

Tout en délicatesse.

Quelques réflexions sur l'architecture de Richter & Dahl Rocha

Jorge Francisco Liernur (UTDT/CONICET)

Traduit de l'espagnol par Anna Hohler

« (...) si le but d'un poème était de nous étonner, sa durée ne se mesurerait pas en siècles, mais en jours et en heures, peut-être en minutes. » Jorge Luis Borges, « La quête d'Averroès », in *L'Aleph*¹

Prémises

Les principaux acteurs de l'architecture contemporaine semblent vouloir faire de leur discipline un instrument de plus au service d'un monde qui est actuellement voué à la consommation outrancière d'images. Aujourd'hui, la valeur des choses importe peu ; ce qui compte, c'est leur perpétuelle nouveauté. Une chaîne stéréo peut ressembler à un ballon, un fauteuil à un crabe : ce genre d'objets est fait pour attirer l'attention du consommateur. Il en est de même en architecture, où la pratique contemporaine favorise le jeu frivole avec des signifiants insolites. Ici, des gratte-ciel peuvent prendre la forme d'une pive ; là, un stade de foot fait penser à un soulier géant, et une nouvelle école évoque des ruines après un tremblement de terre ; un musée, enfin, peut avoir l'air d'un navire échoué, étincelant sous le soleil couchant.

Antonio Gramsci soutenait avec raison que « le fondement de toute activité critique doit se fonder sur la capacité à découvrir la distinction et les différences en dessous de toute uniformité et de toute ressemblance superficielle et apparente, et l'unité essentielle en dessous de toute opposition et différenciation apparente en surface ».² Il est vrai que l'œuvre de Richter & Dahl Rocha participe d'une « unité essentielle », celle de l'intégration structurelle de l'architecture aux lois du marché – comme le fait d'ailleurs une bonne partie des acteurs les plus vociférants de l'architecture contemporaine. Cette situation n'est pas sans rapport avec la croyance que « la guerre est finie »³, du moins dans la plus grande partie du monde occidental, et que le 11 septembre a certes été un événement horrible, mais somme toute occasionnel. En ce sens, l'œuvre de Richter & Dahl Rocha – comme l'ensemble de la culture architecturale dans laquelle elle s'inscrit – serait complice de l'ambiance « désidéologisée » d'aujourd'hui, à mille lieues de cette autre époque où, il y a presque un siècle, on pensait devoir choisir entre architecture et révolution. Mais au-delà de cette ressemblance, il apparaît évident que le travail de Jacques Richter et Ignacio Dahl Rocha n'a rien en commun avec les grands gestes des architectes qui prétendent célébrer une « globalisation

qui associent l'architecture à la « blobitecture », à ces formes organiques qui naissent sur des écrans d'ordinateur et qui attisent la curiosité des étudiants – et parfois aussi celle d'architectes un peu plus âgés.

La singularité du travail de Richter & Dahl Rocha réside précisément dans le fait que ce n'est pas son « originalité » qui interpelle, mais plutôt une douce vibration que nous n'avions pas perçue d'emblée, alors que nous étions déjà sur le point de nous en détourner comme d'un « déjà vu ». Contrairement aux images puissantes qui envahissent les revues d'architecture contemporaine pour capter notre attention de manière immédiate, presque violente, la vibration que l'on perçoit dans le travail de Richter & Dahl Rocha est plus subtile : son assimilation demande un certain effort. Ce qui est remarquable, c'est que Richter & Dahl Rocha arrivent à provoquer cet effet tout en occupant l'espace infime et tendu qui s'ouvre entre leur volonté de ne pas abandonner le territoire archaïque de l'architecture, et leur résistance à la rhétorique et aux mélodrames des médias de masse. Ils y arrivent sans perdre de vue le champ de la pratique, défini par des programmes, des modes de production et des maîtres d'ouvrage publics ou privés. L'attrait de leur œuvre est dû justement à cet équilibre fragile, aux bords même du précipice qui menace de l'engloutir.

Ce refus d'une architecture criarde pourrait nous inciter à associer le travail de Richter & Dahl Rocha à la « nouvelle simplicité suisse »⁴. Ce serait pourtant procéder à une généralisation peu fertile ; il nous paraît en effet plus convenable de poursuivre avec le conseil de Gramsci et d'essayer de « découvrir la distinction et les différences en dessous de toute uniformité et de toute ressemblance superficielle et apparente » (voir note 2). Et ce justement parce que l'architecture de Richter & Dahl Rocha est loin d'être « simple ». Elle ne l'est ni dans ses intentions, ni dans ses qualités géométriques ou de composition. Elle ne l'est pas non plus au niveau de la typologie ou de ses caractéristiques constructives. Le travail de Richter & Dahl Rocha, dans sa revendication d'une spécificité de la discipline architecturale, n'est pas fait pour supporter ni le silence, ni l'absence de toute signification. Les deux architectes ne souscriraient sans doute pas à la célèbre expression de l'artiste Frank Stella, selon qui « ce que l'on voit » est uniquement « ce que l'on voit »⁵. De fait, l'écrasante majorité des architectes n'est

globalisées, pour faire émerger sous l'œil touristique des villages inconnus ou pour promouvoir, dans les suppléments culturels des journaux à gros tirage, l'avant-garde esthétique des nababs du progrès. Non, la grande majorité des architectes doivent composer, comme Richter & Dahl Rocha, avec des contraintes et des défis, mais ils le font souvent de manière résignée et sans réussir à en extraire une œuvre architecturale. Jacques Richter et Ignacio Dahl Rocha montrent pourtant que c'est possible : on peut créer, sans le côté flamboyant ou extravagant de certains de leurs contemporains, des œuvres architecturales d'une élégance intense, presque inquiétante, qui font que l'on continue de croire en la « promesse du bonheur » (voir aussi p. 36).

Comment réussir à mettre en évidence une nuance si ténue ? Comment contrebalancer ne serait-ce qu'un instant la fugacité de cette sensation sans fixer notre attention de manière trop violente ? Dans *Les Affinités électives de Goethe*, Walter Benjamin nous fait part d'une belle approche que l'on pourrait appeler, en empruntant l'expression de Carlo Ginzburg, la « parade du cavalier » : « Supposons qu'on fasse connaissance d'une personne belle et sympathique, mais renfermée parce qu'elle porte avec elle un secret. On aurait tort de vouloir forcer ses confidences. Mais il est permis de chercher si elle a des frères et sœurs et si leur nature éclairée peut-être, de manière ou d'autre, ce qui est énigmatique dans cette âme étrangère. C'est exactement ainsi que la critique cherche des frères et sœurs de l'œuvre d'art. »⁶ Comment mettre cela en pratique ? Il faut sans doute aborder l'œuvre à plusieurs niveaux, sachant qu'on n'arrivera pas malgré tout à percer le cœur de son secret, puisque la fascination qu'elle exerce réside justement dans son absolue inviolabilité. Cependant, nous pourrions au moins proposer quelques chemins de traverse qui stimuleront l'intuition du lecteur. Dans ce sens, il faut préciser que le présent essai ne fait évidemment pas partie de l'œuvre architecturale qu'il présente, qu'il n'a pas été élaboré en collaboration avec ses auteurs et qu'il ne prétend pas refléter ou exprimer leurs opinions. Au contraire, ce texte part du principe que l'œuvre exprime à elle seule ce qu'elle a à dire.

L'écriture critique, en tant qu'acte autonome, est la tentative de déployer l'œuvre dans son contexte culturel, en interaction avec d'autres objets, institutions ou acteurs, y compris avec le lecteur et ses propres expériences et opinions. La critique fait partie du processus de production de sens des différentes couches dont l'œuvre est constituée. Comme le dit très bien Michael Speaks, « if we understand writing as a production and not as an essence at the center of which is the word, then writing becomes architectural, not according to what it does : writing becomes architectural by producing architecture. (...) The architectural apparatus (mainly international publishing industry) shapes the reception of architecture by advocating or criticizing this or that architect, building, style intellectual fashion, or product, which in turn shapes the production of new architecture. In a real sense, then, institution architecture is a production cycle, an invisible architectural built form that grows with each sentence, review, criticism and book. »⁷

Loin de vouloir faire référence à une mode ou un style, cette citation doit simplement pointer l'existence d'un écart sémantique entre la parole écrite et l'écriture de l'œuvre architecturale, écart qui ouvre le champ de forces où le corpus architectural dont il est ici question a commencé à jouer son rôle.

Suisse / Argentine

Une des caractéristiques principales de l'œuvre de Richter & Dahl Rocha est la nature des programmes auxquels elle répond. En général, il ne s'agit pas d'édifices qui aspirent à une expression rhétorique (pour des institutions publiques ou privées), mais d'ensembles de logements, de bureaux, de locaux commerciaux, industriels ou éducatifs. Parmi les presque quarante projets réalisés par Richter & Dahl Rocha depuis la fondation du bureau, dix sont issus de concours, alors que les autres répondent à des clients privés parmi lesquels se trouvent des entreprises, des promoteurs immobiliers, des entreprises liées à l'Etat, des banques, des assurances et quelques clients individuels. Dans plusieurs cas, il s'agit de mandats provenant d'un même client à des périodes différentes. Un rapide survol des projets permet de faire trois observations. Premièrement, les mandats privés sont majoritaires, ce qui – si l'on s'incline devant un des clichés standards

majuscule⁸. Il serait donc possible, deuxièmement, de considérer une grande partie des réalisations de Richter & Dahl Rocha comme de la production commerciale, mais le grand nombre de projets issus de concours invalide ce raisonnement. Troisièmement, à l'exception de quelques projets, Richter & Dahl Rocha n'ont pas eu à répondre à des demandes formelles, de la part de leurs maîtres d'ouvrages, de créer une caractéristique architecturale ou un « discours » particuliers. Leurs réalisations ont une qualité autre, qui surgit malgré les forces du marché et qui répond à une logique bien différente.

