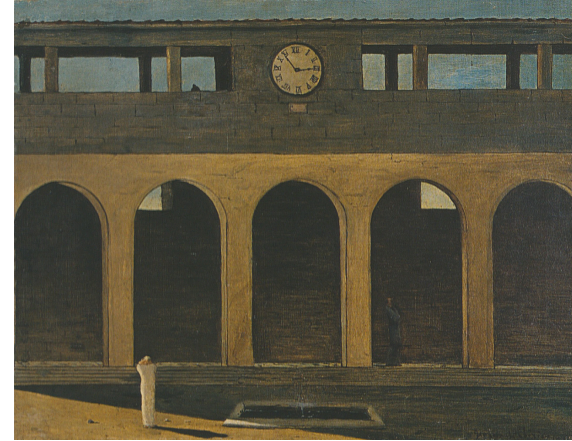


Un toit et des colonnes

Un toit et des colonnes

Hoser Luca



De Chirico Giorgio, L'énigme de l'heure, été-automne, 1911

Sous la direction de :

Elena Cogato Lanza : Professeure d'énoncé théorique

Nicola Bragheri : Directeur pédagogique

Vasileios Chanis : Maître EPFL

EPFL

Enoncé théorique/2023-2024

Un toit et des colonnes, Hoser Luca . Ce document est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution (CC BY <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Les contenus provenant de sources externes ne sont pas soumis à la licence CC BY et leur utilisation nécessite l'autorisation de leurs auteurs.

Table des matières

1. Introduction	11
1.1 Introduction à la permanence	13
1.2 Le mythe de la paroi textile : la boîte dans la boîte	19
2. La naissance de l'abri souverain	23
2.1 <i>Säulendach</i> de Semper	24
2.2 L'architecture du Parthénon	28
3. La couverture et son contenu	39
3.1 Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe	40
3.2 Le Crématorium d'Ostende par OFFICE	50
4. La colonne, partie d'un portique résistant	63
4.1 Maisons sous un toit commun de Joze Plecnik	64
4.2 Le Musée des Travaux Publics d'Auguste Perret	76
5. L'indépendance de la toiture	91
5.1 La Haute-Cour de Chandigarh par Le Corbusier	92
6. Typologie et Bibliographie	111
Typologie	112
Bibliographie	118

Il existe un tableau de Paul Klee qui s'intitule *Angelus Novus*. Il représente un ange qui semble s'éloigner de quelque chose sur laquelle son regard reste rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit nécessairement avoir *L'Ange de l'Histoire*.¹ Il a le visage tourné vers le passé, exactement où se présente une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'entasser ruines sur ruines. L'ange a envie de s'attarder, de réveiller les morts et de réunir ce qui est détruit, mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si bien qu'il ne peut les fermer. La tempête le transporte irrésistiblement vers l'avenir, laissant derrière lui s'accumuler les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. Par son envol forcé, l'ange traverse le temps et se retrouve contraint de le contempler tout en avançant dans celui-ci.



Klee Paul, L'Angelus Novus, 1920

1. Benjamin, Walter. *Oeuvres III*. Paris : Éditions Gallimard, 2000, p. 434.



Koudelka Josef, Apollonia, Libye, 2007

1

Introduction

L'architecte est porteur de responsabilités et de connaissances, ainsi que de bâtir des édifices en y injectant jusqu'aux sentiments le respect. Il est responsable envers tout le monde. Depuis les temps anciens, l'architecture est considérée comme l'art de composer et de bâtir des édifices ; c'est une tâche morale. Ses constructions doivent être collectives et intelligibles. De ce fait, ce travail consistera à examiner et analyser certains édifices qui présentent des caractéristiques spécifiques, liées à des questions d'architecture, celle de l'abri souverain comme principe formel. Il incarne les conditions permanentes, reflète et contient les conditions passagères. Telle est la tâche que j'essaierai de remplir en vertu de ce que j'ai appris des anciens.

« La nature ne fait pas une maison. Elle ne peut pas faire une pièce. N'est-ce pas merveilleux que lorsque je suis dans une pièce avec quelqu'un d'autre, les arbres, le vent et la pluie nous sortent de la tête et la pièce elle-même devient le monde. »²

2. Kahn, Louis I. *Silence et lumière : choix de conférences et d'entretiens, 1955-1974*. Paris : Editions du Linteau, 2010, p. 215.

1.Introduction à la permanence

L'architecture réside essentiellement dans l'acte de fixer des éléments dans le temps et dans l'espace. Cela permet de diviser la réalité en deux actes fondamentaux : la permanence et le transitoire. Le terme permanence provient du latin *permaneo* : *per* (à travers) et *maneo* (rester). La permanence consiste donc en la résistance au passage du temps, c'est-à-dire ce qui est fixé dans l'espace et le temps, à savoir l'architecture. Le terme transitoire provient également du latin *transeo* : *trans* (à travers) et *eo* (aller). Le transitoire, ou l'éphémère, évoque la notion de passage, de traversée du temps, à savoir les usages. C'est quelque chose qui ne reste pas ancré dans une réalité, sans changer ou partir. De plus, la notion d'éphémère est un principe qui est relatif à des périodes, des cycles. En revanche, la permanence n'a pas de caractère cyclique, du moins pas à une échelle de temps visible.

Les concepts de permanence et de transitoire sont des sujets régulièrement discutés dans les débats architecturaux contemporains. Ils ont été étudiés et explorés afin de mieux appréhender notre environnement. En 1952, Perret publie une série d'aphorismes dans son livre qui s'intitule *Contribution à une théorie architecturale*. Dans cet ouvrage, Perret expose sa vision des conditions permanentes et des conditions passagères de l'architecture. Selon lui, l'architecture doit se conformer et s'adapter à ces conditions qui sont prévalentes dans notre monde. Perret déclare dans son premier aphorisme : « *Mobile ou immobile, tout ce qui occupe l'espace appartient au domaine de l'architecture.* »³ Dans la théorie de Perret, l'architecture cherche à contenir et à répondre aux conditions passagères par la permanence. L'architecte est le bâtisseur qui, à

3. Perret, Auguste. *Contribution à une théorie de l'architecture*. Fermanville : Éditions du Linteau, 2016.

travers les conditions permanentes de l'architecture, doit satisfaire aux conditions passagères. Dans la continuité de la pensée constructive de Viollet-le-Duc, Perret affirme que la construction est primordiale pour atteindre une architecture pérenne.

« *C'est par la construction que l'architecte satisfait aux conditions tant permanentes que passagères.* »⁴

Selon lui, la construction est le moyen de concrétiser, à travers la permanence, les changements imposés par l'homme et les usages, afin d'éviter que le bâtiment ne devienne obsolète. Comme toutes les choses, l'architecture endure les effets du temps. À travers l'histoire et selon sa définition, l'architecture entretient une relation particulière avec la notion de durée. En effet, certains édifices nécessitent plus d'une vie humaine pour être construits, d'autres demeurent debout depuis plus de 6000 ans. Vitruve expose dans son ouvrage *De Architectura* les principes fondamentaux de l'architecture, à savoir la triade *firmitas, utilitas, venustas*⁵ que l'on peut traduire en français par *solidité, commodité, beauté*.

Il insiste, tout comme Perret, sur l'importance primordiale de la solidité, considérée comme un pilier de l'architecture afin de lui permettre de subsister et de résister à l'épreuve du temps, être pérenne. Or, comme les hommes n'excellent pas seulement par la supériorité des sens qui leur sont communs avec les animaux, mais principalement par l'esprit qui les rend maîtres de tout ce qui est dans la nature, par l'industrie qu'ils ont acquise, par la nécessité de bâtir, leur a permis la connaissance des autres arts.⁶

4. Perret, Auguste. *Contribution à une théorie de l'architecture*. Fermanville : éd. du Linteau, 2016.

5. Balland, André. *Vitruve, Les dix livres d'architecture*. Les libraires associés, 1967, p. 25.

6. Ibid, p. 60.

Le concept de permanence est aussi traité dans l'œuvre d'Aldo Rossi qui l'oppose aux changements de la nature.

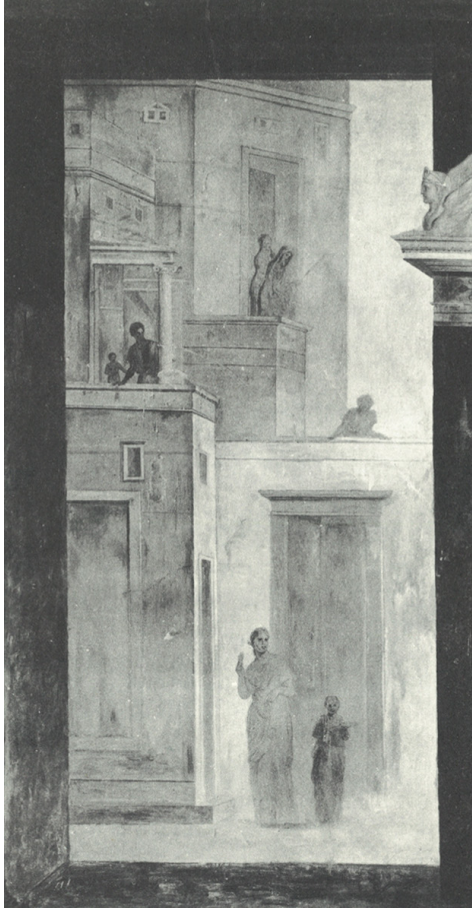
Dans son second livre *Autobiographie scientifique*, il dit : « *l'architecture est comme l'élément premier sur lequel se greffe la vie.* »⁷ Selon lui, l'architecture est le théâtre du possible. Il s'agit d'une construction qui tente d'anticiper, dans un cadre suggéré, les usages avant qu'ils ne se produisent. Ainsi, l'architecture est la scène permanente de scénarios inconnus. Dans son livre *Architecture de la ville* il explique :

« *L'architecture est la scène fixe de la vie humaine, chargée de sentiments de générations entières, théâtre d'événements publics, de tragédies privées, de faits anciens et de faits nouveaux. Le privé est collectif, la société et l'individu s'opposent et se confondent dans la ville, qui est faite d'une foule de petits êtres y cherchant leur place et, en même temps, un environnement à leur mesure, mieux adapté à l'environnement général.* »⁸

On comprend l'explication que Rossi donne au sens collectif de l'architecture qui est le cadre fixe d'un vide, là pour accueillir les mouvements de la vie. Ainsi, les bâtiments deviennent des catalyseurs d'action ; ils contiennent des scénarios latents prêts à se dérouler. En conséquence, le plan doit être silencieusement implicite, plein de significations et de potentiels pour pouvoir inspirer la vie en son sein. Les conditions passagères sont un devoir projectuel de l'architecte afin d'imaginer des bâtiments qui ne peuvent être mis en crise par le changement de son utilisation. En effet, l'indifférence qu'un bâtiment peut manifester par rapport à sa fonction est bien loin des principes développés pendant

7. Rossi, Aldo. *Autobiographie scientifique*. Marseille : Parenthèses, 1981, p. 39.

8. Rossi, Aldo, et Françoise Brun. *L'architecture de la ville*. Collection Archigraphy. Gollion (Suisse) : Infolio, 2016, p. 13.



Une rue de Rome, fresque de la maison Livie

le mouvement moderne. La tentative était d'établir une relation biunique entre l'espace et les actions s'y déroulant sans laisser place à l'imprévu, en d'autres termes à la vie. Cette volonté de relier inlassablement les espaces à leurs fonctions a donné naissance au fonctionnalisme, mouvement qui prétend identifier une fonction capable de lier indissolublement les actes aux espaces.⁹

Mais en tout point la permanence peut ainsi être une structure sociale et spatiale pour la société et ses constructions. Maurice Halbwachs dans son livre *La mémoire collective* explique que les humains transforment leurs environnements à leur image et qu'ils sont en même temps transformés par la nature. Poursuivant la théorie de Maurice Halbwachs, Rossi estime que la mémoire collective transforme son environnement selon des modalités qui sont toujours guidées par le fil conducteur défini par les éléments de permanence. Ces artefacts fixes sont les éléments qui « *sont déjà acceptés* »¹⁰ et sur lesquels la société peut s'appuyer. Ils sont le lien entre le passé et l'avenir.

Ce lien éternel a mené les architectes et théoriciens à se passionner pour le mythe de la cabane primitive. En effet, le fait de vouloir comprendre le monde qui nous entoure, ainsi que la permanence des figures architecturales, les ont poussés vers une recherche anthropologique, permettant la découverte de la structure essentielle et authentique de la cabane. La cabane primitive semble intimement liée au besoin élémentaire de se protéger des intempéries pour ainsi en achever la fonction première, celle de l'abri des premiers hommes, qui se pérennise jusqu'à aujourd'hui. Par sa fonction d'ordre collectif, l'architecture

9. Tamburelli, Pier Paolo, Bas Princen, et Christopher Huw Evans. *On Bramante*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2022, p. 71.

10. Rossi, Aldo, et Françoise Brun. *L'architecture de la ville*. Collection Archigraphy. Gollion (Suisse) : Infolio, 2016, p. 181.

est, selon Vitruve, née dans la construction de cabanes marquant le début de l'architecture et du chemin des hommes vers la civilisation.

« Ce fut donc la découverte du feu qui amena les hommes à se réunir, à faire société entre eux, à vivre ensemble, à habiter dans un même lieu. Doués d'ailleurs de plusieurs avantages que la nature avait refusés aux autres animaux, ils purent marcher droits et la tête levée, contempler le magnifique spectacle de la terre et des cieux, et, à l'aide de leurs mains si bien articulées, faire toutes choses avec facilité : aussi commencèrent-ils les uns à construire des huttes de feuillage, les autres à creuser des cavernes au pied des montagnes; quelques-uns, à l'imitation de l'hirondelle qu'ils voyaient se construire des nids, façonnèrent avec de l'argile et de petites branches d'arbres des retraites qui purent leur servir d'abri. »¹¹

Le traité de Vitruve développe la notion du principe d'imitation. Par définition, la nature ne donne pas de modèle, mais une possibilité d'imitation. L'homme va par conséquent, à travers la pensée et l'analogie, réaliser de l'architecture. C'est ainsi qu'en exerçant leur esprit, les hommes vont former leur jugement dans la recherche de tout ce qui est relatif à l'habitat. Louis Kahn dira dans son livre *Silence et Lumière* que l'architecture est ce que la nature ne peut faire. La nature ne peut rien faire de ce que l'homme fait. L'homme prend la nature et en isole les lois.¹² La relation éternelle que l'architecture entretient donc avec la nature ne peut pas être réduite à une imitation au sens strict, puisqu'elle ne s'inspire pas de l'apparence de la nature. Elle doit être une manifes-

tation et une projection des lois cosmiques dans la matière et la forme construite.

« Je ne proteste pas : si la nature avait dispensé à l'homme tout le confort, il n'aurait pas inventé l'architecture. »¹³

1.2 Le mythe de la paroi textile : la boîte dans la boîte

Alors que le traité de Laugier, publié en 1753 sous le titre *Essai sur l'architecture*, établit le modèle théorique de la cabane primitive sur l'étude de son système constructif et de sa naissance en isolation complète, sans mot et sans mensonge, Semper va insister sur la signification symbolique de la clôture.¹⁴ En d'autres mots, sur l'importance historique de l'antagonisme architectural entre le mur et la colonne. De ce fait, Semper publie, en 1851 un ouvrage s'intitulant *Die Vier Elementen*. Il formule ainsi quatre éléments fondamentaux qui sont à l'origine de l'architecture : le foyer, le toit, la cloison et la structure. Ces éléments architectoniques, dont la fonction première est de protéger l'homme du monde hostile, sont configurés différemment en fonction des organisations politiques à travers le monde et en fonction des conditions sociales et matérielles de chaque époque. En identifiant ces quatre éléments qui constituent l'abri, Semper va les définir comme suit : le premier élément est le cœur de l'abri, symbolisé par le foyer et considéré comme l'espace de rassemblement des Hommes. C'est l'élément moral de l'architecture, le premier embryon des institutions sociales. Les trois autres éléments, à savoir la charpente, la maçonnerie et la clôture assurent quant à eux une protection face aux intempéries. En plus de

11. Balland, André. *Vitruve, Les dix livres d'architecture*. Les libraires associés., 1967, p. 58.

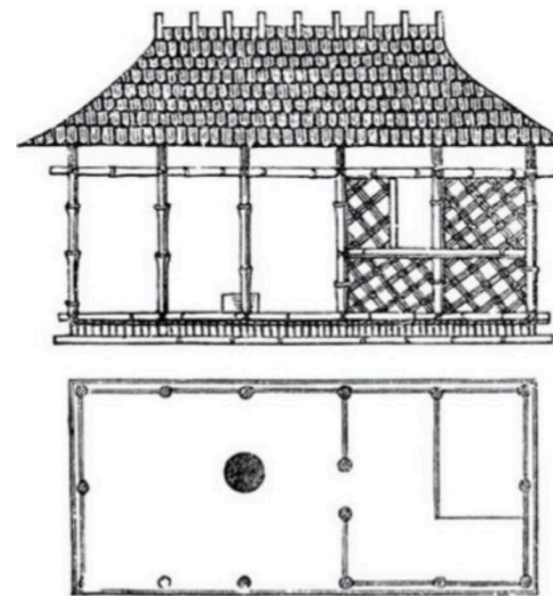
12. Kahn, Louis I. *Silence et lumière : choix de conférences et d'entretiens, 1955-1974*. Paris : éd. du Linteau, 2010, p. 102.

