originellement un travail artisanal, ils se doivent d'explicitement par eux-mêmes leur nature artificielle. Assimilés au travail manuel, sont ils alors à proscrire? L'ornement dans un monde mécanisé réside alors dans la conception de bons détails architecturaux et dans leur parfaite maîtrise.

« I work a little bit like a sculptor. When I start, my first idea for a building is with the material. I believe architecture is about that. It's not about paper, it's not about forms. It's about space and material. »⁴

4. P. Zumthor, cité par R. POGREBIN, *The New York Times*, art. du 12 avril 2009



OMA, Fondazione Prada, Milan, Italie, 2015

«We didn't work with contrast but on the contrary, we tried to create a situation where old and new can work very seamlessly together and are sometimes actually merged together so that you cannot tell at any one moment whether you are in a new or an old situation.» R. KOOLHAAS¹

1. R. KOOLHAAS, cité par A. FREARSON, *OMA's Fondazione Prada art centre*, 3 mai 2015



"To me the most exciting and now visible effect of it is how the gold and the reflected light of the gold contaminates the whole environment. As the light changes, the effect of this small intervention is really noticeable throughout the complex." R. KOOLHAAS



SOM, Yale's library, New Haven, CT, United States, 1963

A l'extérieur, l'association des marbre, granite, bronze et verre, confère un aspect solide au bâtiment. A l'intérieur, l'emploi du marbre filtre la lumière et fournit ainsi un éclairage suffisant à l'étude et la lecture, tout en limitant la quantité de lumière pour les différentes collections.





J. NOUVEL, Nemausus 1, Nîmes, France, 1987

Jean Nouvel utilise des matériaux économiques afin d'offrir plus d'espace aux logements sociaux, le tout pour un moindre prix. Les matériaux de construction sont sans finition. Marques et défauts de construction sont laissés apparents.



L'architecte adopte un langage industriel qu'il assume totalement: escaliers métalliques, structure et béton, portes et murs en aluminium, garde-corps et terrasses inclinés, etc.

I. II. OMA, Fondazione Prada, Milan, Italie, 2015

Archello

<http://www.archello.com/en/project/fondazione-prada-0>

III. IV. SOM, Yale's library, New Haven, CT, United States, 1963

Pinterest

<https://www.pinterest.com/pin/298222806554664859/>

Archdaily

<http://www.archdaily.com/65987/ad-classics-beinecke-rare-book-and-manuscript-library-skidmore-owings-merrill>

V. VI. J. NOUVEL, Nemausus 1, Nîmes, France, 1987

HIC et NUNC

<http://hicarquitectura.com/2014/05/aeb-02-jean-nouvel-nemausus-nimes/>

Bibliographie

J. RUSKIN, *Les Sept Lampes de l'Architecture*, trad. G. ELWAL, Société d'Édition Artistique, Paris, 1900.

Larousse 2016

Articles:

P. Zumthor, cité par R. POGREBIN, *The New York Times*, art. du 12 avril 2009
<http://www.nytimes.com/2009/04/13/arts/design/13pritzker.html>

R. KOOLHAAS, Interview avec C. Shaw, *Metropolis Magazine*, Juillet-Août 2015

Sites internet:

D. CHIPPERFIELD cité par R. MOORE, *theguardian*, art. du 6 février 2011
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/feb/06/david-chipperfield-turner-contemporary-hepworth-wakefield>

R. KOOLHAAS, cité par A. Frearson, *OMA's Fondazione Prada art centre opens in Milan*, 3 mai 2015
<https://www.dezeen.com/2015/05/03/oma-fondazione-prada-art-centre-gold-leaf-cladding-wes-anderson-cafe-milan/>