Examinons brièvement le contexte de la production architecturale de Richter & Dahl Rocha et la manière dont les parcours personnels des deux architectes s'y insèrent. Le bureau Richter & Dahl Rocha est fondé au début des années 90, et sa croissance coïncide avec une période où la Suisse récupère lentement d'une crise d'identité communautaire qui avait atteint son apogée en 1992, lorsque le pays s'était présenté à l'exposition universelle de Séville sous le slogan « La Suisse n'existe pas ». La même année, le peuple avait refusé l'entrée de la Suisse dans l'Espace économique européen. Par ailleurs, le rôle discutable – jusque-là jamais assumé – joué par le pays dans l'Holocauste commençait à être débattu sur la place publique⁹. Lors de l'inauguration de l'exposition nationale de 2002 (elle avait été repoussée à plusieurs reprises¹⁰), le président de la Confédération de l'époque, Kaspar Villiger, a reconnu que « [le] pays a traversé une période difficile durant les années nonante. Il s'est en effet retrouvé confronté à la stagnation économique, à un chômage record, aux critiques fustigeant son comportement durant la dernière guerre, et à des négociations laborieuses avec l'Union européenne. Le projet d'exposition nationale semblait s'être enlisé. Bien des choses allaient mal. Les Suisses se sont mis à douter d'eux-mêmes, le débat politique est devenu plus contrasté et plus polémique. L'expression redoutée de crise d'identité a commencé à se répandre. »¹¹ Aujourd'hui, l'évolution de la conscience identitaire de la Suisse s'est inversée, même si, selon certains, le pays n'est toujours pas sorti de la crise. « Pour le publicitaire Dominique von Matt », note Jürg Altwegg¹², « la Suisse est à nouveau appréciée après la phase de dépression des années 1990. Son image à l'étranger est meilleure qu'à l'intérieur. En septembre 2001 – peu avant les attentats de New York – une étude de l'Ecole polytechnique de Zurich révélait que la population se sentait mieux que jamais, plus en sécurité que jamais. »

Le fait de prendre en compte ce contexte socio-politique n'est pas oiseux. La relative récupération de la crise a eu lieu parallèlement à certains changements importants qui ont eu des effets sur le secteur de la construction, et donc sur le nombre et les caractéristiques des exigences et des programmes à bâtir, base de l'œuvre architecturale que nous sommes en train d'analyser. La globalisation et la percée de l'économie de marché au sein de sphères auparavant réservées à l'Etat ont également affecté la Suisse. Dans le secteur qui nous intéresse, cela va de pair avec une importante privatisation des mandats. Entre 1975 et 2001, le volume des dépenses publiques pour la construction a légèrement baissé, alors que celui des mandats privés a augmenté de plus de 10 milliards de francs suisses¹³. Pour certains auteurs, les changements induits par la globalisation ont affecté le pays jusqu'à son territoire qui tendrait, aujourd'hui, vers une organisation en un réseau non plus urbain, mais métropolitain (agglomérations zurichoïse, bâloïse, tessinoïse, bernoïse et lémanique), fortement relié bien sûr au pôle métropolitain de l'Europe centrale formé par Munich, Stuttgart, Milan et Lyon¹⁴. Ces agglomérations semblent transformer la totalité du territoire suisse qui subit les conséquences de la « rurbanisation » (ou périurbanisation) dans la mesure où les usages ruraux, urbains, industriels et touristiques s'enchevêtrent et s'étendent à l'ensemble du pays. D'où un souci croissant, ces dernières années, pour la protection de l'environnement et le développement durable, mais aussi une utilisation plus intensive du bâti existant, ce qui se traduit dans la revitalisation des centres urbains et dans l'augmentation des rénovations, agrandissements et autres transformations, au détriment des constructions nouvelles. En effet, dans les années 80 et 90, le marché de la construction de logements a chuté d'environ 50%. En plus, la typologie s'est vue modifiée pendant la même période, où « la construction de villas et de grands appartements de cinq, six pièces ou davantage, l'a graduellement emporté sur celle des petits logements de une, deux et trois pièces. [...] [O]n passe d'une production massive en périphérie citadine à des opérations de moindre ampleur, dans des sites généralement préurbanisés. »¹⁵

En plus de ces transformations de la demande, l'introduction de nouveaux matériaux et de nouvelles technologies de l'information amène des changements dans les modes de production. Il en résulte par exemple une réorganisation des bureaux d'architecture dont le nombre, entre 1985 et 2001, a passé de 6500 à plus de dix mille, alors qu'au début des années 90, les dépenses dans le bâtiment ont commencé à chuter¹⁶. Ce phénomène s'explique par le fait que de nombreux architectes ont cessé leur collaboration dans des grands bureaux pour fonder leur propre atelier. En parallèle, ces changements, qui affectent la demande et le mode de production, poussent les architectes vers une plus grande spécialisation. Dès lors, « le déclin relatif du bureau artisanal classique nous pousse à nous interroger sur la permanence des principes éthiques ayant longtemps servi de référence aux architectes indépendants [...]. Autre problème cardinal : la qualité des services offerts par l'architecte à la communauté ne se mue-telle pas en leurre dès lors que la disparition d'un interlocuteur unique pour l'ensemble des opérations de construction entraîne forcément une dilution des responsabilités ? »¹⁷

Au niveau suisse, Richter & Dahl Rocha – avec 50 employés à temps plein – peut être considéré comme un grand bureau¹⁸. Sa taille est relativement stable, il n'a pas opté pour la spécialisation ni pour une constitution en société. En guise de réponse à l'augmentation des commandes de clients privés, le bureau a su conserver un mode de fonctionnement artisanal et l'existence d'une responsabilité centralisée, caractéristiques d'un mode de production traditionnel. La structure organisationnelle du bureau, avec une direction exécutive qui supervise plusieurs groupes de projets dirigés par des associés, semble être la formule qui permet de garder le fragile équilibre entre créativité et inventivité d'un côté, gestion efficace du temps et des ressources de l'autre.

Plusieurs descriptions du bureau présentent sa composition multinationale comme une de ses grandes forces. En effet, les quelque 50 employés proviennent de douze pays différents. Le bureau est composé de 15 architectes diplômés, de cinq architectes techniciens, huit directeurs de projets, sept dessinateurs, sept postes administratifs et un nombre variable d'assistants et de stagiaires. Ce panel de formations extrêmement diverses favorise à coup sûr un stimulant croisement d'opinions et de points de vue, comme l'ont justement observé les éditeurs d'*Architecture Suisse* : « Le travail de Richter & Dahl Rocha, malgré un

subtilement l'«autre», cette différence qui est le fruit d'un dialogue multiculturel. Cette condition lui confère une identité particulière, celle d'une architecture qui ne se laisse pas facilement cataloguer. Ce processus, bien que conscient, ne semble être ni volontaire ni explicite, mais le résultat inévitable du travail en équipe sur des problèmes locaux concrets avec des personnes qui ont de la réalité des approches différentes. »¹⁹ Il est toutefois difficile de déduire de ce pluriculturalisme quelque chose qui distingue l'œuvre de Richter & Dahl Rocha de celui d'autres bureaux de la même taille. C'est un fait relativement banal aujourd'hui que celui de réunir au sein d'un même bureau des collaborateurs de nationalités différentes. De même, il n'est pas rare que des partenaires de bureaux importants proviennent d'autres pays que celui ou ceux où ils ont développé leur identité d'architecte. Ce qui est plus exceptionnel, c'est que deux protagonistes provenant de contextes fondamentalement différents forment un partenariat aussi durable. Les chemins de Jacques Richter et d'Ignacio Dahl Rocha se sont croisés pour la première fois à l'Université de Yale. Qu'est-ce qu'un jeune Argentin qui a passé les turbulentes et obscures années 70 dans son pays peut avoir en commun avec cet autre jeune homme, un Suisse qui a grandi dans l'environnement sûr et opulent de la Confédération helvétique ?