13. Wilde, Oscar. *Le déclin du mensonge*. Le Regard littéraire. Bruxelles : Éd. Complexe, 1986, p. 4

14. Gargiani, Roberto. « "Le style" de Gottfried Semper : vers la construction incorporelle ». *La revue de l'école d'architecture de Versailles*, Versailles Architecture School's journal, n° 3 (1997), p. 72.

définir ces éléments de l'architecture, Semper développe également la théorie du principe de revêtement. Par définition, ce principe démontre la primauté de la paroi sur la structure. Cette dissociation conceptuelle entre la paroi qui définit l'espace et la structure qui porte le bâtiment va donner naissance à l'indépendance entre ces deux éléments.

À la grande exposition de 1851 à Londres, Semper va voir dans le dessin de la maquette de la hutte des caraïbes tous les éléments de l'architecture antique. Il note que le tamis tissé qui divise l'habitation renferme le foyer en céramique. Il est distinct de la charpente en bambou qui, elle-même, se sépare de la base en maçonnerie. Semper imagine que l'homme veut comprendre le monde, mais ne peut pas complètement l'expliquer. C'est pour cela qu'il crée un univers réduit dans un système miniaturisé accessible à l'homme. De cette manière, l'homme satisfait son instinct cosmogonique. Lorsque la nature et les autres hommes sont perçus comme des menaces, la cabane se fait refuge. Elle rappelle en cela l'intérieur domestique de la maison bourgeoise du XIXe siècle, calfeutrée par de lourds rideaux et d'épaisses tentures. L'atmosphère confinée de ce que le philosophe Walter Benjamin a appelé la *maison-écrin* propose une version modernisée et luxueuse de l'abri cabane. L'intérieur domestique est un étui qui nous protège des dangers de la vie en société mais qui empêche également qu'éclate au grand jour le drame familial bourgeois. L'enfant, qui comprend ce double danger, double l'abri protecteur en dressant dans sa chambre une cabane de fortune.¹⁵



Semper Gottfried, La hutte des caraïbes, à la grande exposition, 1851

15. Renard, Thomas. « Le mythe de la cabane ou l'origine primitive de l'architecture ». *303 arts, recherche, créations*, n° 141 (2016), p. 18.



Le Corbusier, L'Acropole, Athènes, 1911

2

La naissance de l'abri souverain

2.1 Le *Säulendach* de Semper

Quelques mots s'imposent sur l'origine du conflit entre le mur et la colonne. Comme démontré précédemment, le principe de revêtement ou, en d'autres termes, l'art textile dérive des trois éléments qui assurent la protection du foyer : l'enceinte. Semper va élaborer un autre principe fondamental, celui de l'indépendance de la paroi et de la couverture, qu'il qualifie de principe indo-germanique. En effet, l'élément qui assure la protection du foyer, la paroi textile, n'assure en aucun cas le rôle d'élément porteur. Il a pour fonction de contenir et de clôturer l'espace, former une limite visuelle, une délimitation. En raison de sa vocation limitante et non-structurelle, la paroi doit démontrer un principe d'indépendance, impliquant que la couverture ne soit pas visuellement soutenue par le mur, mais qu'elle s'appuie sur des colonnes. Ce type de couverture est qualifié par Semper comme un *Säulendach*, un toit à colonnes. Cette structure, à l'origine de la cabane primitive, prend à travers sa propre nature la fonction de protéger l'esprit de l'homme et de son émerveillement dans un espace. Dans son livre *Der Stil* Semper dit :

« Le mur est cet élément architectural qui évoque formellement et identifie extérieurement à l'œil l'espace environnant en tant que tel, pour ainsi dire, de manière absolue et sans référence à des concepts secondaires, l'existence d'un espace clos en tant que tel. »¹⁶

La pensée architecturale hellénique, fondée sur l'idée d'une paroi délimitant l'espace mais ne portant rien, est bouleversée à l'époque

16. Semper, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*, Munich, Bruckmann, 1878, p. 213.



Filarète Antonio Averlino, Adam : Vitruvius, les origines de l'architecture, 1465

d'Alexandre le Grand, où l'introduction du contour de chaque pierre qui exprime leur volonté à porter abandonne l'idée de la surface lisse et continue.¹⁷ Selon Semper, c'est à ce moment que la naissance du conflit entre le mur et la colonne apparaît, étant donné que la paroi, qui était lisse jusqu'alors, exprime désormais sa capacité porteuse. De plus, elle engendre le développement de la recherche sur l'expressivité du joint étant l'élément expressif le plus important de l'époque romaine. La distinction entre la clôture de l'espace (la paroi) et le support de la couverture (la colonne) trouve selon Semper sa plus grande expression dans les thermes romains, par l'introduction des colonnes en face des murs. Ainsi, les colonnes semblent porter des voûtes, et les murs être des séparations qui clôturent l'espace, tout en restant légers et immatériels comme le tapis primitif.¹⁸ Cet exemple illustre bien la pensée de Semper qui s'attache plus à la cohérence entre la disposition des éléments architectoniques et leurs significations originelles qu'à l'expression réelle du système constructif. Le potentiel du toit à colonnes à défendre son contenu se distingue dans l'image du temple péripète grec. Il est important de noter que le temple naît du modèle de la maison, lieu de la vie humaine et qui donne ainsi par définition le lieu de vie pour les dieux anciens. Par conséquent, dès la nuit des temps, l'habitation a joué un rôle important de modèle, la plaçant comme un facteur essentiel à la vie, question qui a trop souvent été oubliée et mise à l'écart du débat architectural. Importance, qui est démontrée par la phrase de Le Corbusier dans son *Almanach d'architecture moderne* :

« C'est le lieu utile pour la méditation, et enfin le lieu où la beauté existe et apporte à l'esprit le calme qui lui est indispensable. »¹⁹

17. Gargiani, Roberto. « "Le style" de Gottfried Semper : vers la construction incorporelle ». *La revue de l'école d'architecture de Versailles*, Versailles Architecture School's journal, n° 3 (1997), p. 79.

18. Ibid.

19. Le Corbusier. *Almanach d'architecture moderne*. L'esprit nouveau. Paris: Ed. G.Crès, 1925, p. 29.

2.2 L'architecture du Parthénon

« On a dressé sur l'Acropole des temples qui sont d'une seule pensée et qui ont ramassé autour d'eux le paysage désolé et l'ont assujetti à la composition. Alors, de tous les bords de l'horizon, la pensée est unique. C'est pour cela qu'il n'existe pas d'autres œuvres de l'architecture qui aient cette grandeur. On peut parler « dorique » lorsque l'homme, par la hauteur de ses vues et par le sacrifice complet de l'accident, a atteint la région supérieure de l'esprit : l'austérité. »

Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1924



Afin de reprendre la séparation des éléments réalisée par Semper, la définition et les origines du temples périptères seront expliqués à travers l'élément de la *cella* (le sanctuaire) et du toit à colonnes ou en d'autres mots, l'enceinte sacrée. C'est dans le second volume de *Der Stil* que Semper parle à nouveau du temple grec, qui à la lumière du principe indo-germanique de l'autonomie des éléments, serait la juxtaposition constructive et symbolique de la *cella* et du toit à colonnes. Les origines de la *cella* remontent à l'inspiration des édifices sacrés à l'architecture privée et par conséquent au *megaron*. Les découvertes de Schliemann ont révélé l'existence de maisons mycénienes avec un *megaron*, comprenant un *opisthodom* et un *prodome* parfois dotés de deux colonnes *in antis*. Selon Homère, le *megaron* était considéré comme la pièce principale d'un palais, et de toute autre forme d'abri ou d'habitation. C'est pourquoi la maison mycénienne a rapidement été perçue comme le prototype par excellence du temple grec. Les temples ne remontant guère au-delà du 7^{ème} siècle avant J.-C., ce n'est qu'alors qu'on commence à attribuer une résidence aux divinités poliades, supposées protéger la cité d'antan.²⁰ C'est au sein de la cité que les temples ont commencé à apparaître, au fur et à mesure que se développait la notion de *polis*.

Le second élément qu'on appelle, toit à colonnes, se distingue par la colonnade qui se compose, par définition, de colonnes qui supportent l'élément de la toiture. Avant de parler de cet ensemble, un point sur l'origine de la colonne antique s'impose. On sait, par l'affirmation générale de Vitruve et par le cas particulier du temple d'Héra à Olympie, que les piliers étaient d'abord en bois comme les huttes sur pilotis. Initialement, la colonne est un support isolé, à l'origine en bois,

20. Hellmann, Marie-Christine. *L'architecture grecque*. Les manuels d'art et d'archéologie antiques. Paris : Picard, 2002, p. 35.

tandis que le mur, support linéaire, est né de l'usage de la pierre. C'est à partir de ces supports de bois que la colonne en pierre va apparaître. En effet, la colonne en bois qui s'appuie sur un sol a tendance à s'enfoncer et à être agressée par l'humidité. Ce premier facteur déterminant verra l'invention d'une base en pierre de plus grande section, afin de contrer le risque de flexion du linteau. Ces nouvelles colonnes de pierres sont pensées jusqu'à leur effet visuel et optique qui, selon l'aphorisme de Perret, est une condition permanente de l'architecture. C'est-à-dire que l'empilement des tambours à diamètre dégressif vont corriger l'impression d'écrasement des futs pour que les temples deviennent une pure production de l'esprit. En second lieu, le chapiteau est apparu pour reprendre les charges latérales du linteau et ainsi la colonne est née.²¹ Pour cette raison, on peut voir dans le temple grec, un palafitte transformé où la colonnade avec bases et chapiteaux dériverait du rectangle des habitations lacustres de la Grèce antique. Les Grecs vont faire de la colonnade un élément représentatif de leur architecture, élément qui permet de définir le temple comme objet. Ainsi, ces portiques donnent naissance à des lieux de rencontres édifiés sur l'aire de l'agora, de réel lieu collectif.²²

« L'émergence de la péristasis, colonnade extérieure entourant l'édifice principal, la *cella* ou *megaron*, elle permet de définir l'édifice comme objet distinct, entité spatiale autonome. Cette colonnade devait au début protéger les murs des intempéries et offrir un abri aux populations qui s'y rassemblaient au cours des fêtes collectives. »²³

21. Gargiani, Roberto. *La colonne : nouvelle histoire de la construction*. Architecture. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p. 14.

22. Ibid.

23. Tzonis, Alexander, *Architecture grecque classique : la construction de la modernité*. Paris : Flammarion, 2004, p. 63.

Viollet-le-Duc nous livre dans son livre *Entretien sur l'architecture* une parole extraordinaire sur le Parthénon, qui cent ans avant les aphorismes de Perret et la Haute-Cour de Chandigarh par le Corbusier définit parfaitement le concept du toit à colonnes ou de l'abri souverain :

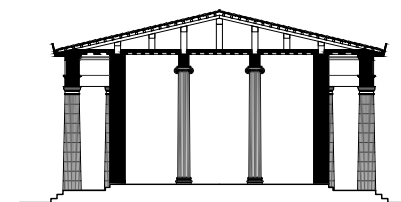
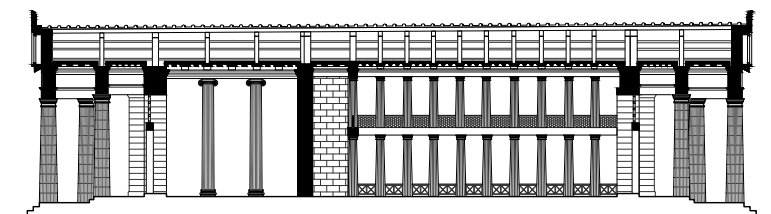
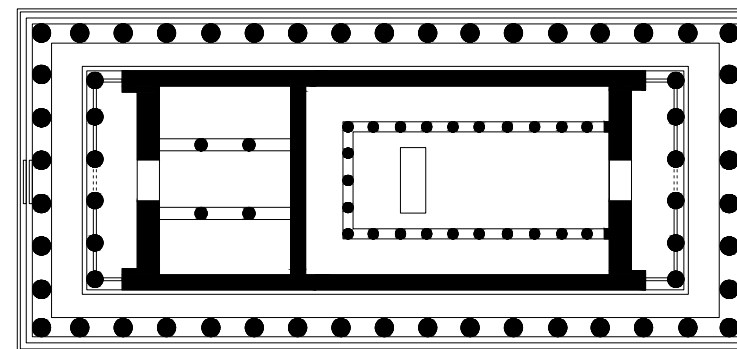
« Le temple est ici un coffre, une capsula contenant l'image de la divinité spéciale et locale, les offrandes dont on entoure cette image. Autour du coffre, ou mieux, de cette enceinte, un portique, promenoir, sorte de barrière couverte et à claire voie, pour laisser apparaître la cella, le lieu fermé. En quoi consiste donc la partie décorative de cet édifice ? C'est la claire-voie elle-même qui la constitue tout entière. C'est de cette claire-voie que l'artiste grec a fait son motif décoratif. Cette conception s'exprime comme une simple boîte entourée d'une claire-voie couverte. »²⁴

L'idée de doter à la *cella*, nue et exiguë de cette autorité manquante d'enceinte sacrée et couverte, démontre que le toit à colonnes ne remplace pas la *cella*, qui maintient le rôle de lieu saint, mais est plutôt destiné à l'accueillir et la protéger tel un abri souverain sacré. On peut donc dire que cette enceinte est complètement autonome du point de vue structural, elle est une protection monumentale pour le sanctuaire, ouverte, qui ne cache pas la chose sacrée, la *cella*, mais la laisse visible, la protège et l'exalte en augmentant son autorité spatiale et symbolique. C'est une sorte de baldaquin monumental.²⁵

Le temple, étant donné sa position dans l'acropole et son autorité, sert à la fois aux besoins religieux et aux besoins civils.

24. Viollet-le-Duc, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Paris: Vve Morel et Cie, 1872, vol.II p. 201.

25. Gargiani, Roberto. « "Le style" de Gottfried Semper : vers la construction incorporelle ». *La revue de l'école d'architecture de Versailles*, Versailles Architecture School's journal, n° 3 (1997), p. 65.



Plan et coupes, 1:750



Le Parthénon, Acropole d'Athènes, photographie par Serge Moulinier



Le Parthénon, Acropole d'Athènes, photographie par Alexander Tzonis

C'est le monument de la cité par excellence. Il est en même temps un portique public et un sanctuaire.²⁶ Le potentiel est par conséquent doublé, car l'association du culte et de la vie civile est permise grâce à la *cella*, qui est réservée aux dieux, et du péristyle qui appartient à tous. C'est dans ce portique, de toutes parts accessibles, qu'en temps de guerre, la population venait se protéger. La divinité les y protégeait. Les Grecs ne se sont pas arrêtés à entourer leurs temples par un élément de protection. Ils les ont positionnés dans un enclos séparé du reste du terrain.

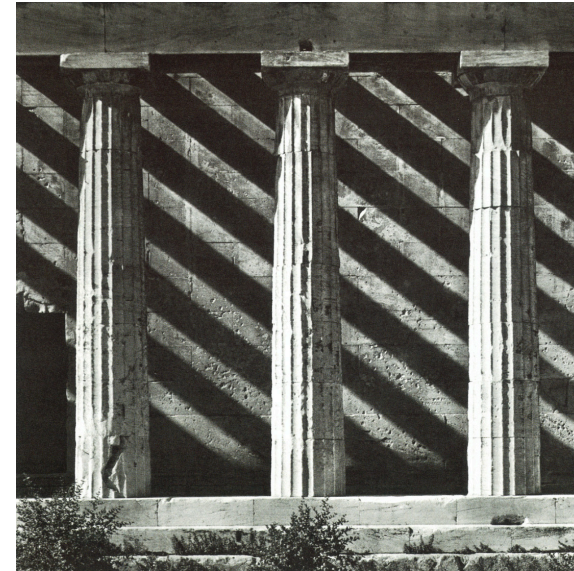
Cet espace sacré est appelé le *temenos*, qui est littéralement un espace découpé dans l'espace-temps pour la divinité du sanctuaire. Ce sont précisément ces croyances et ces normes qui ont pu donner lieu à la construction de ces édifices particuliers en tant que lieux de culte, qui se distinguent de leur environnement en respectant des règles strictes en matière de disposition spatiale. En sa qualité de *temenos*, l'édifice apparaît comme une entité spatiale délimitée au sein d'un territoire lui-même circonscrit par l'enceinte du *temenos* : il avait le statut de *kosmos* contenu dans le *kosmos*, d'un monde dans un monde²⁷. La construction du temple représentait un rituel de purification, qui consistait en partie à ordonner dans l'espace une colonnade, et autour d'elle le restant des éléments architecturaux. C'était là une invention du monde, ce que les Grecs appelaient *kosmeo*. L'enceinte sacrée de la colonnade formait un contour illusoire qui isolait l'édifice de son environnement en lui conférant son individualité propre. Évidemment, cela produisait un *temenos*, non pas dans une optique de purification, mais dans un horizon de connaissance. La colonnade commençait à être perçue comme une

26. Choisy, Auguste. *Histoire de l'architecture*. Genève Paris : Slatkine, 1982, p. 429.

27. Tzonis, Alexander, *Architecture grecque classique : la construction de la modernité*. Paris : Flammarion, 2004, p. 189.

façon de définir l'édifice en tant qu'objet distinct, car elle définit une parcelle d'espace en ce qu'elle clôture. De manière visuelle, elle permet aussi, en plaçant une colonnade devant le mur du *naos*, de produire un contraste plus intense que si l'on érigeait un simple mur en briques. Le *naos* ou la *cella* contiennent aussi une colonnade intérieure d'ordre dorique en forme de U qui est disposée sur deux niveaux, elle vient entourer la statue d'Athéna sculptée par Phidias.

