

ETC



## La dissolution du cube architectural

Martin Carrier

Numéro 31, septembre–octobre–novembre 1995

Architecture actuelle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35802ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carrier, M. (1995). La dissolution du cube architectural. *ETC*, (31), 6–10.

## LA DISSOLUTION DU CUBE ARCHITECTURAL



Peter Eisenman, *Wexner Center for the Visual Arts*, Ohio University, Columbus, Ohio, 1985-1989. Vue aérienne.

*Le futur de l'architecture n'est pas architectural.*

Jean Nouvel

**V**enant clore deux décennies d'exubérance décorative et d'historicisme, l'architecture semble aujourd'hui faire un retour à une pureté formelle et à une utilisation parcimonieuse de l'ornementation. Certains voient cette tendance comme un retour de balancier après une longue période d'architecture « postmoderniste » de façade, d'autres comme une sorte de « renaissance » du modernisme. Ce virage, en vérité, annoncerait peut-être quelque chose de plus novateur et de plus troublant qu'on ne voudrait le croire, quelque chose qui aurait à voir avec la *fin* de l'architecture, du moins telle qu'on nous l'avait apprise.

La nouvelle architecture, malgré ses affinités formelles et techniques avec le modernisme, se situe de fait presque aux antipodes de celui-ci. En effet, si le mouvement moderne valorisait la forme architecturale dans ce qu'elle avait de plus pur, de plus concret et de plus réel, l'architecture récente, au contraire, semble plutôt favoriser l'impureté, l'immatérialité et l'hyperréalité.

C'est un peu en suivant cette ligne de pensée que je montrerai, à partir de certaines réalisations architecturales récentes, comment le traitement du cube architectural sem-

ble aujourd'hui s'inscrire dans un processus général de dissolution de l'architecture. Cela dit, pour bien comprendre et apprécier la nouvelle architecture, il faut d'abord faire un rappel des principes modernistes qui, par essoufflement ou obligation, semblent récemment avoir cédé la place à de nouveaux principes : ceux d'une architecture de l'ère électronique.

#### Matière moderne

Le modernisme architectural, dont on peut situer l'apogée nord-américaine aux lendemains de la deuxième guerre mondiale, fut entre autres caractérisé par une valorisation des matériaux et des moyens de production issus de l'industrialisation, par une recherche acharnée de fonctionnalisme, de même que par une quête d'épuration formelle et spatiale. Partant à la recherche de son degré zéro, l'architecture prit souvent des formes minimales : boîtes, cubes, cylindres, etc.<sup>1</sup>

En guise d'illustration de ce mouvement, on peut penser au Westmount Square à Montréal, réalisé par Mies van der Rohe en 1964-1969. Dans ce complexe commercial et résidentiel constitué d'un bâtiment longitudinal et de trois tours, c'est la pureté de l'espace et des formes ainsi que l'exhibition de l'aluminium et du verre qui prévalent. La



PHOTO : MARTIN CORNER

Mies van der Rohe, *Westmount Square*, Montréal, 1964-1969. Vue en perspective.