Prenez le cas de Jacques Richter. Comme on le sait, l'architecture en Suisse est fortement conditionnée par les rigoureuses normes de la construction, par la participation démocratique de ses citoyens en matière d'urbanisme et par la haute technologisation des processus constructifs. Dans un tel contexte et en particulier en ce qui concerne les grands bureaux, les marges de la créativité se réduisent à l'extrême. Dans ce sens, le travail de Richter & Dahl Rocha entre en résonance avec ce que Stanislaus von Moos dit de l'œuvre de Max Bill : « Contrairement à toute 'architecture de qualité' de son époque, les édifices de Bill n'ont pas honte de leur fusion avec l'architecture quotidienne : un bâtiment de Bill pour une radio ou une maison, au milieu de voies de chemin de fer, de bâtiments industriels et de bloc d'habitations, documentés par Peter Fischli et David Weiss, peuvent passer pratiquement inaperçus. »²⁰

Cependant, cette « promiscuité » caractérise une bonne partie de l'architecture réalisée sur le sol helvétique – ce n'est donc pas non plus un facteur de

moderne » suisse, en particulier de celle qui suit, à la fin des années 30, la parution de l'ouvrage « La Nouvelle Architecture » d'Alfred Roth. Cette « tradition » constitue une leçon de modernisme « responsable », une réponse crédible, non conflictuelle, à la durabilité des nouvelles architectures dans le contexte social et économique stable de la Confédération. Avec son soin porté à la qualité constructive et matérielle, sa raisonnable organisation fonctionnelle et son souci d'élégance, cette « tradition moderne » suisse incarne le rejet manifeste du régionalisme simpliste, mais avant tout du côté flamboyant, de la polémique et du formalisme excessifs d'autres modernismes européens. Cependant, certains représentants de l'architecture moderne suisse, qui ont touché justement à une tendance formaliste, comptent parmi les exemples les plus extrêmes de l'« avant-garde » – de l'œuvre de Le Corbusier jusqu'aux projets et aux propositions du groupe ABC. Par ailleurs, la trajectoire de Jacques Richter passe, comme on a déjà dit, par l'expérience « américaine » de l'Université de Yale. Et, en jetant un regard sur ce passé, on découvre d'autres sources d'inspiration qui viennent s'ajouter au contexte décrit ci-dessus.

Pour commencer, la tradition architecturale suisse romande n'est pas exactement la même que celle des autres régions linguistiques. Les expériences des architectes de Suisse alémanique et du Tessin sont influencées par le côté turbulent, voire « révolutionnaire » des modernismes allemand et italien, alors qu'en Suisse romande la profession a résisté à une rupture brusque avec l'académie « bourgeoise » de l'architecture moderne en France. Voilà un courant auquel on peut associer non seulement l'architecture de Sartoris, mais aussi celle de Von der Mühl, de Hoechel ou des frères Honegger, et dans lequel les projets genevois de Guyonet ou de Le Corbusier, par exemple, font exception. Comme le montre la piscine de Bellerive construite par Marc Piccard à Lausanne, il faut, en Suisse romande, attendre jusqu'au milieu des années 30 pour que l'architecture moderne, dans ses formes les plus engagées, commence à s'articuler avec la culture locale. Jacques Gubler va jusqu'à écrire que « la Suisse française est plus farouchement réfractaire à l'architecture nouvelle en raison du « penchant poétique » ultra réactionnaire de son intelligentsia (y compris de la FAS) »²¹.

De manière plus générale, le conservatisme de la Suisse moderne a été expliqué comme une conséquence du rôle dominant que jouent dans ce pays les banques et l'économie. Pour Jürg Altwegg, « en politique, ils se montrent pourtant toujours très conservateurs, car ils peuvent investir sur le long terme ; leurs affaires sérieuses ne peuvent donc prospérer que dans un système social solide. »²² En faisant allusion au fait que ce conservatisme s'exprime dans une « esthétique de la discrétion », Altwegg cite le banquier romand Edouard Pictet, pour qui « Calvin à Genève – c'est une affaire de conscience. On est plus ou moins aisé, plus ou moins riche, mais ce n'est pas une raison de le claironner, au contraire. On se montre modeste. On reste économe, même s'il n'y a aucune nécessité financière à cela. On ne va pas au théâtre avec un bijou orné de diamants juste parce qu'on peut se l'offrir. Ça ne se fait pas. Nous refusons l'apparence et tout ce qu'on désigne trivialement par nouveau riche (...). Nous dédaignons ces signes extérieurs de richesse par trop voyants. »²³

Cependant, limiter notre description à ces facteurs d'« austérité » et de « conservatisme » supposerait perdre de vue l'existence – au pôle opposé – de forts courants d'ouverture. Celui par exemple qui s'est exprimé en faveur de l'entrée dans la Communauté européenne, lors du référendum qui a finalement été rejeté par la majorité. Cette ouverture s'exprime aussi à travers la position de certains intellectuels romands, comme Denis de Rougemont – fondateur à Genève du Centre européen de la culture –, qui a « violemment critiqué la Suisse ; mais son histoire et sa structure politique, ainsi que son plurilinguisme constituaient à maints égards l'exemple de l'Europe unie qu'il imaginait »²⁴. Autre exemple : Alfred Berchtold, qui a soutenu que la Suisse « est un Etat fait de ponts et de cols qui, sans cette ouverture vers l'extérieur, n'existe pas »²⁵.

L'éclectisme ou la neutralité initiale des modernistes de la région romande a également permis à celle-ci, dans les décennies suivantes et en particulier après la Seconde Guerre mondiale, de vivre, comparé au reste de la Confédération, dans une ambiance plus perméable à diverses expressions internationales. Un produit de cette ouverture vers l'extérieur est la magnifique œuvre de Jean Tschumi – qui a suscité une des interventions les plus importantes de Richter & Dahl Rocha et à laquelle est liée l'orientation de toute leur architecture – notamment, comme le

équilibre sensible entre fonctionnalité et représentativité, entre modernisme et tradition Beaux Arts »²⁶. L'œuvre du studio de Max Richter et Marcel Gut témoigne également de cette ouverture – et constitue l'une des bases pour le travail de Richter & Dahl Rocha. Dans les années 60 et 70, le bureau Richter et Gut s'est profilé en Suisse romande par le volume de sa production et sa qualité professionnelle. Le résultat en fut une architecture consistante, influencée dans sa première période par Le Corbusier – comme pour le pensionnat pour enfants de Valmont (1961) –, mais qui porte de plus en plus d'intérêt au brutalisme d'origine anglo-saxonne, comme l'illustre un centre commercial construit à Vevey en 1973.

Jacques Richter a obtenu son diplôme d'architecte à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich dans les années 70, à un moment où l'institut était marqué par la forte présence d'Aldo Rossi et un enthousiasme prononcé pour l'« école tessinoise ». Il s'est identifié avec la Tendenza et, peut-être à la recherche des racines « kahniennes » du rationalisme, s'est envolé pour les Etats-Unis afin d'y suivre un cursus de Master à l'Université de Yale. C'est donc là qu'a eu lieu sa rencontre avec Ignacio Dahl Rocha, dont l'équilibre et la sobriété proviennent d'un parcours très différent, marqué par sa propre tradition moderne.

L'architecture moderne en Argentine est moins connue au niveau international que le modernisme suisse mais, en tant que produit d'un pays et d'une culture extraordinairement vigoureux pendant les premières décennies du XX^e siècle, elle a acquis une richesse inhabituelle. Voilà ce qui a attiré Le Corbusier lors de son premier voyage en Amérique en 1929. Le caractère cosmopolite des grands centres urbains rioplatenses explique aussi la trame sophistiquée d'une culture qui, précisément pour ce motif, ne peut être expliquée avec les schémas simples, nord-américains, qui veulent simplement rencontrer, en Amérique latine, un « autre » clairement différencié, à travers le « réalisme magique » ou tant d'autres formules similaires. La culture urbaine du Rio de la Plata s'est constituée avec la modernisation, l'immigration et l'alphabétisation précoces. De là émerge une société de multiples composants nationaux, « éduquée » par une élite locale qui avait adopté un modernisme neutre, précisément comme forme d'homogénéisation de cette pluralité, préoccupée par le fait de créer, d'établir « une » identité et « une » nation.

Ainsi, l'architecture moderniste dont hérite Ignacio Dahl Rocha est avant tout celle d'un système de qualité et de représentation qui a constitué le paysage de ces villes. Un système et non pas une série d'exceptions, comme c'est arrivé en d'autres endroits du continent²⁷. L'œuvre d'Alberto Prebisch, de Vladimiro Acosta, de Sanchez-Lagos et de De la Torre, mais avant tout celle de Antonio Vilar comptent parmi les meilleures expressions de cette tradition moderne qui, dans les années 40, atteint son apogée avec le travail de l'Espagnol exilé Antonio Bonet, en collaboration avec Jorge Ferrari Hardoy et Juan Kurchan. Leur chaise Butterfly ou BKF, d'après leurs initiales, est un prototype du mobilier moderniste. Du chemin rigoureusement créatif d'Amancio Williams jusqu'au travail contemporain de Mario Roberto Alvarez, cette tradition novatrice fleurit dans sa recherche d'une architecture de qualité, marquée par une discrétion extrême et la résistance au « modernisme régional ». Et elle a continué d'évoluer dans le contexte d'une culture argentine contemporaine dominée par un paradigme minimaliste sublimant les réalités pratiques et métaphysiques imposées par l'horizon, de l'étendue de la pampa jusqu'à l'océan.