C'est précisément la découverte des choses qui nous entourent, qui a rendu les hommes aptes à morceler leur environnement en objets. D'une certaine manière, les objets sont construits par la pensée, qui les saisit, comme on saisit physiquement quelque chose. Cela dit, ces objets mentaux, n'en sont pas moins bornés par l'état réel des choses en ce monde. Sans cette interaction entre la main et la tête, l'homme n'aurait pu survivre.²⁸ C'est donc sans aucune peine que des architectes tel que Perret ou Le Corbusier ont découvert une partie de leur architecture dans la figure du temple Grec, mais surtout du Parthénon. Pour Perret, le Parthénon réalise pour la première fois dans l'histoire l'harmonie des conditions permanentes et des conditions passagères. Ce qui s'est produit n'est pas seulement la constitution d'un autre monde possible, différemment peuplé, mais plutôt la création d'une œuvre qui offre aux autres la possibilité de donner forme à leur propre réalité, ils se sont forgés une méthode de pensée.



Héphaïstéion, dit Théseion. Façade sud, photographie de Serge Moulinier

28. Tzonis, Alexander, *Architecture grecque classique : la construction de la modernité*. Paris : Flammarion, 2004, p. 191.



Cartier-Bresson Henri, Boston, États-Unis, 1947

3

La couverture et son contenu

3.1 Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe

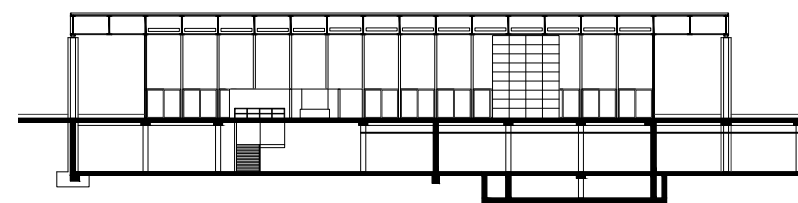
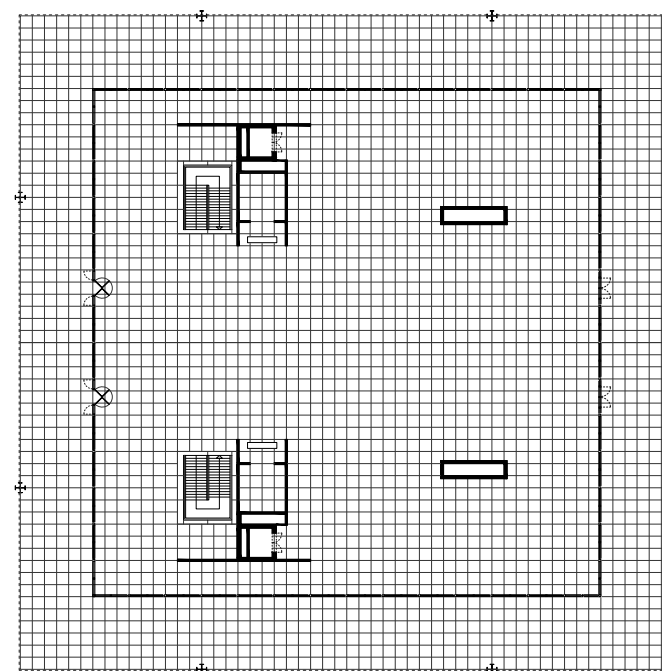
« Au royaume du merveilleux, il y a l'émergence la colonne. La colonne est née du mur. Le mur était bon pour l'homme. Par son épaisseur et sa force il protégeait l'homme de la destruction. Mais bientôt le désir de voir au-dehors poussa l'homme à faire un trou dans le mur et le mur en souffrit beaucoup. Un rythme d'ouvertures fut alors décidé par le mur lui-même qui n'était plus un mur, mais une série de colonnes et d'ouvertures. Cette volonté vient de l'homme qui veut s'exprimer, s'exprimer sur toutes les choses tangibles. »

Louis I. Kahn, *Silence et lumière*, 1996



C'est dans l'œuvre de la Neue Nationalgalerie, partant de la maison Farnsworth et du pavillon de la Samaritaine par Perret en 1925, que le séculaire conflit théorique de longue date entre colonnes et murs est finalement résolu : avec la sublimation du mur en enveloppe transparente, le rôle portant est assumé sans équivoque par les piédroits seuls.²⁹ Mies van der Rohe démontre au tournant de son septante cinquième anniversaire la séparation totale entre la paroi et la charpente de Semper. Le projet de la Neue Nationalgalerie fait partie d'une liste de projets auxquels Mies van der Rohe et ses collaborateurs réfléchissent depuis les États-Unis. Peter Carter, dans son livre *Mies van der Rohe au travail* publié en 1974, subdivise l'œuvre américaine de l'architecte en trois types. L'un d'eux est défini comme un bâtiment à portée libre, *clear-span building*. Ces bâtiments s'organisent comme des lieux où l'intérieur n'est obstrué par aucun élément structurel. Les éléments porteurs ponctuels, les colonnes cruciformes dans ce cas, sont totalement rejetés sur le périmètre de la couverture qu'ils supportent. La genèse de ce projet est pensée dès 1957 à Cuba avec le projet pour Le Bacardi Building à Santiago. Durant sa phase d'élaboration, deux passages importants sont à relever. Le premier est la rupture entre l'élément de l'enceinte et l'ossature qui dans les projets précédents, étaient séparés et juxtaposés à la façade, comme dans le bâtiment du Crown hall. Le second élément est la transition d'un projet de colonnade à un projet à huit colonnes. Le projet pour l'administration Bacardi n'aboutira pas en raison de la guerre civile à Cuba, tout comme celui pour le musée de Georg Schaefer. Ce dernier n'a pas été capable d'accepter un bâtiment moderne en métal et en verre pour sa collection de peintures historiques. Et c'est en 1961 que le Sénat berlinois entreprend à la demande de la construction d'un nouveau bâtiment sous la direction de l'architecte.

29. Gargiani, Roberto, et Giovanni Fanelli. *Histoire de l'architecture moderne, Structure et revêtement*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014, p. 319.



Plan et coupe, 1:750

Cela constituera un événement majeur qui aboutira au retour de Mies van der Rohe à Berlin depuis son émigration, afin que son architecture visionnaire soit construite dans Berlin-Ouest.

L'architecture n'est liée ni au jour ni à l'éternité, mais elle est ancrée dans son temps. Ce n'est qu'en exprimant son époque qu'elle devient authentique.³⁰ Tel est la réflexion que Mies van der Rohe, tout au long de sa vie, a mené dans son travail, aussi bien au début de sa vie en Allemagne qu'au moment de son immigration aux États-Unis. Par cette évidence, son architecture s'inscrit pleinement dans la recherche patiente des conditions permanentes et passagères de l'architecture. De plus, à travers ses investigations sur le rôle de la structure et de son contenu, Mies van der Rohe va élaborer une séparation des éléments telle que décrite par Semper, de sorte que leur réunification donne une forme à la fois contenue et ouverte. Ils prennent leur forme finale dans le projet de la Neue Nationalgalerie où les éléments de la couverture unique et des colonnes cruciformes sont totalement indépendants de l'enceinte en verre, le tout étant placé sur un podium qui génère une place publique.

L'opération analytique consiste donc en la combinaison de l'élément architectural du toit à colonnes et de son contenu, chacun adoptant des formes spécifiques. Avant de revenir sur la couverture unique, l'introduction du podium semble primordiale. Le bâtiment, par sa nature d'être un objet qui révèle une place, est positionné sur un podium, revêtu de plaques de pierre, en relation avec la ville. D'une certaine manière, il produit à la manière du Parthénon un *temenos*, une enceinte dans laquelle on doit entrer, cela par le dispositif des escaliers.

30. Blaser, Werner, et Ludwig Mies van der Rohe. *Mies van der Rohe*. Studiopaperback. Zürich : Verlag für Architektur Artemis, 1972, p. 184.



Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, le podium, photographie par Phyllis Lambert

Donnant ainsi, par le biais du choix du terrain en pente, la possibilité de séparer le programme du musée en deux niveaux. Le niveau inférieur, sous le podium, est réservé exclusivement à la collection permanente qui, à défaut d'une lumière régulée ne peut pas être exposée, tandis que le niveau de l'abri est, maintenu pour les expositions éphémères.

Dans l'intention du projet d'OFFICE pour le Crématorium d'Ostende, la définition d'une table reposant sur un socle est imaginée dans le cas de Mies van der Rohe avec une immense toiture à colonnes. La couverture de 50 par 50 mètres se compose d'une structure à poutres croisées apparentes formant une grille carrée de 3,60 mètres, ce qui lui permet de traiter le plan avec la figure du carré. Délivrant ainsi un espace universel à la vie familiale et au théâtre. C'est un espace qui est libre, vide entre le podium et le toit. Ainsi il s'applique à la totalité des êtres et des choses qui existent, en d'autres mots un espace pour la multitude. Lors de la phase de construction, la couverture, d'une épaisseur de 1,20 mètres, est préfabriquée en usine et est surélevée par un système hydraulique. La couverture est faite d'une unique pièce. Cette solution rapide et efficace était souvent utilisée pour surélever les dalles des parkings ou des bâtiments de bureaux.³¹

Lors de la surélévation, la couverture est directement fixée sur une structure en métal, avec huit colonnes cruciformes. Ces colonnes sont disposées sur le périmètre extérieur qu'offre la couverture pour former un abri monumental. Les supports sont aux nombres de deux par côté, tandis que la colonne d'angle disparaît afin de laisser une couverture totalement saillante. Au regard des temples de la Grèce antique, la couverture est compensée par le rajout de cinq centimètres sur les

31. Mertins, Detlef, et Phyllis Lambert. *Mies*. London ; New York : Phaidon Press, 2014, p. 395.

angles, dans le but d'éviter son affaissement optique et d'obtenir la planéité totale. Ce dispositif de colonnade dérive de la volonté première de Mies van der Rohe de libérer l'angle, mais il prend également comme référence le palais Valmarana de Palladio à Vicence. L'architecte vénitien imagine un édifice qui au regard de son implantation dans l'époque classique, détourne la question de l'angle en inventant un dispositif de colonne superposée et non colossale comme le reste de la façade. En outre, dans le projet, la colonne cruciforme s'amincit afin de résister à la flexion vers le haut et se termine par une grande charnière, subtile allusion classique. Comme dit, ces colonnes supportent la couverture où, sur les faces apparentes, des poutres de rive, sont introduits des éléments décoratifs réalisés avec des profilés métalliques correspondant aux poutres transversales. Ces éléments décoratifs évoquent l'élément du triglyphe présent dans les entablements doriques.³²

La couverture, par sa grandeur, crée un espace propice à la réflexion sur des événements extraordinaires, un havre de pensée, une table permettant aux conditions passagères de s'échapper et de se renouveler. Le retrait de l'enveloppe vitrée donne lieu à une transposition d'un péristyle grec à une galerie des temps nouveaux, un portique d'un temple à plan carré. L'enceinte a été conçue de manière à assurer une continuité spatiale entre l'intérieur et la place en utilisant une membrane de verre transparent de 1,6 centimètres d'épaisseur, soutenue par des colonnes en H et des cadres en acier plat, tous peints en noir mat.³³ Cependant, le hall à claire-voie, conforme aux principes de liberté spatiale, met en évidence l'impossibilité du rapport entre l'espace miesien et les objets qu'il devait contenir, au vu du retranchement de l'exposi-

32. Gargiani, Roberto, et Giovanni Fanelli. *Histoire de l'architecture moderne, Structure et revêtement*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014, p. 325.

33. Mertins, Detlef, et Phyllis Lambert. *Mies*. London ; New York : Phaidon Press, 2014, p. 395.



Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, intérieur du hall d'entrée

tion permanente à l'étage inférieur. La recherche du caractère absolu et universel de l'architecture se heurte également à la nécessité technique d'un bâtiment où le lumineux théorème à contempler est contredit par les deux parallélépipède. Toutefois, le bâtiment offre un espace défini à l'art et à la réflexion de l'esprit humain qui, comme une clairière dans la forêt, invite à une liberté d'usage sans sujétion. L'espace vide et prismatique sert à figurer une totalité, mais une totalité absente, faisant allusion à une unité plus grande et infinie, tout en restant indéterminée.³⁴

34. Lambert, Phyllis Barbara, Guido Guidi, et Richard Pare. *Mies in America*. Ostfilden-Ruit : Hatje Cantz publ, 2001, p. 398.

3.2 Le Crématorium d'Ostende par OFFICE

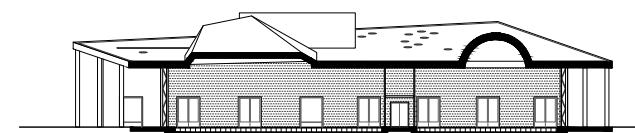
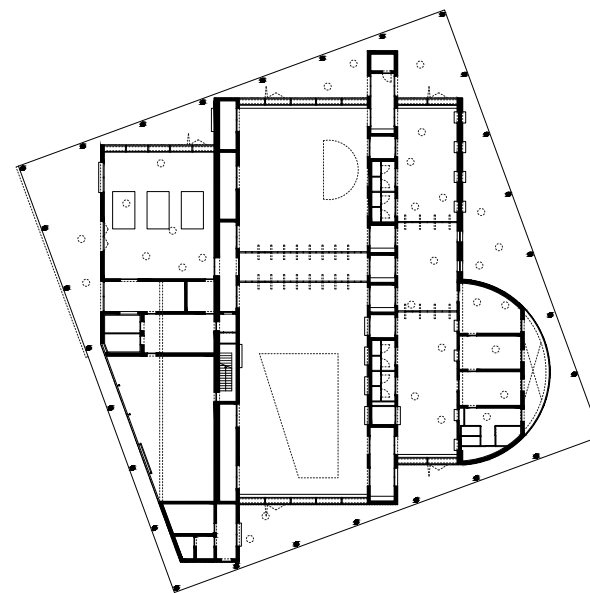
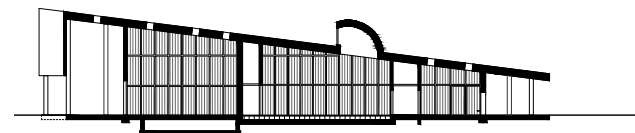
« Où sont nos monuments contemporains ? Dans l'ambiguïté de l'architecture réside le désir d'éviter la monumentalité pure et simple, mais de créer des formes partagées. L'architecture veut être l'architecture. Loos voyait l'architecture dans les bois, dans la figure du monticule. Nous avons construit un monument contemporain dans les polders. Une boîte avec un toit étrange. »

Kersten Geers et David van Severen, *Nature morte = Still life*, 2022



Le rituel du passage d'un monde à un autre ne peut être fait qu'en acceptant que son édifice devienne un seuil. Le Crématorium est une boîte de nature ambiguë, qui permet aux utilisateurs d'abstraire leurs pensées. Elles peuvent s'échapper de la boîte. C'est effectivement cette boîte perdue dans le paysage des polders en Belgique qui va tenter de trouver un langage civil, cela en abritant machines et humains. Le volume du Crématorium est donc cet outil de médiation, qui à travers son périmètre formé par une colonnade, définit un dispositif d'entremise entre le corps et la machine, la nature et ce qu'il en reste. La pluralité est contrôlée grâce à l'apparition du toit unique incliné, qui joue le rôle déterminant dans l'agencement et la compréhension du programme des espaces, le tout soutenu par un ensemble de colonnes circulaires posées le long du périmètre. Elles jouent un rôle de diviseur, où d'un contour illusoire qui suggère non pas l'image d'une frontière mais, celle d'une colonnade d'un temple périptère protégeant la *cella*, qui traduit le rôle collectif de l'édifice. Et c'est exactement dans cette abside, dans cet espace niché, qu'au milieu des arbres, un abri protège la mémoire.