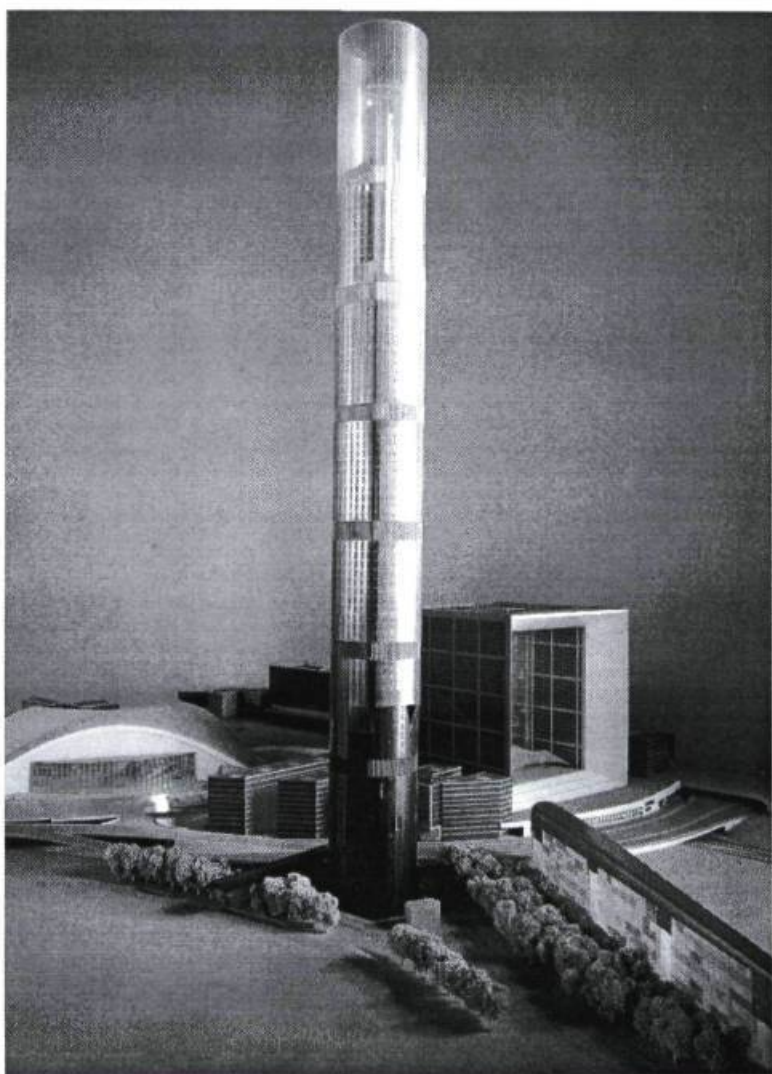
localisation du sujet n'est dans cette œuvre jamais troublée, seulement libre et continue. Comme toute œuvre moderniste, le Westmount Square est à voir dans l'esprit d'une machine de production, ou d'une « machine à habiter ». Il s'inscrit donc dans un mouvement architectural qui reste indissociable d'une vision matérialiste et techniciste de l'architecture.

### Dissolution et brouillage

Si l'enveloppe architecturale du modernisme tend fortement vers la matière, celle de l'architecture actuelle vise, au contraire, à la dissoudre. Comme le montre le Wexner Center for the Visual Arts (1985-1989) réalisé par Peter Eisenman à Columbus, Ohio, ce mouvement de dissolution peut réduire le cube architectural en ne gardant que sa charpente, sa grille. Rappelons ici que cette œuvre se voulait, selon l'architecte, une « intervention minimale » entre deux édifices préexistants sur un site (un de type brutaliste et l'autre de type classique), en plus de s'affirmer comme *non-building - an archeological earthwork whose essential elements are scaffoldings and landscaping*.<sup>2</sup>

Outre le fait de disloquer le Centre, l'immense grille blanche participe à rompre l'ancien plan orthogonal du site en superposant et en désaxant les plans, créant ainsi des espaces non plus rectangulaires mais trapézoïdaux. Toutes les structures du complexe se trouvent d'ailleurs désaxées, autant les murs, les plafonds que les planchers, ce qui déstabilise constamment le visiteur. La grille donne ainsi naissance à un espace trouble qui s'apparente fortement à l'« hyper-espace » (*hyperspace*) de Fredric Jameson : espace ambigu qui nous situe constamment entre deux lieux, en dehors de l'histoire et du temps.<sup>3</sup>

Un architecte dont l'œuvre s'inscrit encore plus radicalement dans ce processus de dissolution de la forme architecturale est sans conteste Jean Nouvel. Que l'on pense à sa Fondation Cartier (1991-1994), à son Institut du Monde Arabe (1981-1987) ou à sa Tour sans fins (1989- ). Nous sommes ici en présence d'œuvres qui, même si elles restent en partie liées à l'esthétique moderniste, tendent à l'effacement. La Fondation Cartier de Paris, par exemple, qui met en valeur un parc ainsi qu'un cèdre historique planté par Chateaubriand, tend à se dissoudre par une superposition de plans de verre en façade. L'architecte l'affirme :



Jean Nouvel, *Tour sans fins*, Paris, 1989- Maquette.