Ignacio Dahl Rocha s'est imprégné de cette tradition en travaillant avec Ernesto Katzenstein, disciple de Bonet et neveu de Vilar. Figure magnifique de l'architecture argentine des dernières décennies du XX^e siècle, Ernesto Katzenstein était imprégné d'une croyance presque mystique (mais décidément séculaire) envers la nécessité de la discrétion, non pas afin d'homogénéiser une diversité, mais pour critiquer l'excès de bruit et la rhétorique banale de sa propre société et de son temps²⁸. S'y ajoute, dans ces années obscures, la conscience aiguë de l'inévitable distorsion qui habite chaque tentative de s'exprimer dans le régime de cette société bâillonnée. Pendant la dictature militaire du Général Videla, Ignacio Dahl Rocha a suivi Katzenstein dans sa tentative de créer, avec des confrères²⁹, un espace non officiel et souterrain de réflexion et de culture architecturales.

C'est dans ce contexte que je l'ai rencontré. Il n'avait pas encore terminé ses études, mais son talent créatif exceptionnel, son ouverture et sa curiosité théorique étaient déjà manifestes. Son passage à la Yale University de Kahn était un pas nécessaire pour avancer dans ce sens, mais c'était aussi un moyen de trouver une ambiance culturelle libre où cette curiosité allait pouvoir s'alimenter du contexte contemporain dans une situation économique stable. Et c'est là que commence l'étape « suisse » de la carrière d'Ignacio Dahl Rocha.

Cette pérégrination intellectuelle de la pampa argentine aux alpes suisses peut paraître surprenante, mais n'est en fait pas si inhabituelle. Jorge Luis Borges, rappelons-nous, a fait ses classes à l'Institut Calvin de Genève. La famille de l'écrivain argentin est arrivée en Suisse en été 1914 et a vécu à la rue Ferdinand-Hodler à Genève pendant cinq ans. Borges s'est senti lié à cette ville suisse romande au point d'y revenir en 1985, quasi incognito. Il y meurt l'année suivante et est enterré au cimetière de Plainpalais. En sens inverse et avant Borges, de nombreux Suisses romands émigrés en Argentine avaient découvert une qualité de vie que leur pays d'origine ne pouvait leur offrir. Enfin, il ne faut pas oublier que l'histoire de Richter & Dahl Rocha a connu un précédent dans les années 40, lorsque Max Bill et l'Argentin Tomas Maldonado se sont engagés dans un échange d'idées très productif. Toutefois, contrairement à ce qui se passe pour Richter & Dahl Rocha, les deux hommes se sont dédiés à la recherche d'une « bonne » solution pour l'ensemble de la culture visuelle.

Ce qui caractérise Richter & Dahl Rocha, on l'a dit, n'est pas seulement la configuration pluriculturelle de leur bureau, mais la présence d'une tension, d'une incommodité substantielle, d'une inquiétude heureusement irrésolue. Cet équilibre instable est soutenu par la vocation d'ouverture de Jacques Richter et fertilisé par cet « autre » qu'Ignacio Dahl Rocha a amené en Suisse, depuis les bords d'un fleuve lointain.

« Quant à moi, j'accorderai le statut d'architecte à celui qui saura, par une méthode précise et des voies admirables, aussi bien concevoir mentalement que réaliser tout ce qui l'entourera le mieux au plus nobles usages des hommes. »

Spectacle versus architecture

La mort est le destin inévitable de tout ce qui est humain, et l'architecture ne fait pas exception. Voilà ce qui a l'air d'une affirmation banale, mais les philosophes, depuis Hegel jusqu'à nos jours, avancent des arguments de plus en plus sophistiqués qui ne font que réaffirmer ce truisme. Ce destin tragique, Manfredo Tafuri – avec une intelligence acérée et des outils théoriques extrêmement raffinés – a su l'exprimer de manière plus convaincante qu'aucun autre critique de ces dernières décennies. Une des versions les plus récentes de ces pronostics funéraires les associe au devenir des productions digitales difformes connues sous le nom de « blob architecture ». Ce phénomène, suggère Kazys Varnelis, serait en train de se précipiter dans l'abîme de son propre épuisement : « When the blob becomes banal, the last formal monument will come to an end, and architecture itself will be able to disappear. Nor will this merely be the blob that disappears into the ambient. In exploring the remaining geometries that architecture previously could not conceive or build, the blob marks the end of formal movements in architecture. With these having exhausted themselves, we reach the end of architectural form. »³¹ Le fait que le produit de ces articulations entre nouveaux médias, architectes et marketing pourrait conduire l'architecture au cataclysme – ou qu'elle souffrira au moins des conséquences de ce phénomène – a également été évoqué par des auteurs dans des domaines plus traditionnels. Dirigée par Kurt Forster, la Biennale de l'architecture de Venise de 2004 s'était proposé, sous le titre « Metamorph », de comprendre cette nouvelle donnée. Pour cette 9^e Biennale, Forster et ses collaborateurs ont développé « a line of arguments about the recent transformations in the nature of architecture itself. Our hypothesis is based on the special nature of those transformations. In the last quarter-century or so, architecture has not only changed, as it always does, in diverse and often unpredictable ways, it also begun to transform itself. These changes are so profound as to suggest a transformation of the very species of architecture whose different properties can only be discovered in retrospect. One might say that when some fish began to emerge from the sea and develop limbs, or when reptiles grew skin and feathers on their legs, they turned into birds. »³²

L'observation de Kurt Forster semble juste. Il se pourrait en effet que nous nous approchions du moment où le reptile commence à se couvrir de plumes. Autour de la profession de l'architecte émerge un ensemble de nouvelles activités et de nouvelles organisations, voilà un fait qui est reconnu par de nombreuses voix. Réactualisant la devise de Robert Venturi, on a même affirmé récemment que « the architect is going to be the fashion designer of the future. Learning from Calvin Klein, the architect will be concerned with dressing the future, speculating, anticipating coming events, and holding up a mirror to the world. »³³

Au cours de cette métamorphose, l'architecture / reptile serait en train de se transformer en spectacle / oiseau. Que ce soit sous la forme d'un « fashion design » ou sous la pression de la consommation d'images provenant de l'industrie ou de la publicité à l'échelle globale, les tâches d'un architecte évoluent rapidement dans la direction du « branding » et ressemblent de plus en plus à celles d'un créateur de marques.

Or, bien que l'affirmation de Kurt Forster semble faire sens, rien ne nous force à accepter ses conclusions. Même en suivant sa théorie d'une certaine évolution, nous n'avons aucune raison de pousser la réflexion à l'extrême, comme ont préféré le faire les darwinistes sociaux. Darwin soutenait simplement que les espèces tendent à se transformer ; et ce n'était pas lui, mais quelques-uns de ses successeurs qui ont conclu que cette transformation devait forcément aller dans le sens d'un progrès. De plus, accepter la métamorphose du reptile en oiseau ne signifie pas accepter également la disparition du serpent. En d'autres termes : le fait qu'à partir de certaines pratiques que nous définissons comme « architecture » surgissent de nouvelles activités, et que ces activités s'organisent en nouvelles disciplines, ne nous autorise pas à supposer que l'architecture en soi doive disparaître. D'ailleurs, le phénomène s'est déjà produit avec l'urbanisme, le design industriel et d'autres pratiques connexes, autrefois intégrées à la définition même de l'architecture (Alberti attribuait aux architectes la fabrication de montres). Il y a plus : même si Forster, Tafuri et Hegel ne se trompent pas, et que leurs pronostics de la disparition de l'architecture telle que nous la connaissons sont justes, nul ne peut affirmer que cette disparition soit imminente. Il convient d'ajouter une observation de plus, liée à notre droit d'accepter ou de refuser le « monde comme spectacle ». Kenneth Frampton soutient que l'architecture « can only survive as a form of critical culture, as a resistant 'otherness' »³⁴, mais cette

manière nostalgique – de prolonger simplement l'existence d'une discipline qui, sinon, serait vouée à disparaître. Il y a lieu cependant de se demander quelle est la relation de l'architecture avec ce monde où, comme l'a si puissamment formulé Marx, « tout ce qui est solide se dissipe dans l'air ». Guy Debord peut nous aider à répondre à cette question. « C'est le principe du fétichisme de la marchandise », écrit-il, « la domination de la société par ' des choses suprasensibles bien que sensibles ', qui s'accomplit absolument dans le spectacle, où le monde sensible se trouve remplacé par une sélection d'images qui existe au-dessus de lui, et qui en même temps s'est fait reconnaître comme le sensible par excellence. » Et encore : « Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à *faire voir* par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher ; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle. »³⁵

Ainsi, il semble que l'architecture – dans le sens le plus traditionnel du terme – héberge des éléments qui semblent pouvoir s'opposer de manière active à cette 'dissolution' qui, entre beaucoup d'autres choses, emporte avec elle toute forme de solidarité et d'amour entre les êtres humains. De manière active, et avec plus de force que les rébellions présumées contre « toutes les formes institutionnelles » qui invoquent une « complete and permanent revolution involving new forms of education, production, creativity, desires, self-management, territory »³⁶. L'activité de Richter & Dahl Rocha se déroule clairement dans ce champ-là, celui de l'architecture. Seul un coup d'œil superficiel peut assimiler leur archaïsme volontaire et profond à une attitude conservatrice ou indifférente au monde qui l'entoure. Dans son inactualité, leur travail obstiné à l'intérieur de l'architecture comme institution est en syntonie avec la conception, selon Adorno, du rôle de l'institution « sœur » de l'art. « Dans le monde désenchanté, sans qu'il veuille l'admettre, le *fait* de l'art, reflet tardif de la magie, est un scandale qu'il ne supporte pas. »³⁷