Le périmètre permet d'emmagasiner cet étrange contenu en un plan de bâtiment qui est organisé comme une série de bandes parallèles de différentes largeurs disposées sur un seul niveau. Un bâtiment exclusivement en rez-de-chaussée, qui, à partir de là, révèle sa nature lorsqu'on le traverse transversalement. À l'intérieur, au-delà de l'entrée et des espaces dédiés à l'accueil et aux petits bureaux administratifs, on trouve deux salles destinées à l'accomplissement des cérémonies, puis séparées par un long diaphragme d'installations techniques, des salles contenant les fours, dont l'accès est réservé au personnel et aux proches. Leur architecture est conçue comme une séquence de seuils, un filtre entre petits lieux, pratique cérémonielle, corps, équipements



Plan et coupes, 1:750

et machines en fonctionnement. « *Une boîte qui contient la vie, mais aussi la mort.* »³⁵ Le plan est générateur, il a cette potentialité d'inclusion et d'exclusion, toutefois il est dans ce cas, aidé par la figure du toit incliné qui permet l'accueil en partie basse, tout en protégeant par sa déclivité des machines et un système de nettoyage d'air en partie haute. Le potentiel du projet de Lucio Fontana pour l'Italian pavillon à l'exposition de Montréal 67 est ici, par le toit, le générateur de hauteurs constamment variables. Les salles publiques et les salles d'attente se retrouvent dans les parties basses et comprimées, aux proportions presque domestiques, tandis que les êtres techniques, les machines prennent place en partie haute.

Et c'est, par la définition de Louis Kahn, que ces pièces, délimitées par des murs protègent une diversité d'objets « *La pièce est le début de l'architecture. C'est le lieu de l'esprit.* »³⁶ Ces objets, ou de manière plus précise ces meubles, sont liés à la nature des espaces dont la rencontre peut provoquer et communiquer des idées ; malgré leur recherche d'abstraction, ils peuplent l'espace. En effet, ces meubles sont toujours présents, ils remplissent l'espace du crématoire, le rendant ainsi toujours un peu plein, même s'il est, par définition, vide. Grâce à leur disposition spatiale, les meubles acquièrent une fonction acoustique et fonctionnelle, à l'image des bancs fixes qui, sur les fausses ouvertures des murs, assument le rôle d'organisateur d'espace. Tout aussi séparatrices que fonctionnelles, les différentes couches de murs se voient attribuer des ouvertures qui s'agrandissent au fur et à mesure qu'on les traverse et que la couverture se dresse.

« *Nous regardons au loin, nous regardons près de nous. Nos portes et nos bancs sont nos meubles. Ils nous permettent de faire d'un espace complexe et chargé d'émotions un refuge temporaire. Nous le traversons et repartons.* »³⁷

La conception architecturale réalisée par OFFICE pour leur édifice n'est pas seulement limitée à son périmètre, mais également à ses alentours où le parc est aussi conçu comme une série de bandes parallèles identiques, ponctuées de rangées d'arbres et entrecoupées d'autres bandes de largeurs différentes correspondant au cheminement.³⁸ Et c'est depuis le bois que l'architecture est perçue comme une boîte, un grand plan incliné sur lequel, telle une plaine, sont posés des objets muets. C'est dans cette composition de confettis que ces figures abstraites, telle une nature morte ou nature inanimée selon la définition de Diderot, se montrent, informent, mais libèrent également, par le biais de puits de lumière, en éclat dans le bâtiment. Entre ces puits, un dôme sphérique et une pyramide irrégulière se dégagent pour garantir un rapport particulier avec les cieux depuis les espaces de cérémonies. La disposition et la forme des figures abstraites sont étudiées avec l'aide de Richard Venlet, qui rappellent les inventions sculpturales de Le Corbusier sur la toiture de l'unité d'habitation et du parlement de Chandigarh, tout aussi bien qu'une composition Duchampienne.

35. Venlet, Richard, et OFFICE Kersten Geers David Van Severen. *Nature Morte = Still Life*. Paris : Caryatide, 2022, p. 38.

36. Kahn, Louis I. *Silence et lumière : choix de conférences et d'entretiens, 1955-1974*. Paris : éd. du Linteau, 2010, p. 225.

37. Venlet, Richard, et OFFICE Kersten Geers David Van Severen. *Nature Morte = Still Life*. Paris : Caryatide, 2022, p. 50.

38. Gargiani, Roberto. *Architectural Works by OFFICE for the 21st Century : The Incomplete Rationalism of OFFICE Kersten Geers, David Van Severen*. Köln : Walther und Franz König, 2023, p. 134.



Le Crématorium, OFFICE KGDVS, photographie Bas Princen

Le Crématorium, OFFICE KGDVS, photographie Johnny Umans

« *Nature morte/Still life, ou comment la vie et la mort s'entremêlent ; comment les percements en toiture sont des diamants ; comment les cheminées sont des sculptures ; comment une sculpture est un homme ou une femme morte.* »³⁹

Cet abri devient, par ces supports, un toit à colonnes qui couvre un programme, ou en d'autres termes un tableau, une table abstraite qui aspire à traverser le temps. Elle n'abrite pas seulement ce que nous voyons mais aussi un monde de machines, un monde qui voit, à travers l'ange du temps, le passage de la vie à la mort, le salut éternel, une métaphore illisible de la relation entre l'espace et le temps. En conséquence, le toit n'est pas seulement un dispositif purement utilitaire, il offre une protection et un aperçu du ciel, en forgeant une relation avec les éléments. Le toit est une invitation à se rapprocher de ce qui reste inaccessible.⁴⁰ Cette recherche est, par l'abstraction d'une certaine manière, un voyage à travers l'histoire de l'architecture, où OFFICE a rencontré sans le savoir l'univers émotionnel que Le Corbusier a injecté dans son moment de crise, le poussant vers l'indicible sans jamais nier sa nature.⁴¹ Effectivement, « *L'architecture est au-delà des choses utilitaires.* »⁴² Ainsi, la toiture, une nature morte, devient la cinquième façade renfermant un contenu hétérogène qui, à la manière d'une nappe qui se plie, se transforme en un écran rectangulaire dissimulant la partie arrière des fours, un réel morceau de façade. Ce sont par ces fragments d'influences contrôlées que les références contradictoires et les figures persistantes et obsessionnelles qui alimentent le pro-

39. Venlet, Richard, et OFFICE Kersten Geers David Van Severen. *Nature Morte = Still Life*. Paris : Caryatide, 2022, p. 27.

40. Ibid, p. 20.

41. Gargiani, Roberto. *Architectural Works by OFFICE for the 21st Century : The Incomplete Rationalism of OFFICE Kersten Geers, David Van Severen*. Köln : Walther und Franz König, 2023, p. 135.

42. Le Corbusier. *Vers une architecture*. Paris : Flammarion, 2016, p. 121.

jet, ont conduit à inventer une forme composée de différentes parties qui forment une unité imprévisible au départ, une fusion de culture.⁴³

Sous cette nappe, entre les bandes étroites des murs, s'insèrent les façades rideaux des grandes salles. Elles sont composées d'une couche de panneaux métalliques perforés qui permettent aux vitraux de l'arcade de filtrer la vue sur le paysage, atténuant ainsi son réalisme. De plus, ces panneaux métalliques confèrent aux espaces une aura indéfinissable, liée à l'idée de la transition d'un état à un autre. Comme l'a écrit Geers, « *tout est visible mais rien n'est clair.* »⁴⁴

Cette idée du tout visible, mais difficile à comprendre, n'est pas étrangère à la relation que le toit à colonnes entretient avec la *cella*, mais aussi au projet non réalisé de OMA pour l'institut d'architecture de Rotterdam. C'est effectivement dans ce projet que la forme du toit incliné, de forme triangulaire dans ce cas, intervient comme une seule dalle continue. Cette étendue vient couvrir deux groupes de dispositifs. Le premier groupe est logé dans le vaste portique lumineux, une salle hypostyle.⁴⁵ Quant au deuxième groupe, il se place dans un coffre massif, appelé le podium, qui transperce la toiture inclinée, rappelant ainsi le vieux dispositif maure de la Mosquée de Cordoue, où la cathédrale gothique perce son toit.⁴⁶

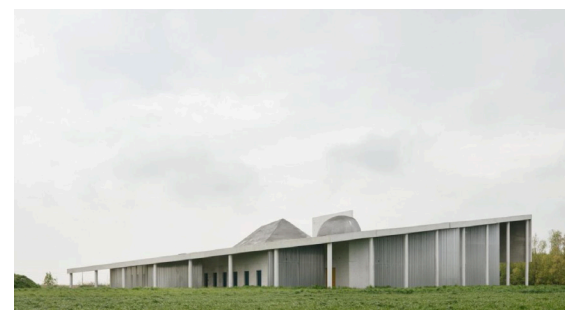
C'est à travers la forme que la fascination d'une boîte à plan incliné peut être considérée comme le désir d'unité du conteneur quelconque. Cette négation du contenu dans le projet d'OFFICE leur confère une adhé-

43. Gargiani, Roberto. *Architectural Works by OFFICE for the 21st Century : The Incomplete Rationalism of OFFICE Kersten Geers, David Van Severen*. Köln : Walther und Franz König, 2023, p.13.

44. Geers, Kersten. « 1988-Showing Everything. Netherlands Architecture Institute », dans *Oase*, volume 94, 2015, p. 104.

45. Gargiani, Roberto. *Rem Koolhaas-OMA: The construction of Merveilles*. 2e éd. Essays in architecture. Lausanne: EPFL press, 2019, p. 146.

46. Pataky, Tibor. *OMA's Kunsthal in Rotterdam: Rem Koolhaas and the new Europe*. Zürich: Park Books, 2023, p. 133.



Le Crématorium, OFFICE KGDVS, photographie Bas Princen

Le Crématorium, OFFICE KGDVS, vue depuis les polders, photographie Bas Princen

sion au contexte : le contexte d'un projet, c'est l'architecture elle-même. Le bâtiment est silencieusement étranger à l'environnement, mais à travers sa nature ambiguë, il est à la fois un bâtiment utilitaire et abstrait.

Il est « *conçu comme le plan métaphysique à la surface duquel les objets non humains semblent s'interroger en vain sur le mystère de la mort.* »⁴⁷

Et suivant le principe de détachement entre la toiture et son plan, les corps et les machines, disposés de manière logique, sont mis en tension avec les lumières traversant le plafond sans réel rapport, lui donnant une aura inattendue, une boîte pragmatique et mystique, réelle et symbolique, dont le toit, pérenne mais abstrait, en constitue l'abri.

47. Van Severen, David, et Kersten Geers. *OFFICE Kersten Geers David Van Severen*. Vol. 3. Köln: Buchhandlung Walther König, 2017, p. 77.



Ghirri Luigi, 1963, Le Panthéon, Rome

4

La colonne, partie
d'un portique résisitant

4.1 Maisons sous un toit commun de Joze Plecnik

« Le mythe communautaire souffle à travers l'art de construire de Plecnik, mais sans critique de ce qui existe, sans la radicalité d'une correction tangible. Primaire est l'aura d'une œuvre, la condition et la fiction d'une dimension métahistorique de l'homme. Sa colonne, son muret son espace inclus dans la parcimonieuse abstinence de la vie sont finalement des inventions de son histoire comme dimension séculaire et comme contradiction du présent. »

Boris Podrecca, *Jože Plečnik architecte 1872-1957*, 1986



En 1940, dans le cimetière de Zale en Slovénie, Plecnik, un architecte tombé dans l'oubli, déploie la dramaturgie de l'éternel conflit entre la colonne et le mur, entre le sol et le plafond et entre l'espace et son enveloppe. La vision singulière de Plecnik s'est développée à différents moments de sa pratique, notamment pendant sa formation d'architecte chez Wagner entre 1895 et 1898, ainsi que dans les années vingt et trente où il travaillait dans son bureau et enseignait à l'université de Ljubljana. Au cours de ces années, Plecnik élimine toute trace de la tendance viennoise à dématérialiser l'enveloppe par une écriture graphique, toujours plus abstraite.⁴⁸ Grâce à la pratique de Plecnik, l'architecture retrouve le rôle essentiel de la construction en utilisant ses procédés sans pour autant entrer en conflit avec l'idée de l'espace qui, chez Plecnik, selon la leçon de Semper, est à l'origine de l'architecture. C'est pendant cette période que le langage architectural de Plecnik se développe en marge de la modernité, bien que son architecture, débutant avec la maison Zacherlhaus conçue et construite entre 1903 et 1906 et la bibliothèque de Ljubljana construite entre 1928 et 1930, s'inscrive pleinement dans le mouvement moderne. L'absence de Plecnik dans le débat architectural à son époque s'explique par le manque d'internationalisation de son langage.⁴⁹ Effectivement les dogmes modernistes appréciaient très peu la récupération d'éléments symboliques appartenant au lieu : la raison spéculative a dominé sur la raison sociale. Malgré cela, il a agi et s'est exprimé à travers une architecture qui est avant tout, selon lui, d'ordre éthique. C'est à travers ce programme social que Plecnik a développé une application moderne, simple et lisible

48. Gargiani, Roberto, et Giovanni Fanelli. *Histoire de l'architecture moderne, Structure et revêtement*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes romandes, 2014, p. 155.

49. Burckardt, François, Claude Eveno, et Boris Podrecca. *Jože Plečnik, architecte, 1872-1957* : Paris : Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1986, p.103.



Joze Plecnik, cimetière de Zale, photographie Primozic

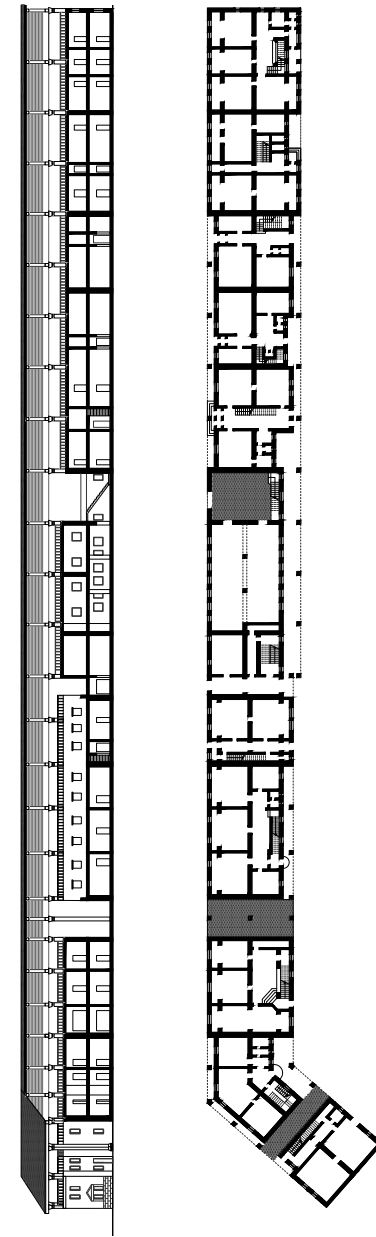
de son architecture.⁵⁰ C'est précisément en combinant la rationalité et l'image des éléments que Plecnik fait la redécouverte de la colonne en la déployant en une série de variations sur sa propre forme, qui vont de l'obélisque à la colonnade formant un abri souverain.

Et c'est sur ce dernier point qu'en 1944, Plecnik dessine un projet de construction résidentielle destiné à être implanté dans un faubourg rural de la banlieue de Ljubljana. Ce projet s'inscrit dans une zone encore agricole, destinée à devenir partie intégrante de la ville. Il a l'intention de projeter un nouvel habitat résidentiel capable de se proposer comme une alternative valable au système isolé de la maison individuelle.⁵¹ L'architecte n'exclut pas la revendication d'une individualité architecturale, mais expose la nécessité d'envisager, dans un organisme unitaire, des habitations de dimensions différentes en fonction de la taille du noyau familial. L'œuvre est constituée de la contamination et de l'interpénétration de deux systèmes : celui rythmique, unitaire et archétypal de la *stoa*, et celui additif, du rideau de construction qui, sous le toit, séquence un scénario urbain composé de maisons, d'immeubles, de ponts et de chemins.⁵² D'une certaine manière, Plecnik met en évidence des modalités et des principes utiles, à travers une structure figurative composite, pour ramener l'habitat privé et individuel à une structure urbaine capable d'unir l'individu et la communauté sous un toit commun. La grande figure du toit est conçue comme une œuvre autonome et sous laquelle l'architecte place les différents types d'unités : des constructions massives comme des ateliers, des serres, mais aussi des

50. Burckardt, François, Claude Eveno, et Boris Podrecca. *Jože Plečnik, architecte, 1872-1957* : Paris : Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1986, p. 103.

51. Gallo, Antonella. « Case sotto un tetto comunale. Il quartiere sociale di Joze Plecnik ». Dans *La Casa, Forme e ragioni dell'abitare*, Skira. Milan, p. 19.