« En disposant trois plans de verre parallèles, je crée une ambiguïté telle que le visiteur se demandera si le parc est construit, s'il est en inclusion, si, du fait de cette série de reflets, les arbres sont dedans ou dehors, et derrière quel plan, s'il voit à travers cette profondeur un reflet ou une réalité, si le cèdre, vu à travers les façades, [se] retrouve à l'intérieur ou à l'extérieur du bâtiment. »<sup>4</sup>

La célèbre Tour sans fins, présentement en construction, viendra peut-être encore mieux brouiller l'espace traditionnel. Plutôt que de rester une immense tour cylindrique, mécanique et silencieuse, ce bâtiment qui s'élève à côté de l'Arche de la Défense flottera bientôt entre deux mondes : si sa partie inférieure rappellera, par sa couleur et par son traitement opaque les profondeurs de la terre, sa partie supérieure évoquera la légèreté et l'évanescence du

monde aérien. Avec les murs, les plafonds et les planchers qui seront constitués de verre ou d'autres matériaux présentant une certaine transparence, on peut prévoir que tous les espaces sembleront communiquer dans une sorte de lieu unique et dans un temps instantané. Encore plus que dans le Centre Wexner qui, malgré le réductionnisme du cube, semble rester lié à la matière par une certaine rigidité, la Tour sans fins mène la dissolution de l'architecture à un point culminant en dématérialisant presque entièrement la structure architecturale du bâtiment.

Plus près de chez nous, on peut observer ces phénomènes de dissolution et de brouillage dans certaines œuvres récentes de l'architecte québécois Éric Gauthier. Prenons pour exemple la façade de verre du théâtre Espace Go à Montréal (1994-1995). Celle-ci, loin de rester une compo-



PHOTO : MARTIN CARRIER

Éric Gauthier, *La Biosphère*, 1993-1994. Vue en perspective sur le pavillon supérieur ainsi que sur les cages d'ascenseur et d'escalier.

sante publique et anonyme, devient dans sa partie inférieure une sorte d'écran où l'on peut lire des citations de divers dramaturges. Dans sa partie supérieure, où le texte du bas n'apparaît plus qu'évoqué par des bandes horizontales, on fait face à un tout autre type de lecture, plus abstrait et plus près du palimpseste, jouant sur une superposition de trames et de plans : la grille du mur extérieur du théâtre se trouve ainsi brouillée par une succession d'espaces et de structures qui traversent le bâtiment et qui culminent, par des jeux d'ouverture et d'encadrement, sur le mur noir au fond de la scène. Ces effets de superposition et de brouillage, en plus de transformer la façade en surface de lecture, fondent l'intérieur de l'édifice avec l'extérieur, ramenant ainsi le théâtre dans la rue.

Comme dernier exemple de dissolution architecturale, on peut citer le nouvel aménagement de l'intérieur de la Biosphère (1993-1995), autre réalisation de Gauthier. Dans cette œuvre où il a gardé les plates-formes, les colonnes d'acier ainsi que certaines structures métalliques de l'œuvre initiale du groupe Cambridge Steven, l'architecte crée un ensemble fragmenté qui s'insère sous le dôme

géodésique de Richard Buckminster Fuller (1964-1967).

L'entrée principale faisant face à une sortie plutôt qu'à un guichet d'accueil comme on s'y serait attendu, on a du coup l'impression que le lieu n'existe pas, ou plutôt, qu'il devient mouvant. Bifurquant vers la gauche pour acquitter ses frais d'entrée devant un comptoir qui rejette le caractère pompeux habituel des halls d'entrée, on se croit alors davantage devant un *lieu de contrôle* de flux et de circulation que devant un *lieu d'accueil* - ce qui n'est pas un défaut, au contraire. À droite du hall se trouve le jardin intérieur. Du fait qu'il soit vitré sur tous ses côtés et seulement à moitié recouvert, on se demande constamment si ce jardin est vraiment situé à l'intérieur ou s'il n'est pas plutôt à l'extérieur. Ce brouillage spatial est d'ailleurs récurrent dans tout le reste du bâtiment, que ce soit dans les divers jeux de transparence du verre dans l'enveloppe architecturale ou dans les multiples grillages (clôtures, « corniches », etc.) qui concourent à fondre les lieux et à effacer tout point de repère. Parachevant cette dissolution architecturale, la dématérialisation de l'ensemble paraît catalysée par un « flottement anti-gravitationnel » des

structures qui situe le complexe soit dans l'air, soit dans l'eau, mais chose certaine jamais sur terre.

Tout en rappelant que la Biosphère sert dorénavant de centre d'observation environnemental consacré à l'écosystème St-Laurent - Grands Lacs, l'architecte m'expliquait que tous ces jeux de transparence visaient ici à s'inscrire dans une métaphore de l'eau. Évitant ainsi l'utilisation trop facile ou trop littérale de la vague et de la courbe, Gauthier a certes gagné son pari en nous transportant dans un lieu mouvant et flottant, espace étrange et enchanteur où l'architecture semble véritablement liquéfiée.