Archaïsme I : caractère

La première caractéristique évidente des œuvres de Richter & Dahl Rocha est leur lisibilité : toutes expriment le programme pour lequel elles ont été conçues. Leurs formes ne ressemblent ni à des artefacts mimétiques de l'univers industriel, cybernétique ou biologique, ni à des géométries purement abstraites ou complexes. Au contraire, il n'y a aucun doute en ce qui concerne la fonction du bâtiment administratif de la route de Berne 46 à Lausanne – la répartition régulière des brise-soleil verticaux en façade n'est pas celle d'un immeuble d'habitation –, ni en ce qui concerne celle du bâtiment de logements à Prilly, où les dimensions et la diversité des espaces domestiques parlent pour elles-mêmes. Quant à l'extension de la Clinique La Prairie à Clarens-Montreux, le confort de ses terrasses et l'irrégularité de ses ouvertures au jour témoignent d'un programme qui va au-delà de la simple fonction résidentielle. Il n'est pas difficile de distinguer un dessein pédagogique dans les dimensions, l'emplacement et les matériaux mis en œuvre au Pensionnat Valmont à Lausanne, et le caractère représentatif du restaurant et centre de réunion de l'International Institute for Management and Development (IMD), induit entre autres par le contact direct avec le parc au niveau du sol et les grandes surfaces vitrées, paraît évident. Dans tous ces cas, la matérialisation d'une œuvre architecturale nous permet de saisir son « caractère » – voilà une manière ancienne et spécifiquement architecturale de redonner vie à la suggestion aristotélicienne selon laquelle les choses (ou les personnages, dans sa *Rhétorique*) sont ce qu'elles disent qu'elles sont.

Archaïsme II : construction

Mais les œuvres de Richter & Dahl Rocha sont également conçues dans le respect de leur condition matérielle : elles ne sont pas de simples « images », mais des choses tangibles. Dans ce sens, elles répondent à une très ancienne requête faite à l'architecture : abriter les hommes. Pour ce faire, il faut assembler des éléments qui ont un certain poids, une texture, des couleurs ; qui sont imperméables, résistent à la chaleur et au froid et qui ont une certaine durée de vie... Cette matérialité, en plus du simple aspect visuel de leurs œuvres, est utilisée par Richter & Dahl Rocha pour produire des sensations qui amplifient le discours spécifiquement architectural de la lisibilité fonctionnelle décrite ci-dessus. Les briques rouges utilisées en façade de l'immeuble résidentiel des

que les briques noires de la façade arrière du complexe résidentiel La Verrière à Montreux accompagnent la « dureté » qu'exprime la ligne de chemin de fer qui longe le site. De même, le bois du refuge forestier La Racine met la petite construction à notre portée et nous rapproche des arbres qui nous entourent. Dans tous les cas, ces œuvres distillent le plaisir qu'ont les architectes à travailler la matérialité de l'architecture, à conjuguer la densité du travail artisanal, la précision des produits industriels et les possibilités de l'innovation : maniés avec modération, ces éléments s'assemblent souvent en une riche combinatoire. Prenons par exemple le verre – qui, sous forme de briques, voile et dévoile en même temps – que les architectes ont utilisé pour La Verrière (patios intérieurs), pour le bâtiment de l'UEFA (parasols sophistiqués) à Nyon et pour les édifices de Nestlé (signalétique). En plus, cette immersion dans le potentiel créatif des matériaux rend compte du fait que, dans certains cas, la recherche d'une solution constructive a amené les architectes à imaginer des systèmes ou des produits reproductibles ailleurs. Le refuge forestier par exemple est issu d'une réflexion sur des prototypes qui peuvent être construits par les gardes forestiers eux-mêmes, la signalétique adoptée pour Nestlé a donné lieu à la création d'une série, de même pour le mobilier et les parois de séparation pour bureaux... Tout cela a donné naissance à la filiale RDR Design.

Archaïsme III : échelle humaine

Quand un projet naît dans un imaginaire d'architecte un brin narcissique dont le seul but est de produire du spectaculaire, le parc d'attractions n'est jamais loin. Ce n'est évidemment pas le cas de Richter & Dahl Rocha, qui refusent la stratégie du tape-à-l'œil et tentent de concevoir des projets qui permettent au quotidien une expérience spatiale riche. En veillant à bâtir dans des dimensions et relations spatiales qui restent à l'échelle humaine – celle de l'utilisateur pour qui le projet est conçu et construit –, les architectes cherchent à chaque fois l'articulation appropriée entre le site et le programme. Leur rénovation et transformation du siège mondial de Nestlé à Vevey confère au hall de réception au rez-de-chaussée une ambiance véritablement majestueuse. Ce n'est pas l'effet d'une composition austère ou de matériaux séduisants, mais d'une combinatoire subtile dans laquelle entrent également les dimensions spatiales et le paysage. Richter & Dahl Rocha

du hall d'entrée. Toute présence humaine se trouve ainsi sertie par l'étendue du lac, au-dehors, et cette surface de verre travaillé de manière artisanale. Cette attention rigoureuse portée à l'échelle humaine entre également en jeu dans un projet très différent, celui des immeubles IM Forster, à Zurich. Pour le secteur « Mittelberg », Richter & Dahl Rocha conçoivent un petit complexe de logements qui ne prend pas la forme d'une série d'habitats de même dimension, mais plutôt celle d'un ensemble unique ou d'un manoir, en harmonie avec la construction préexistante. Le projet procède également à une articulation habile des changements de niveau, où les structures n'émergent que partiellement afin de ne pas dominer le magnifique parc dans lequel elles s'insèrent. Troisième exemple, encore différent, celui du New Learning Center de l'IMD, à Lausanne. Ici aussi il s'agit d'insérer l'objet dans un parc et au milieu d'un groupe de constructions bien diverses. Le contexte et le programme demandaient une morphologie différenciée qui ne brise pas le panorama naturel. L'édifice se réduit donc à un seul volume appuyé sur deux piliers qui ne sont pas sans rappeler l'approche de Jean Tschumi ; plus de la moitié des fonctions sont placées au sous-sol. En plus, la peau du corps émergent est divisée en bandes semi transparentes de la largeur d'un avant-bras qui adoucissent la hauteur de deux étages et qui reflètent les arbres du parc environnant.

Archaïsme IV : les éléments

Encore et encore, les œuvres architecturales doivent composer avec les mêmes éléments. Pour nous protéger du soleil ou des précipitations, les constructeurs ont développé des plans inclinés que l'on a appelés « toits ». Pour diviser des espaces, on a introduit des éléments verticaux baptisés « murs », et pour faire entrer la lumière du jour, des dispositifs ingénieux appelés « fenêtres ». Et ainsi de suite : rampes, escaliers, balustrades, seuils, parapets, plafonds, colonnes, corniches, etc. Certains architectes ont essayé d'en faire abstraction, mais il est également possible d'accepter ces éléments comme tels, comme matière première fascinante de cette discipline ancienne qu'est l'architecture. Richter & Dahl Rocha montrent un intérêt particulier pour le potentiel transformateur de ces éléments qui, dans leurs projets, ne sont pas toujours utilisés de manière conventionnelle. Prenons par exemple les escaliers : ceux, tout en délicatesse, des deux villas

verre pour l'escalier des étages de la direction de Nestlé ou – véritable « pièce de résistance » – l'ingénieux et efficace dispositif d'articulation qui connecte chaque niveau du bâtiment de Tschumi avec la simple barre ajoutée dans les années 70. De même, les projets de Richter & Dahl Rocha offrent des variations sur le thème de l'appui : dans certains cas, il s'agit de simples colonnes au profil carré ou rectangulaire (complexe résidentiel La Verrière, Montreux ; bâtiment administratif route de Berne, Lausanne), traitées parfois comme des prismes abstraits ou en faisant ressortir leurs caractéristiques matérielles (bureaux de Richter & Dahl Rocha). Mais les deux architectes ont également eu recours à des piliers cylindriques (Clinique La Prairie, Clarens-Montreux), et au lieu de la simplicité ils ont également choisi, parfois, des piédroits sculpturaux (IMD, Lausanne), des colonnes sveltes et décorées (restaurant de l'IMD) ou de gigantesques blocs de support (projet pour le nouveau Musée des Beaux-Arts, Lausanne). Les bâtiments de Richter & Dahl Rocha ne surgissent pas du sol, ni ne flottent en l'air : ils s'appuient. Et pour ce faire, ils utilisent fréquemment cette transition entre le sol et le construit qu'on appelle socle, ou podium. Parfois, un plan horizontal supporte tout un groupe de bâtiments, comme dans le cas de La Verrière. Dans d'autres cas, c'est le bâtiment lui-même qui se déploie sur le terrain (l'extension de la Clinique La Prairie à Clarens-Montreux), ou définit une terrasse (IMD). Même une poutre d'appui peut devenir socle, comme c'est le cas pour le Centre d'entretien CFF, à Genève, tout comme les cylindres de béton du petit refuge forestier qui lui servent de « pieds ».