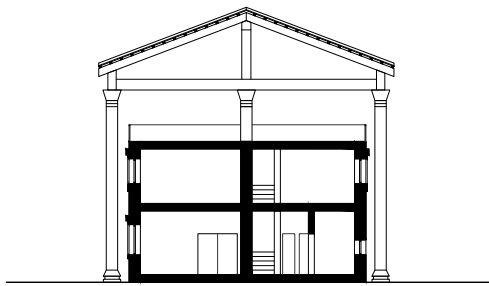
52. Neri, Raffaella, Paola Viganò, et Elio Franzini, éd. *La modernità del classico*. Venezia: Marsilio, 2000, p. 142.



Plan du rez-de-chaussée et coupe longitudinale, 1:1500

espaces collectifs et partageables, afin de faire allusion à la complexité et la richesse de la ville elle-même. Il n'est pas anodin en cette période destructrice d'affirmer des valeurs sociales en annonçant que chaque famille a le droit à une maison⁵³. Cette déclaration garantit un abri pour les victimes de la guerre et la possibilité de pouvoir partager des expériences. Karl Kraus dans son livre *Pro domo et mundo* paru en 1912 expose l'atmosphère de Vienne en disant :

*« J'exige d'une ville dans laquelle je dois vivre : Asphalte, chasse d'eau, clé de porte, chauffage à air, conduite d'eau chaude. Confortable, je le suis moi-même. »*⁵⁴



Coupe transversale, 1:750

Plecnik offre une solution possible au problème du logement des familles nombreuses et moins aisées en prévoyant que la municipalité soit responsable non seulement de la construction de la toiture unique mais aussi de son entretien. En second lieu, elle sera aussi responsable des raccordements des eaux, de l'électricité et des égouts.

Plecnik conçoit un système qui partage les mêmes caractéristiques que l'abri souverain de Perret. En tout cas, l'interdépendance des systèmes est marquée entre la couverture et les maisons en série. Cette interdépendance est une contrainte déposée par Plecnik. Il dépose l'interdiction de toucher aux colonnes qui soutiennent la toiture, car elles doivent être visibles. L'ouverture fonctionnelle entre le toit et la partie supérieure des maisons doit être laissée libre pour préserver le large espace de terrasses. Ces contraintes garantissent une uniformité à l'abri et laissent donc la possibilité aux logements d'être de nature diverse. Ces règles de composition définissent donc une colonnade qui

53. Krecic, Peter. *Plecnik, une lecture des formes*. Mardaga. Liège, 1992, p. 180.

54. Kraus, Karl. *Pro domo et mundo*. Peter Lang. Munich, 1912, p. 42.

soutient un toit d'une longueur de 172 mètres. La toiture unique libère un espace vide qui permet une construction typologique hétérogène des habitations. La séquence des logements disposés en rangées est dessinée par Plecnik et ses collaborateurs. Le propriétaire, quant à lui, a la liberté absolue de s'occuper des travaux de décoration à l'intérieur et de modifier potentiellement le logement. D'une certaine manière, la couverture garantit un ensemble, un monde dans lequel l'individualité peut s'épanouir, mais où la communauté peut aussi se regrouper dans des espaces prévus à cette occasion. En effet, Plecnik ne peut être analysé que si l'on comprend les forces motrices qui l'animent. La première est de vouloir construire un monde meilleur à travers l'architecture et la seconde est de vouloir servir la minorité slovène, en quête d'identité.⁵⁵

Ces espaces communautaires, Plecnik les imagine à l'intérieur de la barre. Il y injecte des ateliers et des serres ainsi que des terrasses prévus sous la toiture. Le toit est construit avec un système en treillis soutenu par les colonnes. Ces colonnes mesurent 9,30 mètres et le toit, quant à lui, s'élève à une hauteur de 12,40 mètres. Ces deux éléments définissent la première grande structure spatiale destinée à surmonter, encercler et incorporer les volumes des murs en terrasses de chaque logement individuel. Le système rythmique de la *stoa*, unifie et délimite spatialement et aussi temporellement un second système, le système résidentiel formé par la rangée d'habitations de deux étages.⁵⁶ L'autonomie entre le système permanent de la toiture et le système de la maçonnerie redéfinit le rapport entre la structure porteuse et la structure formelle. Bien que la façade semble être un tout, elle est née

d'une superposition d'agencements divers. De plus, la colonne peut non seulement varier de rythme pour s'adapter aux différentes tailles de parcelles, mais aussi devenir un principe de composition qui juxtapose et unit les différentes figures présentes sur la façade.

Ce scénario urbain, où les habitations sont entrecoupées d'allées piétonnes et de séquences, démontre un organisme très articulé dans son ensemble. Ce système renvoie au répertoire du bâti médiéval formé par des petites maisons disposées en série, mais aussi à la colonnade du Parthénon. L'allusion au tissu ancien de la ville n'est pas étrangère au site. Cependant, ce modèle traditionnel est non seulement revisité typologiquement, mais aussi hybridé avec l'idée d'un toit commun.⁵⁷ Luciano Semerani dans un essai paru en 1983, *The Architectural Cultivation of the Earth*, explique les manipulations de Plecnik :

« *Systématique chez Plecnik est l'assemblage de parties hétéronomes et de dimensions hétérogènes. Les colonnettes et autres éléments architecturaux, les édicules, les temples, glissent les uns sur les autres, comme dans un jeu de boîtes aveugles.* »⁵⁸

Ainsi, libérées de la contrainte de l'ordre, les façades deviennent des surfaces composites, presque découpées les unes des autres. Ces configurations hétérogènes, que la toiture surélevée ramène à l'unité rendent un rôle contrapuntique à l'abri. Plecnik reproduit son idée de la ville du Moyen-âge en tant qu'agencement compositionnel qui combine l'habitat médiéval avec la spatialité de la *stoa*, figure désignée pour donner une

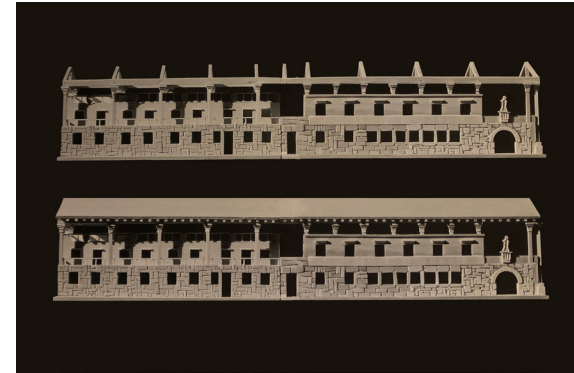
55. Burckardt, François, Claude Eveno, et Boris Podrecca. *Jože Plečnik, architecte, 1872-1957* : Paris : Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1986, p. 109.

56. Gallo, Antonella. « Case sotto un tetto comunale. Il quartiere sociale di Joze Plecnik ». Dans *La Casa, Forme e ragioni dell'abitare*, Skira. Milan, p. 21.

57. Gallo, Antonella. « Case sotto un tetto comunale. Il quartiere sociale di Joze Plecnik ». Dans *La Casa, Forme e ragioni dell'abitare*, Skira. Milan, p. 21.

58. Semerani, Luciano. La coltivazione architettonica della terra, dans AA.VV., Joze Plecnik. Il ritorno del mito, Edition CLUVA, Venise, 1983, p. 7.

mesure et une articulation à l'espace urbain, souvent délaissé d'organisation en raison de l'absence d'un système unitaire. De cette manière, l'habitation privée, tout comme les autres bâtiments publics, s'inscrit dans une relation étroite avec l'échelle urbaine et la composition de la ville, et réaffirme le rôle de l'habitat en tant qu'organisateur de l'accidentalité urbaine.⁵⁹ C'est par conséquent dans la ville elle-même que ce dispositif trouve sa raison d'être.



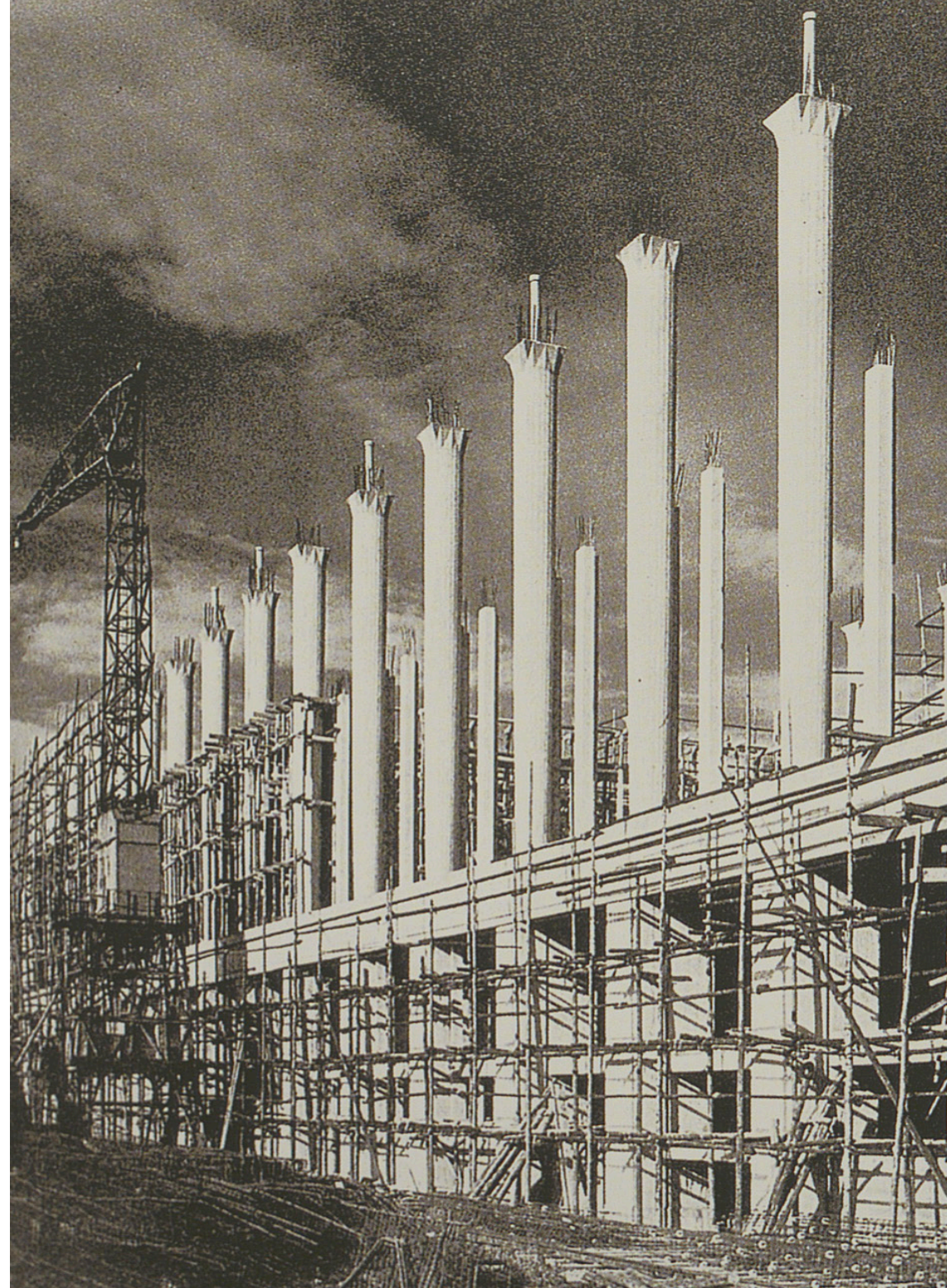
Gallo Antonella, maquette d'un fragment du projet Maisons sous un toit commun

59. Gallo, Antonella. « Case sotto un tetto comunale. Il quartiere sociale di Joze Plecnik ». Dans *La Casa, Forme e ragioni dell'abitare*, Skira. Milan, p. 25.

4.2 Le Musée des Travaux Publics d'Auguste Perret

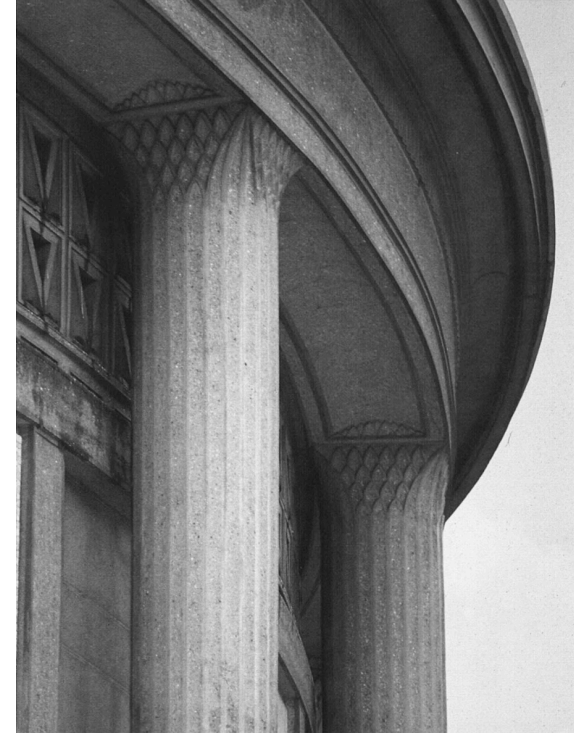
« L'architecture est, de toutes les expressions de l'art, celle qui est le plus soumise aux conditions matérielles. Permanentes sont les conditions qu'impose la nature, passagères celles qu'impose l'homme. Le climat, ses intempéries, les matériaux, leurs propriétés, la stabilité, ses lois, l'optique, ses déformations, le sens, l'éternel et universel des lignes et des formes imposent des conditions qui sont permanentes. La fonction, les usages, les règlements, la mode, imposent les conditions qui sont passagères. »

Perret Auguste, *Contribution à une théorie de l'architecture*, 1952



« *Quand un système de bâtir permet de réaliser un hangar ou une église, c'est-à-dire lorsque le système est le plus parfait auquel on puisse atteindre pour constituer un ABRI, l'architecture est possible, faite de l'épure des formes, des dispositions harmonieuses, de l'intention spirituelle qui met en proportion ces éléments constitutifs.* »⁶⁰

L'idée de l'abri a une longue histoire dans la tradition architecturale française. Claude Nicolas Ledoux, dans son recueil *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, publié en 1804, représente dans une page de garde un arbre sous lequel un homme nu est assis en face de la mer. Cette gravure est nommée *l'abri du pauvre*, pauvre qui, de la même façon que le *Vitruvio* de Filarete, doit trouver un refuge afin de s'abriter des intempéries et du vent. Tandis que sur la partie supérieure de la représentation, les humains du Paradis n'ont pas besoin d'abri. Ce n'est donc pas sans raison évidente qu'Auguste Perret imagine en 1925 le pavillon de la librairie centrale des Beaux-arts de l'exposition des arts décoratifs. Cette construction est une simple boîte où les quatre coins sont occupés par des troncs d'arbres soutenant une couverture. Entre ses troncs, des murs entièrement vitrés se dressent et un large escalier permet d'accéder à ce petit temple en bois érigé sur la rive gauche de la Seine.⁶¹ Ce pavillon entretient d'étroits liens conceptuels et formels avec le théâtre de l'exposition des arts décoratifs. Le mythe vitruvien de l'origine de la forme de la colonne remonte à l'architecture de bois et persiste dans le cheminement intellectuel qui, des troncs d'arbre rudimentaires du pavillon de la Samaritaine conduisent au raffinement des colonnes en béton armé du Musée des Travaux



Perret Auguste, Musée des Travaux Publics, détail des colonnes sur la rotonde

60. Le Corbusier. *Almanach d'architecture moderne*. L'esprit nouveau. Paris: éd. G.Crès, 1925. p. 115.

61. Cohen, Jean-Louis, Joseph Abram, et Guy Lambert, éd. *Encyclopédie Perret*. Paris : Monum, éditions du patrimoine : Moniteur, 2002, p. 133.

publics.⁶² Dans le pavillon de la Samaritaine, Perret met en évidence la partie de la couverture plate portée par des colonnes apparentes à l'extérieur, mais qui est indépendante des parois. C'est un moment décisif dans la réflexion de Perret sur l'abri en forme de temple classique. Cette recherche débouchera sur la réalisation d'un nouvel ordre architectural, l'abri souverain, qui trouvera son couronnement dans l'architecture du Musée des Travaux publics. Ce pavillon apparaît donc comme l'une des premières démonstrations de la potentialité de l'abri souverain en proposant une dislocation complète entre la structure et l'enveloppe. Ces deux architectures de temples modernes se constituent d'enveloppes neutres ; quelle que soit la nature du contenu et de ce qu'elles délimitent, elles expriment le même thème : celui des piliers et de la charpente qu'ils soutiennent. Perret veut définir un système capable de répondre aux conditions permanentes et aux conditions passagères, qui proviennent directement des entités qui ont toujours servi de termes fondamentaux dans l'œuvre architecturale : la nature et l'Homme. Le système constructif sera imaginé, dans la lignée de Viollet-le-Duc, en béton armé qui est le matériau par excellence de l'époque moderne, mais qui permet aussi d'avoir une couverture indépendante de la logique d'articulation des espaces. Perret dira en 1943 :

*« Architecte est le constructeur qui satisfait au passager par le permanent. Il est celui qui, par la grâce d'un complexe de science et d'intuition, conçoit un portique, un vaisseau, une nef, un abri souverain capable de recevoir dans son unité la diversité des organes nécessaires à la fonction. »*⁶³

62. Gargiani, Roberto, et Giovanni Fanelli. *Histoire de l'architecture moderne, Structure et revêtement*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014, p. 264.