#### Mise en réseau architecturale

Tous ces exemples de dissolution architecturale semblent rappeler que notre ère a troqué la mécanique pour l'électronique, le moteur pour le réseau. L'architecture ne serait donc plus vue aujourd'hui comme une boîte, comme une machine ou comme un lieu fixe dans l'espace et le temps mais comme un moyen de circulation et de branchement, à l'image d'un flux d'intensités. Comme le dit si bien Jean Baudrillard :

« C'est là notre seule architecture aujourd'hui : de grands écrans sur lesquels se réfractent les atomes, les particules, les molécules en mouvement. Non pas une scène publique, un espace public, mais de gigantesques espaces de circulation, de ventilation, de branchement éphémère. »<sup>5</sup>

Avec ces murs qui, dans les œuvres de Nouvel et de Gauthier, deviennent des surfaces de lecture, des interfaces et des écrans de l'instantané plus que des cloisons étanches, et avec ces nouveaux moyens mécaniques et électroniques qui accélèrent constamment nos déplacements dans le bâtiment (escaliers roulants, ascenseurs, écrans cathodiques et télévisuels, etc.), l'hyper-espace prend donc aujourd'hui le pas sur l'espace pur, libre et linéaire du modernisme. Plutôt que de s'imposer comme une entité définie et circonscrite, ce nouvel espace prend les allures d'un réseau infini dans lequel on ne se déplace plus mais où l'on semble flotter. On ne circule d'ailleurs plus aujourd'hui d'un espace A à un espace B : comme l'ont montré le Centre Wexner, la Tour sans fins et la Biosphère, on tend dorénavant à naviguer dans A et dans B en même temps.

On aura compris que par cette *mise en réseau* qui affecte aujourd'hui notre architecture, c'est toute notre conception de l'architecture comme *monument* qui se trouve ébranlée. Comme l'explique Paul Virilio, on ne peut plus concevoir l'architecture, dans une ère de vitesse, d'électronique et de téléprésence, à travers une monumentalité traditionnelle :

« Actuellement, si « monuments » il y a, ceux-ci ne sont plus de l'ordre du visible, malgré les tours et les détours de la démesure architecturale, cette « disproportion » s'inscrit moins dans l'ordre des apparences sensibles, l'esthétique de l'apparition de volumes assemblés sous le soleil, que dans l'obscur luminescence des terminaux, des consoles et autres « tables de nuit » de l'électronique. »<sup>6</sup>

Finis la façade et les espaces clos qui séparaient jadis le privé et le public dans l'architecture classique et dans celle du bourgeois. Finie la célébration de la matière et de l'espace pur du modernisme. La nouvelle architecture est une architecture de réseaux et de flux qui favorise les déplacements en accéléré dans des espaces de branchement, de flottement et d'ubiquité. Si le minimalisme refait aujourd'hui surface, ce n'est donc pas tant pour retrouver la pureté et la matérialité d'une époque révolue que pour témoigner de la transformation graduelle de l'architecture en lumière... l'habitat du *cyborg*.

MARTIN CARRIER

Martin Carrier termine présentement un mémoire sur l'architecture contemporaine québécoise, en Études des arts à l'Université du Québec à Montréal. Il agit également à titre de commissaire d'exposition.

#### NOTES

1. Remarquons cependant que le mouvement moderne ne donna pas seulement naissance à des tours de verre et d'acier tristes et fades comme celles qui grandirent un peu partout dans les villes nord-américaines de l'après-guerre. En effet, les œuvres de Louis Kahn, de Le Corbusier ou de Arthur Erickson montrent bien toute l'importance des jeux de matériau, d'espace et de lumière pour nombre d'architectes modernistes.
2. Peter Eisenman, « Wexner Center for the Visual Arts, Ohio », in Andreas Papadakis et al., *Deconstruction : Omnibus Volume*, New York, Rizzoli, 1989, p. 154.
3. Voir Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
4. Jean Nouvel, « Jean Nouvel : le choix du réel », entrevue de Chantal Béret, *Art Press*, n° 190, avril 1994, p. 32.
5. Jean Baudrillard, « L'extase de la communication », *L'autre par lui-même : Habilitation*, Paris, Éditions Gallée, 1987, p. 19.
6. Paul Virilio, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1984, p. 24.