Archaisme V : le contexte

Puisque les œuvres de Richter & Dahl Rocha ne prétendent pas être de l'Architecture avec majuscule, elles constituent avant tout un service : celui de répondre de la manière la plus précise possibles aux requêtes du client, public ou privé, tout en prenant grand soin de l'environnement naturel ou bâti dans lequel le projet s'insère. Nous avons déjà mentionné la manière dont le passage de la voie ferrée influe sur le choix des matériaux pour La Verrière, mais ce complexe est en plus fortement déterminé par les constructions environnantes, l'Hôtel Montreux Palace en premier lieu, mais aussi les édifices plus modestes le long de la rue en contrebas. Le nouveau complexe pour La Prairie essaie de s'appuyer contre le terrain, en cédant la primauté aux volumes préexistants du « Château » et de la «

site et fait allusion aux vignes plantées non loin de là. De la même manière, la grande dimension des lignes horizontales du Centre de Technologie de Nestlé à Singen, en Allemagne, permet de signaler la présence de ce volume bâti qui, toutefois, s'intègre dans l'anodin contexte de constructions industrielles grâce à la couleur de son revêtement et sa faible hauteur. Le bâtiment administratif de la route de Berne, à Lausanne, se situe dans un quartier suburbain de constructions relativement basses, ce qui fait que les cinq niveaux qui le constituent ne sont pas traités comme tels. Pour empêcher que son effet soit trop massif, le volume de ce bâtiment a été subdivisé : les architectes font passer le rez-de-chaussée et le dernier étage au second plan, et appliquent aux trois étages restants un traitement unificateur et léger.

Le rôle de la technique

L'unique légitimité possible de l'œuvre d'art moderne provient de son intérieur, de sa capacité à se fonder sur lui-même. Cette autonomie touche la totalité des éléments qui composent l'œuvre et dans ce sens, l'architecture se trouve dans une situation plus complexe que d'autres domaines, puisque l'œuvre architecturale est composée de certains éléments qui se laissent moins facilement subordonner à un tout, comme la fonction de l'édifice, la résistance ou la constitution des matériaux. Pour Adorno, l'œuvre d'art moderne est le lieu d'une lutte entre la nature – la structure et les matériaux dont l'œuvre est composée sont soumis à ses lois – et l'omnipotence de la Forme avec majuscule. Ainsi, le philosophe allemand soutient que « [d]ans la tendance de tout élément isolé des œuvres d'art à s'intégrer, s'annonce secrètement la tendance désintégratrice de la nature. Plus les œuvres d'art sont intégrées, plus ce qui les constitue se désintègre. Dans cette mesure, leur réussite même est décomposition et celle-ci leur confère un caractère insondable. »³⁸

Mais cette loi de la prédominance de la Forme provoque avant tout une profonde désorientation, dans la mesure où la modernité ne fournit aucune indication concernant l'organisation de cette Forme. De cette manière, et en particulier dans le domaine de l'architecture, l'usage veut qu'on ait recours à des alternatives qui

fonctionnalisme, l'irresponsabilité postmoderniste, la catégorisation typologique ou la géométrisation... Mais la plus durable des consolations provient sans doute de la technique. Et l'organisation de la Forme d'après des lois technologiques – qu'elles trouvent leur origine dans des procédés de fabrication, dans la mimésis de l'univers mécanique ou de matériaux – amène deux éléments rassurants supplémentaires : l'alignement avec la course du progrès, et la présupposée approximation de la vérité. Comme l'observe Adorno, « [!]a technicisation de l'art est autant provoquée par le sujet – c'est-à-dire par la conscience déçue et par la méfiance à l'égard de la magie en tant que voile – que par l'objet, c'est-à-dire par la manière dont il faut procéder pour que la structure des œuvres d'art s'impose comme valide. La possibilité d'une telle organisation est devenue problématique avec le déclin des procédés techniques traditionnels qui furent en vigueur jusqu'à l'époque actuelle. Seule restait la technologie, qui promettait d'organiser totalement l'œuvre d'art dans le sens de la relation fins-moyens que Kant avait identifiée généralement avec l'esthétique. »³⁹ La relation entre le progrès technique et la condition humaine a fait l'objet de nombreuses analyses dans le domaine de la philosophie ; on ne va donc pas l'aborder ici. Par rapport à l'œuvre qui nous intéresse, il sera plus productif de prêter davantage d'attention à la question de la relation entre le progrès technique et la « vérité ». Les courants contemporains qui utilisent cette relation comme un postulat ont leurs fondements dans les discussions sur le « brutalisme » et sur ses liens avec la demande existentialiste d'« authenticité » des années 50 et 60. Dans le fond, ces positions reflètent sans doute les figures fantasmagoriques d'un certain ruskinianisme et d'un organicisme très XIX^e, et avec elles ce qui perdure de la relation mimétique entre l'architecture et la nature. Au-delà de tous les artifices – de nature académique au XIX^e siècle, « esthétique » ou idéologique dans les décennies qui suivent –, la mission des architectes serait celle de faire apparaître la vérité – naturelle – cachée dans la profondeur de la constitution matérielle des œuvres. La déconstruction moderniste d'un ancrage de la « vérité » en dehors des représentations humaines entre alors en contradiction avec la conviction d'une présence immédiate de la « vérité » dans l'articulation des matériaux d'après une logique technique pure. Mais l'architecture dans son sens traditionnel suppose au contraire une conscience très claire du fondement conventionnel de la « vérité ». Et le modernisme, avec sa demande de subordination des matériaux et de la

artificielle et non essentielle de la « vérité ». Dans l'un de ses textes les plus convaincants, Gianni Vattimo a développé cette idée d'une vérité construite dans le contexte d'un certain ordre de représentations chez Nietzsche, dans son travail sur le masque. Vattimo nous montre que pour Nietzsche, « [...] nella seconda Inattuale, oltre che al travestimento dell'uomo decadente che non sa prendere iniziative e si maschera assumendo ruoli stereotipati, « maschere con una sola espressione », ci troviamo anche di fronte a un mascheramento che non solo non è connesso alla decadenza, ma anzi sembra l'unico modo per venirne fuori : la definizione e delimitazione di un orizzonte dell'azione storica che [...exige asumir algun elemento de la existencia historica como 'valor'] »⁴⁰ Suivant le regard lucide de Nietzsche, le déguisement n'est pas mascarade, l'idée d'une médiation (par les représentations) se présente comme un inévitable mode de construction humain. C'est précisément pour cela que Vattimo nous rappelle que « [...] nella seconda Inattuale, il superamento della decadenza della civiltà storicistica dovrebbe operarsi in virtù di « forze eternizzanti », quali l'arte e la religione, che non sono affatto mezzi di smascheramento della realtà vera, ma anch'esse « maschere », illusioni e finzioni. Accanto ciò, poi, sta il fatto che anche la civiltà [...] »⁴¹ A ce stade, n'importe quelle tentative de « dévoilement » d'une supposée vérité à travers une démonstration brutaliste des entrailles techniques d'un bâtiment n'est pas seulement futile mais aussi, quasi un siècle et demi après l'illumination nietzschéenne, pathétique. Dans les projets de Richter & Dahl Rocha, la technique occupe au contraire la même place subalterne que dans la pratique traditionnelle de l'architecture, en écartant même l'illusion de la tectonique. Comme nous le rappelle Marco De Michelis, « le terme de tectonique a été créé au début du XX^e siècle comme instrument pour reconstituer l'unité perdue de l'organisme architectonique par la combinaison et la juxtaposition de différents éléments de construction ».⁴² Mais dans l'œuvre qui nous occupe, l'unité ne répond pas à cette logique de la juxtaposition. Elle est même souvent ouvertement rejetée.

Dans le cas de l'immeuble résidentiel des Uttins à Rolle par exemple, les dalles de la façade côté lac semblent manquer de support, elles sont comme suspendues au-dessus du pré, alors que le mur de briques de la façade arrière (un mur porteur, à première vue) présente des ouvertures irrégulières. Donc, la logique structurelle du bâtiment reste difficile à saisir. Pour la nouvelle extension de la Clinique La

ressemble aux murs en pierre sèche des vignobles alentour. Cependant, au lieu de conforter une lecture unilatérale où dominerait la lourdeur et la massivité de la pierre – accentuée par les étroites ouvertures verticales –, les auteurs ouvrent l'espace par en dessous, avec la grande baie vitrée du restaurant, et font ainsi ressortir l'artifice « tectonique » des bandes de pierre. En plus, le caractère « rustique » de cette même pierre se présente comme un « masque » en présentant des faces latérales polies aux jambages des ouvertures. De la même manière, les façades du Centre de Technologie de Nestlé à Singen, en Allemagne, n'expriment pas seulement la condition d'« extension » inhérente à la structure de l'édifice, mais se présentent également comme deux « visages » différents. Les briques utilisées sur une des façades – ouvertement « appliquées », comme le montrent les cadres métalliques qui servent de support – sont suspendues au-dessus d'une ouverture continue. Les deux façades latérales, par contre, œuvrent comme des panneaux qui révèlent simplement la fonction de l'édifice. La toiture du New Meeting Place de l'IMD à Lausanne s'appuie sur des colonnes décentrées à l'intérieur tandis qu'à l'extérieur, cette logique « tectonique » n'est ni révélée ni complètement cachée. Elle nous indique pourtant que la toiture est également portée par les éléments verticaux en bois, qui servent à la fois de structure et de brise-soleil.