63. Perret, Auguste. *Contribution à une théorie de l'architecture*. Fermanville : éd. du Linteau, 2016.

L'abri souverain est un portique faisant allusion à un toit porté par une série de colonnes, de la même façon que le bâtiment de Plecnik à Ljubljana. Selon Perret, le Parthénon a été le premier dans l'histoire à parvenir à une harmonie complète entre les conditions permanentes imposées par la nature et les conditions passagères imposées par l'homme, façonnant une architecture authentique. Par conséquent, l'édifice doit contenir les organes nécessaires à son utilisation pour constituer un abri et rendre l'espace habitable. Le Corbusier, dans ces œuvres primaires, imagine une compression des organes à l'intérieur d'une enveloppe rigide, absolument pure. Toutefois, le modèle théorique idéal de l'ossature Domino ou de la cabane primitive discuté dans les traités d'architecture assure seulement l'abri, la couverture d'un espace protégé par des parois intervenant dans un second temps.⁶⁴ La création d'une boîte à miracles remplie d'organes révèle donc un espace de projection ouvert à toutes les vues de l'esprit, Perret dira dans un aphorisme :

*« L'architecture s'empare de l'espace, le limite, le clôt, l'enferme. Elle a ce privilège de créer des lieux magiques tout entiers œuvre de l'esprit. »*⁶⁵

C'est donc grâce aux conditions passagères et à leur métamorphose, que l'édifice, qui satisfait aux conditions permanentes, peut toujours revêtir une dimension actuelle, sans rien perdre de son caractère absolu et être d'une certaine manière intemporel. Ce constat peut être mis en comparaison avec le fonctionnalisme des années vingt, où l'élaboration de la structure et de l'enveloppe du bâtiment se fait par rapport aux exigences fonctionnelles. Perret s'échappe à cette élaboration

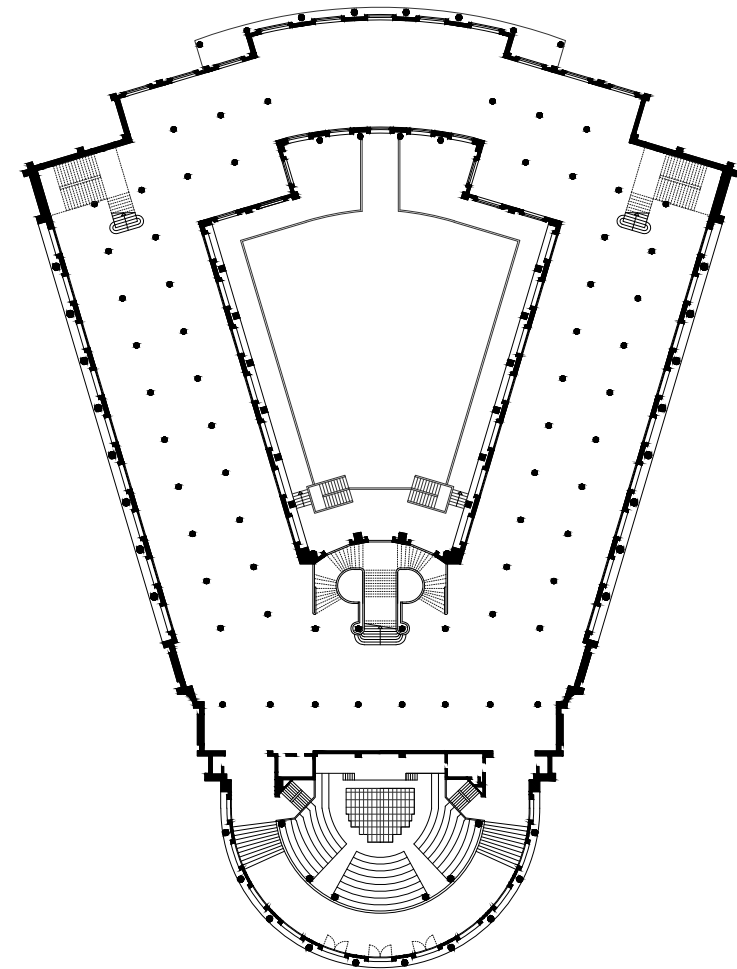
64. Gargiani, Roberto, et Giovanni Fanelli. *Histoire de l'architecture moderne, Structure et revêtement*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014, p. 265.

65. Perret, Auguste. *Contribution à une théorie de l'architecture*. Fermanville : éd. du Linteau, 2016.

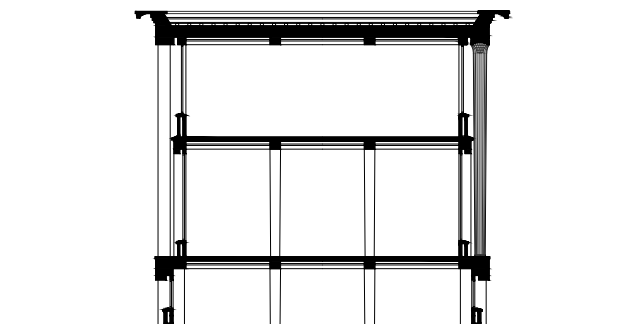
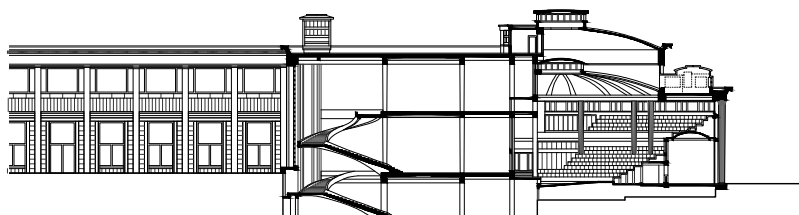
fonctionnaliste en affirmant la distinction entre la structure fixe, l'abri souverain et l'articulation des espaces intérieurs. Ces espaces intérieurs, construits avec des cloisons, peuvent, sans mettre en péril l'ordre du bâtiment, disparaître, s'agrandir ou évoluer. Les conditions passagères relatives aux fonctions, aux usages et aux besoins évoluent sans cesse, mais sont assujetties à des stagnations relatives ou à des variations brusques et imprévisibles du fait de découvertes scientifiques ou d'événements politiques. La potentialité de rupture entre l'abri et son contenu permet d'organiser des mises en scène fixes ou éphémères dans un espace-temps relatif. C'est parce que Perret établit un rapport entre les deux types de conditions que son architecture échappe aux deux canons de l'époque pour proposer un classicisme moderniste.⁶⁶ Perret propose ici une abstraction totale de son contenu : l'abri souverain n'est pas pensé pour un programme, qui est par essence passager, mais pour de multiples fonctions.

Le raffinement total de l'abri souverain surgit dans une parcelle triangulaire non loin du Trocadéro et de la tour Eiffel. Sur ce site, l'évocation d'un nouvel ordre prend place entre les avenues du Président-Wilson, d'Iéna et d'Albert-de-Mun. Le Musée des Travaux Publics couronne l'aspiration de Perret à l'abri souverain et aux conditions permanentes et passagères. La commande prévoit un musée d'exposition des maquettes des grands travaux nationaux ; ce dernier doit être capable de les abriter. De là naît la nécessité de disposer de vastes galeries. Le musée est exactement ce que Kenneth Frampton appelle un édifice dans un édifice, ce qui permet d'utiliser au mieux l'espace réservé aux grandes expositions. Toutefois, le musée n'accueille pas seulement un espace d'exposition, mais aussi un espace de représentation,

66. Gargiani, Roberto. *Auguste Perret : la théorie et l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1994, p. 108.



Plan du rez-de-chaussée, 1:1000



Coupe longitudinale, 1:1500, coupe transversale sur l'aile sud, 1:500

l'auditorium, se situant en tête du bâtiment. Cette extrémité prend ainsi la forme d'une rotonde couvrant le théâtre et marque l'entrée du bâtiment. Le projet initial de Perret prévoit, en partant de la pointe, deux ailes non-parallèles, mais symétriques qui sont rejointes par une troisième aile afin de refermer le dispositif à sa base autour d'une cour centrale. L'édifice prend une forme triangulaire à l'exemple de sa parcelle. Cependant, le projet ne put être achevé sous la direction d'Auguste Perret, en raison de son décès prématuré. Du projet de plan proposé par Perret, seuls le théâtre et l'aile sud ont été construits. L'ensemble de l'édifice est terminé plus tard en partie par Paul Vimond, disciple de Perret, qui construit l'aile nord sans colonnade et par Gilles Bouchez qui ajoute la base du triangle avec une architecture qui diffère totalement de l'originel. Le musée est une sorte de symphonie inachevée, et son état actuel d'achèvement est éloigné du projet initial.⁶⁷

Dans le Musée des Travaux Publics, le système structurel est rationnel et conforme aux principes d'économie de la construction. C'est grâce aux possibilités du béton armé que le rapport traditionnel entre piliers et couverture revêt une liberté nouvelle, contrairement au temple antique, qui devait assurer le soutien de la ligne faîtière du toit à double pan par l'enchaînement des éléments porteurs.⁶⁸ Les supports périmétraux deviennent donc l'unique support du toit ; le péristyle est réduit à un court intervalle entre le bâtiment et la théorie continue des colonnes. Perret reprend l'antique colonne indépendante du péristyle grec et injecte le monolithisme et la solidité, réduisant le nombre d'éléments porteurs, du béton armé pour bâtir des éléments colossaux qui portent la toiture et forment le premier ordre, l'abri souverain. La démonstration de la potentialité du monolithisme de l'ossature en bé-

67. Britton, Karla Cavarra. *Auguste Perret*. [Londres] Paris : Phaidon, 2007, p. 172.

68. Gargiani, Roberto. *Auguste Perret : la théorie et l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1994, p. 137.



Perret Auguste, Musée des Travaux Publics, construction de la rotonde

ton armé, qui permet que chaque pièce soit encastrée les unes dans les autres, est magnifiée par la forme que la colonne adopte. De manière exceptionnelle, la colonne de 12 mètres s'évase de la base jusqu'à la partie supérieure. Cet évasement provient de l'imaginaire des palmiers égyptiens, vu par Perret et projeté à Paris. Le passage de la forme cylindrique de la colonne à la forme rectangulaire de la poutre de rive, qui tient la toiture donne naissance à une courbe de raccordement qui met en évidence la référence du palmier et fait chanter le point d'appui.⁶⁹

« Ce n'est donc pas un chapiteau, c'est un lien, mais ce lien termine la colonne et fait d'elle, avec son galbe et sa base, un individu, une personne, qu'on ne peut sans mutilation allonger ou raccourcir. »⁷⁰

Cette indépendance entre les deux ordres a pour but d'éviter les tensions qui, avec le temps, provoquent des fissures.⁷¹ Le béton armé a l'avantage d'être monolithique et le bâtiment peut donc être un bâtiment fractionné. Cet ordre premier libère donc un second ordre, qui porte les étages et les murs de l'édifice, et renferme un espace monumental, la salle hypostyle. Sur le premier étage, la salle est occupée par une série de colonnes tronconiques sans chapiteau supportant une grille de poutres et la dalle. Les caissons du plafond sont en panneaux de chêne creusé ; ils reproduisent le dessin des dalles carrées du sol et participent à l'acoustique de l'espace. Au second niveau, l'espace est libéré de piliers intérieurs. Il est pour ainsi dire sans contenu, la structure est invisible. Cela est une des grandes leçons par laquelle l'association

69. Perret, Auguste, conférence à l'institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, le 31 mai 1933.

70. Perret, Auguste, cité par Bernard Champigneulle, *Perret*, op. cit., p. 80.

71. Gargiani, Roberto. *Auguste Perret : la théorie et l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1994, p. 134.

entre le principe formel de l'abri souverain et le potentiel constructif du béton armé permet l'expression pure de la pièce, une réelle boîte à miracle. Cela dit, les espaces d'exposition, par leurs dimensions de 18 mètres sur une longueur de 60 mètres, peuvent accueillir les expositions les plus diverses, mais aussi à travers les conditions passagères, de multiples usages. Pour permettre cette utilisation des espaces, Perret englobe dans l'expression de ces conditions permanentes la question du confort et par conséquent incorpore de larges baies qui illuminent avec grâce ces espaces. L'éclairage se présente sous une forme plus diffuse dans l'auditorium qui, dans la continuité théorique de l'abri souverain, est couvert de deux coupôles. La première coupole, extérieure, laisse entrer la lumière naturelle dans une zone tampon qui, à travers le plafond formé de nervures en béton et de briques de verre, diffuse la lumière. L'éclairage artificiel est aussi placé dans cette carapace séparant les deux voûtes afin d'obtenir un éclairage nocturne. L'imagination et le contrôle de l'ossature en béton armé permettent à Perret d'intégrer des éléments de confort à l'ensemble de son bâtiment qui sont, selon lui, une condition permanente de l'architecture. Par l'idéal de l'abri souverain, Perret adopte une conception presque mystique du temple en béton armé, bâtiment symbole de l'ère moderne.



Perret Auguste, Musée des Travaux Publics, salle hypostyle



Burri René, Les Allemands, Cologne, 1959

5

L'indépendance de la toiture

5. La Haute-Cour de Chandigarh par Le Corbusier

« À travers elle, perce le témoignage d'un architecte qui sait que la grande architecture du passé est précisément née là où un peuple, une société, érigeant ses lieux de rencontres et la résidence de ses chefs. C'est aussi et surtout le témoignage d'un citoyen qui croit en la bienfaisance de la tâche des pouvoirs publics, qui attribue à la fonction de gouverner, d'administrer, de discuter, dans un parlement de quelque espèce, le destin des hommes, une importance et une dignité primordiale parmi les activités humaines. »

Von Moos Stanislas, *Le Corbusier : L'architecte et son mythe*, 1970



« Ceci, en tout cas, je me permets de l'affirmer, parce que c'est pour moi une certitude (et je vous le démontrerai), que l'esprit se manifeste par la géométrie. J'en déduirai que lorsque la géométrie est toute puissante, c'est que l'esprit a fait un progrès sur le temps de barbarie antérieur. »⁷²

L'indépendance de la couverture par rapport au corps du bâtiment est développée par Le Corbusier comme une réponse climatique. L'impératif du soleil l'a contraint à intensifier son langage architectural en introduisant des éléments qui protègent le logis.⁷³ Effectivement, lorsqu'il fait son premier voyage en Inde, il est confronté au problème du double conditionnement de la lumière et de la température. Cette mise en indépendance de la toiture est une expérience qu'il avait déjà expérimentée lors de son premier projet de la villa Baizeau à Carthage en 1928. D'une certaine manière, il était, sans le savoir, en train de développer un système qu'il allait utiliser dans ces prochaines constructions et qui allait participer au développement de sa pensée ainsi qu'à son langage. C'est dans la perspective dessinée par Le Corbusier pour la villa Baizeau qu'apparaît une dalle de couverture surélevée, comme un parasol. Cette dalle assure au bâtiment une protection contre le soleil et une ventilation naturelle, qui de manière similaire se manifeste dans les projets de la villa Shodan et du Musée d'Ahmedabad en 1952. Naturellement, cet élément n'est pas exclusivement resté fonctionnel, mais est devenu une occasion, saisie à bras-le-corps, d'inventer, à travers la géométrie un dispositif formel. C'est en évoquant cette même géométrie que Paul Valéry, à travers la personne de Socrate, développe cette pensée.

« Je ne sais rien de plus divin, de plus humain, de plus simple, de plus puissant... »⁷⁴

C'est à travers cette même logique d'indépendance entre l'abri et son corps qu'à l'exposition internationale de Paris en 1937, Le Corbusier développe la conception d'un pavillon léger et démontable, qui doit permettre une exploitation itinérante.⁷⁵ Les questions évoquées par Perret sur les conditions permanentes et les conditions passagères sont, dans les projets de Le Corbusier, incorporées à ces réflexions sur la liberté du plan ainsi qu'à la figure de la couverture qui devient un élément syntaxique. Et c'est par le travail de cette forme que l'architecture, un peu comme la poésie, déborde des limites du rationnel, puisqu'elle est un travail analogique. C'est de ce même travail continu et lié à une vision idéologique, que ce pavillon propose l'indépendance entre la structure constituée de pylônes en acier portant une couverture en toile. Ainsi, le centre libre de tout point d'appui, peut accueillir de manière libérée des planchers et des rampes. Le Corbusier, à travers sa *recherche patiente*, se prépare des développements ultérieurs qui, par analogie, formeront la chapelle de Ronchamp où, par l'interstice d'un filet de lumière entre le mur et le toit, dévoilera l'indépendance d'une pesante toile de tente, s'affaissant dans la pénombre de la chapelle.⁷⁶ Les analogies formelles opérées par Le Corbusier se sont développées non seulement par l'intermédiaire de ses recherches architecturales et constructives, mais aussi picturales, qui ne sont pas des citations de peintre par l'architecte : c'est simplement que la manière de penser et la manière de traduire une idée dans une conception plastique se réalisent dans la même écriture, qu'il s'agisse d'architecture ou de peinture.

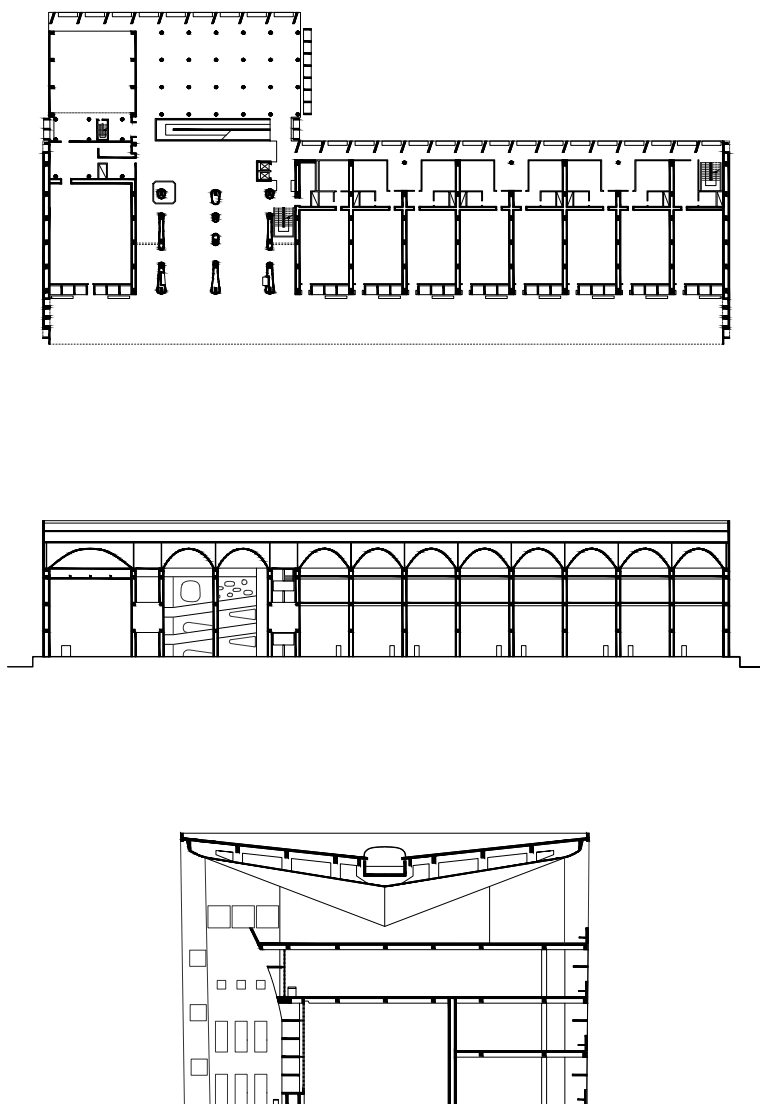
72. Le Corbusier. *Almanach d'architecture moderne*. L'esprit nouveau. Paris : éd. G.Crès, 1925. p. 23.

73. Von Moos, Stanislas. *Le Corbusier : L'architecte et son mythe*. Horizons de France. Paris, 1970. p. 120.

74. Valéry, Paul. *Enpalinos ou l'Architecte*. Paris : Editions du Sagittaire. Vol.1, 1931, p. 124.

75. Monnier, Gérard. *Le Corbusier*. Besançon : Editions La Manufacture, 1992, p. 63.

76. Ibid, p. 121.



Plan du rez-de-chaussée, coupe longitudinale, 1:1500, Coupe transversale, 1:750

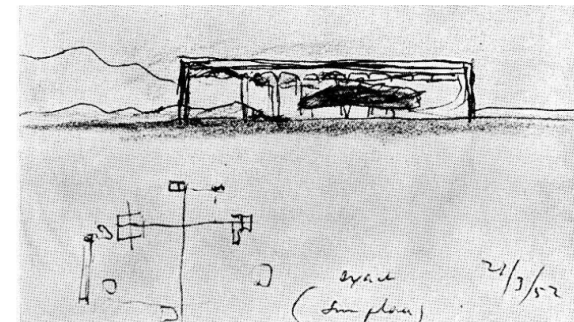
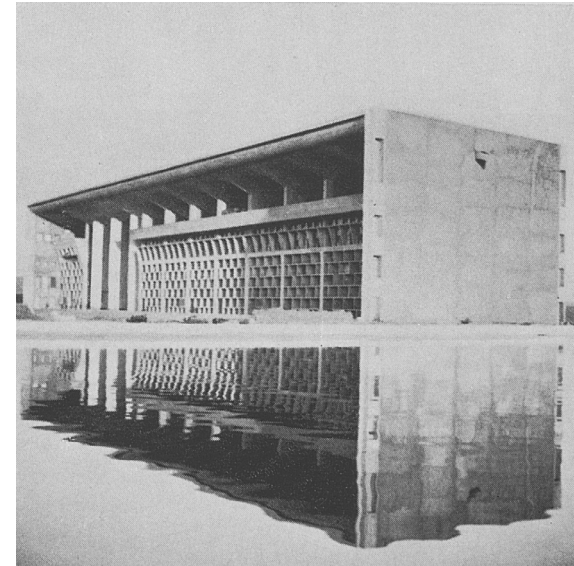
« Les formes de l'architecture ont souvent trouvé leur inspiration dans les dessins et des peintures antérieures. Ceci, non seulement sur le plan des formes, mais aussi en ce qui concerne la façon de les arranger sur la surface du tableau »⁷⁷

L'édifice de la Haute-Cour prend aussi position comme étant une production de l'esprit, qui par analogie avec le principe de la boîte, se rapproche d'un grand portique ou d'un tunnel avec des cavités, à l'instar de la basilique de Maxence à Rome. De plus, le concept de la maison-boîte (réapparu avec les *unités d'habitations*) est utilisé par Le Corbusier, sans aucun doute comme objet-type pour l'édifice de la Haute-Cour, atteignant ainsi sa plus haute dignité architecturale. L'édifice situé, entre la chaîne de montagne de l'Himalaya et sa vaste plaine, composait avec d'autres figures élémentaires le nouveau quartier administratif de Chandigarh ; elles ne savaient pas si elles appartenaient au passé ou au futur. Le Capitole, en référence à Rome, est le nom qui lui a été donné par Le Corbusier, car s'y dressent d'une manière fière et ouverte des architectures nouvelles. L'esplanades du Capitole est par conséquent une opération planimétrique qui laisse place à un spectacle d'espaces et de volumes. Il est imaginé comme le futur centre historique de la ville de Chandigarh, qui se distingue de l'approche machiniste implicite de la Ville radieuse et de son rejet du passé. Les imposants bâtiments officiels du Capitole, qu'ils soient réellement construits ou restés au stade de projet, tels que le palais du Gouverneur, relèvent davantage d'un geste mythopoïétique que fonctionnaliste. Cette attache à examiner la formation des récits mystiques d'une civilisation ainsi que leurs transformations dans le temps sont injectées dans les bâtiments de la plaine. Un geste dans lequel la puissance des paysages de l'Inde et la force

77. Von Moos, Stanislas. *Le Corbusier : L'architecte et son mythe*. Horizons de France. Paris, 1970. p. 225.

d'évocation de ses architectures traditionnelles, loin d'être rejetées au nom de la modernité, s'expriment de façon éclatante dans les volumes massifs ruisselants de lumière et, surtout, d'ombre. Ici, l'exaltation de la technique moderne, qui était à la base de toutes ses propositions liées à la civilisation machiniste, cède le pas aux nécessités de l'environnement et se plie aux exigences de l'expression symbolique.

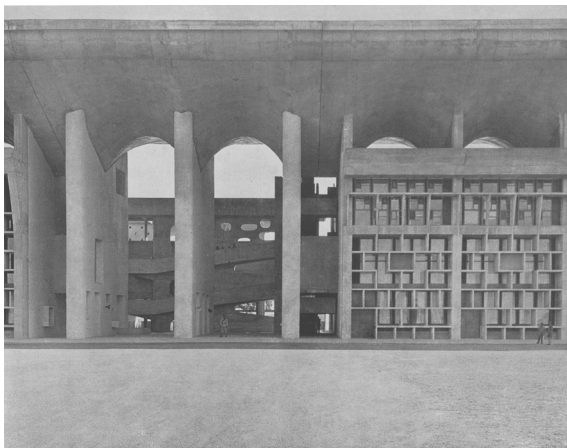
C'est ainsi que le phénomène de la boîte de la Haute-Cour de Chandigarh apparaît. La boîte contient le monde qui, à travers le toit à colonnes, le montre et le protège. Ainsi, la couverture est détachée de ce qu'elle abrite, c'est-à-dire le corps du bâtiment. Ils ont chacun leur caractère spécifique : c'est un grand portique avec un *parasol roof*, où les voûtes à surfaces conoïdales sont suspendues, telle une toile, et volent de pilier en pilier au-dessus des salles d'audiences et de leur antichambre, tout en les protégeant des rayons du soleil et de la pluie. L'édifice ou en d'autres termes l'abri du peuple laisse le vent y pénétrer et le traverser. Le double-toit est conçu comme un système de refroidissement. Sa structure creuse, permet, par son réchauffement, l'aspiration de chaleur des locaux en contrebas par le biais d'une gaine. De plus, par sa forme d'aile d'avion, il garantit un bassin qui peut récolter les eaux de pluies, qui s'évacuent par un canal émergeant des façades pignons. De ses mots, cela « *augmente le rituel de l'eau.* »⁷⁸ Le Corbusier, entreprenant ici un véritable atelier d'expériences constructives et plastiques, imagine des diaphragmes en béton armé contreventés par des poutres de rives qui forment l'ossature. Entre ces diaphragmes, des câbles en métal sont déployés afin de garantir l'adhérence à une simple couche de ciment



Le Corbusier, Haute-Cour, montre par reflet le double carré, Fondation Le Corbusier

Le Corbusier, Haute-Cour, croquis de Le Corbusier, 1952

78. Brooks, H. Allen, et Alexander Tzonis, éd. *Chandigarh : Capitole, Volume II : Secrétariat and Haute Cour*. Vol. 23. The Le Corbusier archives. New York and Paris : Garland Publishing and Fondation Le Corbusier, 1983, p. 378.



Le Corbusier, Haute-Cour, fragment de façade, Fondation Le Corbusier



Le Corbusier, Haute-Cour, Façade principale, Fondation Le Corbusier

projetée de six centimètres résistant à la poussée du vent.⁷⁹ C'est ainsi qu'émerge du sol des voûtes et par conséquent la couverture.

Les salles d'audiences, au nombre de huit, s'encastrent dans le portique, entre les piliers comme des casiers.⁸⁰ C'est entre la partie gauche de l'édifice, qui accueille la Cour supérieure de justice et la partie de droite qui accueille les sept petites salles d'audience, qu'une césure dans la masse se libère pour abriter le hall d'entrée. Par cette libération, le hall devient la salle des pas perdus, entourée de trois pylônes, à travers lesquels le vide de l'esplanade pénètre dans le cœur de la Haute-Cour. C'est sur cette place que, lors des grandes fêtes, le culte est célébré à l'extérieur : le peuple est en plein air, debout, comme autrefois en Grèce antique. La place, située en face du bâtiment, est créée pour l'œil. En combinant les bassins et les collines formées par le remblai, ces éléments deviennent dans le paysage les acteurs d'une mise en scène monumentale.

La construction de ces pylônes est conçue avec un squelette de cinq piliers, qui sont disposés en trois rangées et revêtus de canon à ciment et de chaux, ce qui leur confère cette forme. Ce sont des pylônes muraux isolés, qui servent à la fois de structure et d'image. Au-delà cette entrée, derrière ces trois pylônes, se déploie une rampe qui dessert les étages et à travers laquelle, de manière presque cinématographique, une séquence de vue à travers les vides prévus se dévoile.⁸¹ L'ascension encadrée par les grandes ouvertures pratiquées dans le mur central

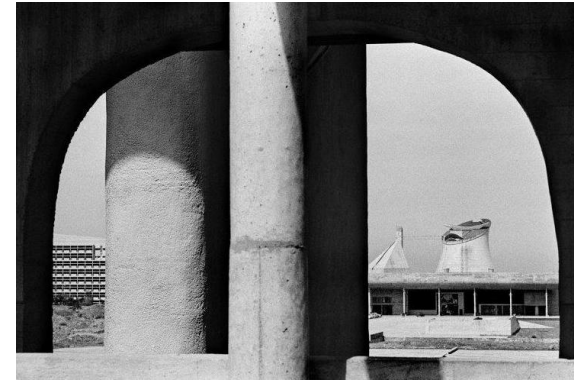
79. Gargiani, Roberto, Anna Rosellini, et Stephen Piccolo. *Le Corbusier : Surface Materials and Psychophysiology of Vision*. Essays in Architecture. EPFL press Routledge, 2011, p. 238.

80. Von Moos, Stanislas. *Le Corbusier : L'architecte et son mythe*. Horizons de France. Paris, 1970. p. 227.

81. Gargiani, Roberto, Anna Rosellini, et Stephen Piccolo. *Le Corbusier : Surface Materials and Psychophysiology of Vision*. Essays in Architecture. EPFL press Routledge, 2011, p. 233.

permet aux utilisateurs de profiter pleinement des panoramas : ce sont des trous de vision. On a presque l'impression que ce concept réduit la boîte imaginée par Le Corbusier à son apparence car, de l'intérieur et grâce à des ouvertures bien pensées, l'esprit a la possibilité de contempler un tableau. Ce constat est démontré par les photographies réalisées par Lucien Hervé à Chandigarh. Un échange formel qui, par le dessin de cavités selon des principes acoustiques, renvoie à la conception que Le Corbusier a réalisée pour la chapelle de Ronchamp.

En raison des contraintes climatiques, expliquées plus haut, Le Corbusier va utiliser le brise-soleil comme un organe qui génère de l'ombre pour les façades. Ils suivent la trajectoire du soleil et certains sont, par conséquent, obliques. Tel une composition picturale, Le Corbusier va fermer certains brise-soleils afin d'obtenir des surfaces en ciment projeté, qui sont ensuite peintes. L'apparition de ces niches colorées se présente aussi, de manière michelangesque sur les pylônes d'entrées et sur les faces internes des murs aux deux extrémités, produisant des fonds chromatiques qui s'accordent avec les cavités des brise-soleil.⁸² Le Corbusier va imaginer une composition architecturale qui sépare clairement les surfaces enduites recouvertes par le ciment projeté et celles du béton brut. La Haute-Cour, à travers ces voûtes laissées en béton brut, les murs des pignons en béton projeté avec un cadre en béton coulé et la rampe qui joue de l'appareillage des planches, va devenir l'affirmation du béton brut.



Hervé Lucien, photographie depuis les trous de vision, 1955

82. Gargiani, Roberto, Anna Rosellini, et Stephen Piccolo. *Le Corbusier : Surface Materials and Psychophysiology of Vision*. Essays in Architecture. Lausanne Oxford : EPFL press Routledge, 2011, p. 237.

« C'est une symphonie architecturale qui a dépassé mes plus grands espoirs, qui brille et se développe dans la lumière d'une manière inimaginable et inlassable. De près comme de loin, c'est une surprise provocante. Elle est réalisée en béton brut et du ciment au pistolet. Le paysage tout autour est saisi par l'architecture. »⁸³

La Haute-Cour, par sa capacité à participer à la réunion entre le cosmos et l'homme, est la boîte à miracle, que trente ans avant, il avait peint dans sa peinture qui s'intitule la cheminée. Elle se révèle comme l'espace de projection à toutes les vues de l'esprit, autant à l'image humaine qu'à l'image de la société. Le portique est d'une certaine manière ce que Le Corbusier avait écrit dans son livre *Almanach de l'architecture moderne* en 1925 :

« Le pont est comme un cristal étincelant, ferme et volontaire dans le tumulte environnant. C'est une volonté humaine écrite dans une œuvre humaine. »⁸⁴

Ce temple est composé de pylônes monumentaux, perforés à certains endroits de trous de vision qui soutiennent la couverture : c'est la condition permanente de l'architecture. C'est à travers les pylônes que la figure du portique apparaît comme une forêt de mains ouvertes vers le ciel soutenant le poids de l'eau, accentuant la relation mystique qu'entretient l'homme avec le reste de l'univers. Comme les deux hommes de Boullée portent sur leurs épaules le savoir de l'humanité, l'abri de la Haute-Cour nous permet de pénétrer dans un espace nouveau, celui de l'espace indicible. Le Corbusier nous indique ici qu'il reste une

multitude d'éléments capables d'éveiller notre conscience et qu'il suffit d'écouter et de considérer ce que nous avons pris l'habitude d'ignorer.