Quant au Centre d'entretien CFF à Genève, c'est également un bon exemple du « double jeu » selon lequel Richter & Dahl Rocha abordent les enjeux techniques. D'un côté, ces enjeux ne sont pas occultés – comme dans une bonne partie de l'architecture contemporaine qui se soumet à une « géométrisation » ou à des décisions formalistes –, mais il est tout aussi évident que le projet n'est jamais dominé par ses simples aspects techniques. Il apparaît que la distribution des « poids », dans cet édifice industriel, ne répond pas à la logique des appuis. Au contraire, la toiture en aluminium a un aspect flottant, léger, alors que le bois foncé semble être un élément « de poids » qui ne paraît s'appuyer nulle part, vu qu'une ouverture vitrée court en dessous tout au long de la façade et laisse entrevoir le va-et-vient des ouvriers qui travaillent à l'intérieur. Aucun élément structurel du bâtiment ne se trouve exprimé dans son architecture. La peau de l'édifice masque l'intérieur sans prétendre exprimer son unité. Au contraire, l'extérieur présente une tripartition qui n'existe pas à l'intérieur. Les matériaux

toiture, polie et brillante, s'oppose à la rugosité et à l'opacité du bois. Ce dernier joue sans aucun doute un rôle protagoniste, en révélant la fonction du bâtiment non pas de manière visuelle, mais par métaphore, vu que la rusticité des éléments de bois en appellent à la condition mécanique, dure et jusqu'à un certain point primaire du travail industriel manuel.

Passé, présent, futur

Hannah Arendt a insisté sur la nécessité de distinguer entre la « condition » et la « nature » humaines, et elle souligne que c'est un fait de la « nature humaine » que de se poser la question de l'essence, de l'être, et que ce questionnement conduit inévitablement à la métaphysique et donc au divin. Afin d'éviter ce cheminement – même s'il ne s'agit pas forcément de le désavouer –, la disciple de Heidegger et de Husserl préfère parler de conditions déterminées de l'humain. Et en se plaçant – même de manière critique – dans une tradition marxiste, Hannah Arendt distingue, parmi les plus importantes de ces conditions, la capacité de faire ouvrage, ou d'« ouvrir », de produire un monde, à la différence du simple travail consistant à reproduire les conditions naturelles de la vie. Produire un monde signifie produire des objets qui résistent au temps, des objets qui ne soient pas condamnés à un simple transit par l'existence humaine pour retourner à la nature, comme le sont les aliments, par exemple. Produire un monde signifie produire des objets qui résistent à une consommation immédiate et donc au passage du temps, et dont la valeur réside précisément dans ce fait de durer, même au-delà de l'existence des individus qui les ont créés. « C'est, en effet, la marque de tout travail de ne rien laisser derrière soi, de voir le résultat de l'effort presque aussitôt consommé que l'effort est dépensé », écrit Hannah Arendt⁴³. « Dans la mesure où l'intellectuel n'est vraiment pas 'ouvrier', occupé comme tout ouvrier, du plus humble artisan au plus grand artiste, à ajouter un objet de plus, durable si possible, à l'artifice main – on ne saurait sans doute mieux le comparer qu'au 'domestique' d'Adam Smith, encore que sa fonction soit moins de garder intact le processus vital et de pourvoir à sa régénération que d'assurer l'entretien des diverses machines géantes de la bureaucratie dont le fonctionnement consomme ses propres services et dévore ses propres produits aussi rapidement, aussi

parties du monde, les produits de l'œuvre – et non ceux du travail – garantissent la permanence, la durabilité, sans lesquelles il n'y aurait point de monde possible. » Cette distinction du travail et de l'œuvre se trouve renforcée par une observation de Walter Benjamin. Pour le philosophe allemand, « l'image du bonheur est inséparable de celle de la rédemption. [...] S'il en est ainsi, alors il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. A nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une faible force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. »⁴⁴ Il continue : « Comme confiance, courage, humour, ruse, fermeté inébranlable, elles [les choses raffinées et spirituelles] prennent une part vivante à la lutte [des classes] et agissent rétrospectivement dans les profondeurs du temps. [...] De même que certaines fleurs tournent leur corolle vers le soleil, le passé, par un mystérieux héliotropisme, tend à se tourner vers le soleil qui est en train de se lever au ciel de l'histoire. »⁴⁵

Ainsi, sans œuvre il ne peut y avoir ni durée ni temps, puisque la consommation immédiate des produits du travail fait, comme on vient de le signaler, que la vie humaine reste prisonnière du mouvement cyclique et vorace de la nature filant vers l'horizon de sa propre immobilité. Les œuvres architecturales sont à la société ce que la table ou le vase de la grand-mère, le stylo ou le vieux t-shirt préférés sont à chacun de nous. Ces objets qui nous accompagnent pendant un bout de temps nous aident discrètement à trouver du sens à notre existence, malgré nos changements continuels ; ils témoignent d'une certaine permanence, ils portent les traces de l'« ouvrier » humain. Sans eux, l'homme appartiendrait lui aussi à l'éternité hors temps de la nature. Sans ces appartenances, sans ces héritages, les différentes générations perdraient leurs liens et éclateraient en particules autonomes. Autrement dit, ils perdraient leur condition humaine.

Je crois que l'œuvre de Richter & Dahl Rocha appartient à cette architecture qui fait partie de ce qui est fondamental pour la constitution de notre monde, en tant que moyen privilégié pour la préservation de la sociabilité et de l'historicité humaines. Certes, cette capacité ou vocation de résister à l'instabilité contemporaine est aujourd'hui mise à rude épreuve, face aux habitudes des consommateurs que nous sommes, face à la fragilité urbaine et à l'affaiblissement,

épreuve se joue l'existence même de la discipline de l'architecture. Plaider pour l'existence d'une architecture dans le sens traditionnel – une architecture plus vitruvienne, comme dit Kurt Forster dans le texte cité plus haut (voir note 32) – revient à accepter la nécessité de faire jouer à la discipline le rôle temporel décrit ci-dessus. Cette architecture nous donne la possibilité, entre autres, d'accueillir cette dot dont parle Benjamin ; de lui imprimer les traces de notre propre existence, et de les léguer aux générations futures. Cette transmission est impossible sans codes communs, même si ces derniers, comme tout langage, peuvent et doivent se modifier sans cesse.

Adolf Loos touche au cœur de ce problème dans son *Ornement et crime* (1908). Pour lui, l'architecture ne peut que difficilement s'adapter aux processus de production d'autres marchandises d'utilité transitoire. Dans la suite d'un postulat développé au XVIII^e siècle par Etienne-Louis Boullée, Adolf Loos, auteur de la célèbre maison du Michaelerplatz, à Vienne, pense qu'une œuvre architecturale, tout comme un élégant manteau, ne conserve sa vigueur culturelle que si elle peut s'appuyer sur une forme qui résiste elle-même au temps qui passe. Avec cette idée de l'architecture comme une forme qui résiste à la fatigue du temps, Loos met en question la présumée absence de limites dans le processus universel d'homogénéisation due à la domination du marché. Si l'on admet cette condition temporelle, et avec elle la présence de « formes résistantes », on doit forcément regarder l'architecture comme une institution et, en d'autres termes, comme porteuse d'un pacte social.

Voilà pourquoi une architecture « institutionnelle » dans ce sens, comme l'est à mon avis celle de Richter & Dahl Rocha, ne peut ni ignorer le problème de sa permanence dans le temps (« tourner sa corolle vers le soleil », d'après la citation de Benjamin) et se limiter à un présent pur, ni vouloir régler ses comptes avec l'histoire. C'est cette situation qui permet à l'œuvre d'aujourd'hui d'entrer en dialogue avec les œuvres maîtresses du passé. En Occident du moins, ces dernières constituent un type de solution particulier, qui facilite le dialogue intergénérationnel. Tout créateur, selon le critique littéraire Harold Bloom, cherche à atteindre le niveau des chefs-d'œuvre du passé, et c'est seulement en s'en approchant que des horizons nouveaux s'ouvrent à lui : « there can be no

vexing to undergo and difficult to understand. [...] The anxiety of influence is not an anxiety about the father, real or literary, but an anxiety achieved by and in the poem, novel or play. Any strong literary work creatively misreads and therefore misinterprets a precursor text. An authentic canonical writer may or may not internalize her or his work's anxiety, but that scarcely matters: the strongly achieved work is the anxiety. [...] Tradition is not only a handing down or process of benign transmission; it is also a conflict between past genius and present aspiration, in which the prize is literary survival or canonical inclusion. »⁴⁶