« L'architecture : construire un abri

Un abri : mettre une couverture sur des murs

Une couverture : franchir une portée pour laisser libre l'espace

Éclairer l'abri : ouvrir des fenêtres

Fenêtre : franchir une portée »⁸⁵

C'est précisément cette silhouette de la boîte monumentale que la main ouverte de Chandigarh, aux doigts artificiellement écartés pour mimer l'oiseau de la paix et guidée par le vent, montrait de son pouce. En harmonie avec le paysage, la boîte devient un objet qui semble toujours avoir été présent. Sa forme permet l'unité du tout grâce au toit à colonnes qui le protège. Tout en lui offrant cette protection, il laisse également la possibilité au contenu de s'échapper. La fonction première de l'architecture ne réside donc pas dans la manipulation de ce qu'elle contient, mais plutôt dans la simple médiation entre la réalité intérieure et la réalité extérieure. C'est un séparateur. La forme, pure production de l'esprit, doit organiser la vie, ainsi que garantir ces changements. C'est à travers la figure du toit à colonnes que la naissance d'un ordre est, par analogie à l'Ange de Klee qui traversait le temps sans jamais s'arrêter, pérenne dans le temps. Car, elle peut persister quand bien même ses anciens usages s'effacent, peut-être pour revenir un jour, mais qui, désormais, laissent place aux nouveaux de s'installer. Oui, c'est le vent de l'au-delà qui traverse le temps sans ébranler, ne serait-ce qu'une seconde, son architecture qui est permanente. Le toit à colonnes par la négation du contenu peut, par définition, surmonter les limites impo-

83. Le Corbusier, lettre à sa mère, 17 novembre 1954, FLC, R2.2.103.

84. Le Corbusier. *Almanach d'architecture moderne*. L'esprit nouveau. Paris : éd. G.Crès, 1925. p. 27.

85. Le Corbusier. *Almanach d'architecture moderne*. L'esprit nouveau. Paris : éd. G.Crès, 1925. p. 6.

sées par la réalité, le programme et les exigences, parce que son essence reste d'une certaine manière indescriptible. Elle transcende sa propre condition. La fabrication pensée d'espaces ne doit pas remplir les ordonnances. Au contraire, ils doivent être silencieusement implicites afin que leurs assemblages harmoniques conviennent à l'usage pour lequel le bâtiment est prévu. Par conséquent, l'architecture existe littéralement sans son contenu. L'architecture fait le paysage. Le contexte, c'est l'architecture elle-même. Il y a là comme une vérité éternelle.

« De même que les murs, les colonnes sont les éléments dont se composent les édifices, de la même que les édifices sont les éléments qui composent la ville. »⁸⁶



Matthäus Merian, Oculus Imaginationis (Ars memoriae) pour Robert Fludd, 1619

86. Durand Jean-Nicolas. *Précis des leçons d'architecture*. volume II, 1805, p.21, dans Lucan, Jacques. *Composition, non-composition : architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. Architecture. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p. 41.

**On peut hausser la définition
de l'architecture à un niveau
très haut :
MIROIR DE LA PENSÉE.
L'architecture est
un système de penser.**

Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, 1925



Hervé Lucien, Palmyre, Syrie, 1962

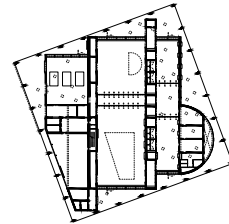
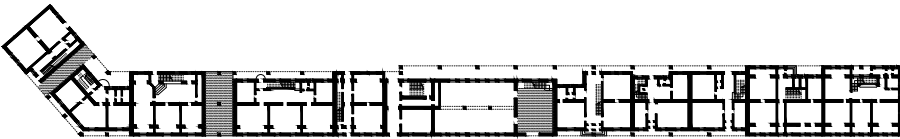
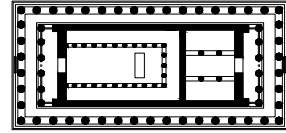
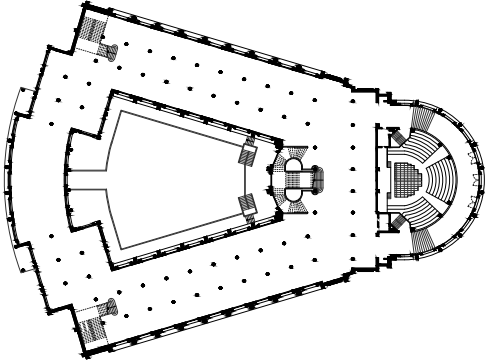
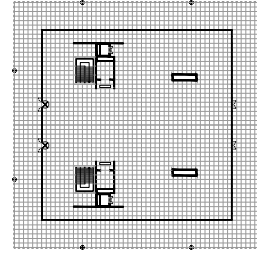
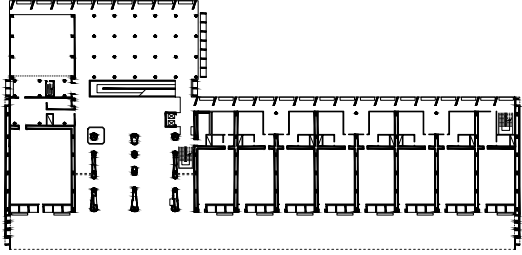
6

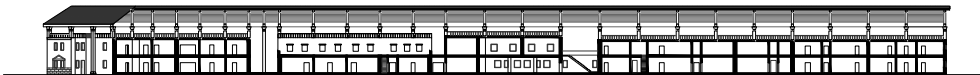
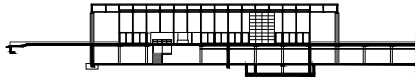
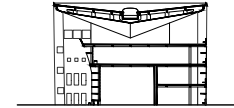
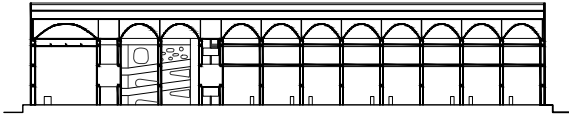
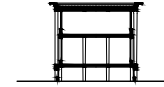
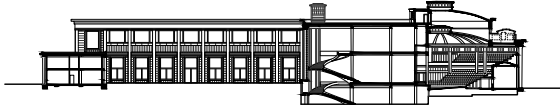
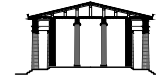
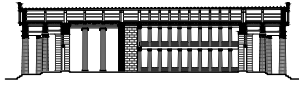
Typologie et Bibliographie

**Le plan est le générateur.
Sans plan, il y'a désordre,
arbitraire.
Le plan porte en lui l'essence
de la sensation.**

Typologie, échelle 1:2000

Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1924





Bibliographie



David Jacques Louis, la mort de Marat, 1793

Balland, André. *Vitruve, Les dix livres d'architecture*. Les libraires associés., 1967.

Benjamin, Walter. *Sur le concept d'histoire*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2013.

Blaser, Werner, et Ludwig Mies van der Rohe. *Mies van der Rohe*. Studiopaperback. Zürich: Verlag für Architektur Artemis, 1972.

Boesiger, Willy, et Heinrich Robert von der Mühl. *Le Corbusier*. Studio Paperback. Zürich: Artemis, 1972.

Britton, Karla Cavarra. *Auguste Perret*. [Londres] Paris : Phaidon, 2007.

Brooks, H. Allen, et Alexander Tzonis, éd. *Ahmedabad, 1953-1960*. The Le Corbusier archives 26. New York and Paris : Garland Publishing and Fondation Le Corbusier, 1983.

Brooks, H. Allen, et Alexander Tzonis, éd. *Chandigarh : Capitole, Volume II : Secrétariat and Haute Cour*. Vol. 23. The Le Corbusier archives. New York and Paris : Garland Publishing and Fondation Le Corbusier, 1983.

Brooks, H. Allen, et Alexander Tzonis, éd. *Pavillon Des Temps Nouveaux and Other Buildings and Projects: 1936-1937*. The Le Corbusier Archives 13. New York and Paris : Garland Publishing and Fondation Le Corbusier, 1983.

Burckardt, François, Claude Eveno, et Boris Podrecca. *Jože Plečnik, architecte, 1872-1957 : ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Jože Plečnik, architecte » produite par le Centre de création industrielle et présentée de mars à mai 1986 dans la Galerie du CCI au Centre national d'art et culture Georges Pompidou à Paris*. Paris : Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1986.

Chamay, Jacques, Serge Rebetez, et Chantal Courtois. *Waldemar Deonna: un archéologue derrière l'objectif de 1903 à 1939*. Genève : Musées d'art et d'histoire, 2000.

Choisy, Auguste. *Histoire de l'architecture*. Genève Paris : Slatkine, 1982.

Christ, Yvan, et Ionel Schein. *L'oeuvre et les rêves de Ledoux*. Éditions du Chêne. Paris : éditions du Chêne, 1971.

Cohen, Jean-Louis, Joseph Abram, et Guy Lambert, éd. *Encyclopédie Perret*. Paris : Monum, éditions du patrimoine : Moniteur, 2002.

Cohen, Jean-Louis, et Tim Benton. *Le Corbusier le grand*. Nouvelle éd. Paris: Phaidon, 2019.

Fréart, Roland, et François Hébert-Stevens. *Palladio, Les Quatre livres de l'architecture*. Collection Architectures. Paris: Arthaud, 1980.

Gallo, Antonella. « Case sotto un tetto comunale. Il quartiere sociale di Joze Plecnik ». In *La Casa, Forme e ragioni dell'abitare*, Skira. Milan, s. d.

Gallo, Antonella. « Monolitico versus scomponibile : le case sotto un tetto comune di Josef Plecnik ». *Periodico semestrale del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura* Firenze in *Architettura*, n° n.2 (2006): pp.136-142.

Gargiani, Roberto. *Architectural Works by OFFICE for the 21st Century: The Incomplete Rationalism of OFFICE Kersten Geers, David Van Severen*. Édité par Pamela Johnston et Sarah Handelman. Traduit par Simon Turner et Robert Burns. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2023.

Gargiani, Roberto. *Auguste Perret : la théorie et l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1994.

Gargiani, Roberto. *La colonne : nouvelle histoire de la construction*. Architecture. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.

Gargiani, Roberto. « “Le style” de Gottfried Semper : vers la construction incorporelle ». *La revue de l'école d'architecture de Versailles*, Versailles Architecture School's journal, n° 3 (1997).

Gargiani, Roberto. *Rem Koolhaas-OMA : The construction of Merveilles*. 2e éd. Essays in architecture. Lausanne: EPFL press, 2019.

Gargiani, Roberto, et Giovanni Fanelli. *Histoire de l'architecture moderne, Structure et revêtement*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014.

Gargiani, Roberto, Anna Rosellini, et Stephen Piccolo. *Le Corbusier : Surface Materials and Psychophysiology of Vision*. Essays in Architecture. Lausanne Oxford : EPFL press Routledge, 2011.

Gast, Klaus-Peter, éd. *Louis I. Kahn : The Idea of Order*. Basel Berlin Boston [Stuttgart]: Birkhäuser, 1998.

Geers, Kersten, et Enrique. *Without Content*. 2G Essays. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2021.

Hellmann, Marie-Christine. *L'architecture grecque*. Les manuels d'art et d'archéologie antiques. Paris : Picard, 2002.

Huet, Bernard. *Sur un état de la théorie de l'architecture au XXe siècle : conférence*. Paris : Quintette, 2003.

Institut d'architecture de la ville de l'EPFL. *Matières : [modularité, proportionnalité]*. 5. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2002.

Kahn, Louis I. *Silence et lumière : choix de conférences et d'entretiens, 1955-1974*. Traduit par Mathilde Bellaigue et Christian Devillers. 5e éd. Paris : Ed. du Linteau, 2010.

Krecic, Peter. *Plecnik, une lecture des formes*. Mardaga. Liège, 1992.

Lambert, Phyllis Barbara, Guido Guidi, et Richard Pare. *Mies in America*. Ostfilden-Ruit: Hatje Cantz publ, 2001.

Le Corbusier. *Almanach d'architecture moderne*. L'esprit nouveau. Paris : éditions G.Crès, 1925.

Le Corbusier. *Vers une architecture*. Nouvelle édition revue et Augmentée, présentée par Eugène Claudius-Petit. Paris : Flammarion, 2016.

Le Corbusier, Maurice Jardot, et Guillemette Morel Journal. *L'atelier de la recherche patiente*. Reproduction en fac-Similé. Lyon : Fage éditions, 2015.

Ledoux, Claude-Nicolas. *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*. Collection Savoir. Paris : Hermann, 1997.

Loos, Adolf. *Paroles dans le vide, Malgré tout*. Paris : Éditions IVREA, 1994.

Lucan, Jacques. *Composition, non-composition : architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. Architecture. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.

Marti Aris, Carlos. *Les variations de l'identité, le type en architecture*. Paris : éditions Cosa Mentale, 2021.

Mertins, Detlef, et Phyllis Lambert. *Mies*. London ; New York, NY : Phaidon Press, 2014.

Monnier, Gérard. *Le Corbusier*. Besançon : Editions La Manufacture, 1992.

Neri, Raffaella, Paola Viganò, et Elio Franzini, éd. *La modernità del classico*. Venezia: Marsilio, 2000.

Palladio, Andrea, Roland Fréart, et François Hébert-Stevens. *Les Quatre livres de l'architecture*. Collection Architectures. Paris : Arthaud, 1980.

Pataky, Tibor. *OMA's Kunsthal in Rotterdam : Rem Koolhaas and the new Europe*. Zürich : Park Books, 2023.

Perelman, Marc. *Urbs ex machina Le Corbusier*. Montreuil : Éd. de la Passion, 1986.

Perret, Auguste. *Contribution à une théorie de l'architecture*. Fermanville : Editions du Linteau, 2016.

Reichlin, Bruno. *Le Corbusier : de la solution élégante à l'oeuvre ouverte*. Zurich : Scheidegger & Spiess, 2022.

Renard, Thomas. « Le mythe de la cabane ou l'origine primitive de l'architecture ». *303 arts, recherche, créations*, n° 141 (2016).

Rossi, Aldo. *Autobiographie scientifique*. Marseille : Parenthèses, 1981.

Rossi, Aldo. *L'architecture de la ville*. Collection Archigraphy. Gollion (Suisse): Infolio, 2016.

Semper, Gottfried, et Jacques Soullou. *Du style et de l'architecture : écrits, 1834-1869*. Collection Eupalinos. Marseille : Éd. Parenthèses, 2007.

Tamburelli, Pier Paolo, Bas Princen, et Christopher Huw Evans. *On Bramante*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2022.

Tournikiotis, Panayotis. « Parthénon : le passé obligé de l'architecture ». In *L'architecture : la réception immédiate et la réception différée : L'oeuvre jugée, l'édifice habité, le monument célébré*, Editions de la Sorbonne., p.111-122. Paris, 2006.

Tournikiotis, Panayotis, éd. *The Parthenon and Its Impact in Modern Times*. Library of Art. Athens: Melissa, 1994.

Tzonis, Alexander, Phoebe Giannisi, et Camille Fort-Cantoni. *Architecture grecque classique : la construction de la modernité*. Paris : Flammarion, 2004.

Valéry, Paul. *Eupalinos ou l'Architecte*. Editions du Sagittaire. Vol. 1. Paris, 1931.

Van Severen, David, et Kersten Geers. *OFFICE Kersten Geers David Van Severen*. Vol. 1. Köln: Buchhandlung Walther König GmbH & Co.KG, 2017.

Van Severen, David, et Kersten Geers. *OFFICE Kersten Geers David Van Severen*. Vol. 2. Köln: Buchhandlung Walther König GmbH & Co.KG, 2017.

Van Severen, David, et Kersten Geers. *OFFICE Kersten Geers David Van Severen*. Vol. 3. Köln: Buchhandlung Walther König GmbH & Co.KG, 2017.

Venlet, Richard, et OFFICE Kersten Geers David Van Severen. *Nature Morte = Still Life*. Paris : Caryatide, 2022.

Von Moos, Stanislas. *Le Corbusier : L'architecte et son mythe*. Horizons de France. Paris, 1970.

Von Moos, Stanislas. *Le Corbusier, une synthèse*. Éditions parenthèses. Marseille, 2013.

Wilde, Oscar. *Le déclin du mensonge*. Le Regard littéraire 1. Bruxelles : Éditions Complexe, 1986.

Yosizaka Takamasa, et Futagawa Yukio. *Le Corbusier : Chandigarh, the new capital of Punjab, India, 1951*. Global architecture 30. Tokyo : A.D.A. Edita, 1974.

Crédits d'image en pleine page

page 31. Le Parthénon, photographie par Emile, Athènes, Deutshes Archäologisches Institut
page 45. Mies van der Rohe, Construction de la Neue Nationalgalerie, photographie Heinz Oeter, Archive of Berlinische Galerie, 1967
page 55. Le Crématorium, OFFICE KGDVS, Fragment de façade, photographie Nicolas da Silva Lucas
page 69. Plecnik dans son bureau en 1926
page 81. Hotel de ville du Havre, en construction, 1948-1958
page 99. Le Corbusier, la salle des pas perdus de la Haute-Cour, Fondation Le Corbusier

Luca Hoser

Un toit à colonnes

Imprimé en Janvier 2024 à l'EPFL, Suisse