Ce dialogue intergénérationnel ou cette préoccupation pour la relation entre le passé et le futur au travers de l'œuvre présente se trouve dans de nombreux aspects de l'architecture de Richter & Dahl Rocha. Cette préoccupation est sans doute présente dans l'intérêt de Jacques Richter pour la *Tendenza*, et elle était déjà apparente, chez Ignacio Dahl Rocha, dans sa maison de San Isidro, avec ses références explicites au *Raumplan* d'Adolf Loos, au Mies des maisons de Krefeld et à des architectes argentins comme Carlos Vilar. Mais cette même préoccupation est arrivée à maturation dans l'œuvre récente des deux associés. Prenons le traitement d'éléments apparemment banals comme les brise-soleil. Dans le cas du bâtiment administratif de la route de Berne 46 à Lausanne, les éléments verticaux qui couvrent la majeure partie de la façade sur rue peuvent sembler répéter simplement une solution héritée, appliquée d'innombrables fois depuis Le Corbusier et que les architectes brésiliens ont développée aux débuts du modernisme. Mais cet héritage, entre les mains de Richter & Dahl Rocha, est porteur d'une variation presque imperceptible : un tiers de la surface de chaque pale verticale est composé d'un verre coloré qui filtre la lumière naturelle. Le New Meeting Place de l'IMD à Lausanne est un autre bon exemple de ce dialogue ouvert avec le passé. Ce n'est pas l'édifice existant, sur le campus, qui aurait dicté aux architectes la structure sous-jacente qui organise le nouveau bâtiment, mais celui-ci s'insère délicatement entre les ailes latérales de l'ancienne bâtisse, établit une continuité avec sa corniche et entame le dialogue à partir de l'utilisation, dans l'angle, de piliers en briques qui évoquent l'aspect massif de l'édifice ancien. En plus, le bâtiment de Richter & Dahl Rocha ne prétend pas non plus à une nouveauté absolue. Le jeu élégant entre les minces éléments verticaux et le large avant-toit se fait l'écho de l'*American Prairie School* et de ses successeurs

universelle de 1939 à New York, construit par Oscar Niemeyer et Lúcio Costa.

L'exemple le plus fort est peut-être la transformation par Richter & Dahl Rocha du siège mondial de Nestlé, à Vevey, un édifice réalisé en 1958 par Jean Tschumi. En l'occurrence, l'histoire, et donc le temps, ont constitué le problème central. Considérée comme l'une des œuvres majeures de l'architecture moderne en Suisse, le bâtiment avait besoin d'être rénové. Comme il s'agit pour ainsi dire d'un édifice « vivant », son « aura » et son statut particulier dans le paysage demandaient une intervention d'une grande délicatesse. Le résultat, malgré des transformations fonctionnelles et techniques afin de préserver l'apparence originale de l'édifice tout en l'adaptant aux besoins du siège mondial d'une multinationale, offre non seulement une lecture complètement nouvelle du projet original et de son extension de 1970 (ici, le rôle des nouveaux noyaux de circulation a été décisif), mais ajoute également au projet historique des dimensions et des moments absolument nouveaux. Le projet que Richter & Dahl Rocha ont proposé pour le nouveau Musée des Beaux-Arts de Lausanne (2004/05), avec son volume comme suspendu, posé sur un support minimal, évoque une histoire qui va des expérimentations aventureuses des constructivistes russes aux efforts systématiques de Mies van der Rohe, sans oublier l'impact du Art Museum de São Paulo de Lina Bo Bardi, qui fait lui-même référence au musée d'Oscar Niemeyer à Brasília, ou encore à certains projets récents de Paulo Mendes da Rocha. Si l'on fait encore un pas en arrière, le modeste prototype pour un refuge forestier que Richter & Dahl Rocha ont réalisé en 1993/95 s'impose comme une réflexion sensuelle, dans la continuité et la rupture, sur le thème de la maison comme cabane, comme abri de base. Depuis la forme mythique et universelle du chapeau primitif jusqu'à l'ingénieuse réinterprétation du toit à deux pans et du plan en rotation, cette unité d'habitation regarde autant en arrière que vers le futur.

« ... et Aschenbach éprouvait une fois de plus douloureusement que les mots, s'ils peuvent célébrer la beauté sensible, sont bien incapables de la restituer. » Thomas

Mann, *La mort à Venise*⁴⁷

« Beau est un mot révolutionnaire. Il a à voir avec l'émotion, avec l'attrance, mais aussi avec la recherche et l'investigation. Herbert Marcuse a écrit sur cet aspect révolutionnaire de la beauté. » Jacques Herzog⁴⁸

Le principe espérance

Pour ceux qui savent s'accorder le temps nécessaire pour jouir d'une œuvre, pour ceux qui sont capables de ne pas céder à la consommation immédiate et à son caractère forcément spectaculaire, l'architecture de Richter & Dahl Rocha vibre, comme on l'a déjà dit, d'une manière singulière et intense. Cette intensité touche nos sens dans le registre du *pianissimo*, d'un susurrement à peine perceptible qui est à l'opposé des vociférations et de l'excitation extrême que subit la « vie nerveuse » dans les métropoles⁴⁹. Si nous contemplons leur œuvre de manière attentive, nous percevons comme un léger battement d'ailes qui nous fait pressentir la différence ontologique qui sépare l'architecture de la construction.

Dans son essai sur Max Bill, Stanislaus Von Moos soutient que l'architecture du maître suisse était une architecture « dépourvue de tout sentiment utopique »⁵⁰. Si l'on considère que l'utopie peut s'exprimer uniquement à travers une présentation directe de programmes et/ou de formes conçus exclusivement dans le contexte d'une organisation sociale ou culturelle future, cette affirmation fait sens. Mais si nous appréhendons l'utopie comme un lieu inexistant, comme un lieu de projection pour les aspirations inassouvies du présent, il serait injuste de ne pas reconnaître cette dimension de l'architecture de Max Bill. Cette observation peut, ou plutôt doit également intervenir dans l'appréciation de l'œuvre de Richter & Dahl Rocha. Ernst Bloch, dans *Le principe espérance*⁵¹, soutient que l'utopie qui est véhiculée dans les œuvres d'art les plus intenses ne réside pas dans leur discours ou contenu explicite, mais dans leur capacité de se constituer comme une source d'espérance. Et justement, d'après l'une des définitions les plus célèbres de l'époque moderne – forgée par Baudelaire qui prit plaisir à paraphraser Stendhal –, la beauté est avant tout une promesse de bonheur. Dans un essai sur Bloch, Ronald Aronson décrit la position du philosophe allemand comme

the future – the ‘still unbecome, still unachieved homeland’ – and to act to create that world, based on real tendencies in the present. »⁵² Par ailleurs, Aronson affirme que le projet de Bloch était en quelque sorte une réaction au fait que

« philosophy has ignored the future, and thus has lacked the tools for discerning how the utopian function operates in the ‘nearest nearness’ of the present. But artistic genius grasps, and presents, material that is beyond ‘what has previously been consciously given, what has previously been explicated and finally formed the world’. »⁵³ « ‘Every great work of art this still remains, except for its manifest character, impelled towards the latency of the other side, i.e., towards the contents of a future which had not yet appeared in its own time’. »⁵⁴

L’importance de l’« Eloge du maquillage » de Charles Baudelaire⁵⁵ pour la compréhension de la profondeur de la question de la beauté a été signalée par Franco Rella, qui y identifie ce qu’il appelle l’« énigme de la beauté », c’est-à-dire une recherche de la beauté qui reste inassouvie. « La beauté aussi est surnaturelle ; l’ornement, la parure, le maquillage suscitent un ‘ dégoût ’ pour ce qui, simplement, existe, et expriment ainsi une certaine anxiété métaphysique. »⁵⁶ En paraphrasant Baudelaire, il continue de décrire ces ornements éphémères comme « un effort nouveau en direction de la beauté, plus ou moins heureux, une approximation quelconque à un idéal, dont le désir sollicite sans relâche un esprit humain insatisfait. »⁵⁷

Mais il faut le souligner : l’espérance dont parle Ernst Bloch ne se limite pas à une dimension purement métaphysique. « In this view hope becomes a discourse of critique and social transformation. Hope makes the leap for us between critical education, which tells us what must be changed; political agency, which gives us the means to make change; and the concrete struggles through which change happens. Hope, in short, gives substance to the recognition that every present is incomplete. For theorists such as Bloch and his more contemporary counterparts like Michael Lerner, Cornel West and Robin D. G. Kelley, hope is anticipatory rather than messianic, mobilizing rather than therapeutic. Understood in this way, the longing for a more humane society does not collapse into a retreat from the

formations, and everyday practice. Hope in this context does not ignore the worst dimensions of human suffering, exploitation, and social relations; on the contrary, as Thomas Dunn writes, it acknowledges the need to sustain the 'capacity to see the worst and offer more than that for our consideration' (in *Vocations of Political Theory*, ed. by Jason A. Frank and John Tambornino). »⁵⁸ Par sa recherche de la beauté, l'architecture participe – et c'est là une de ses exigences principales – à la construction de cette espérance. L'œuvre de Richter & Dahl Rocha et les différents aspects qui s'y déploient convergent vers cette idée. Leur cohésion provient de cette recherche de la beauté, et c'est elle qui articule cet ensemble complexe de demandes, d'aspirations et de significations diverses. En premier lieu, c'est une réponse au chaos et à la laideur de la situation métropolitaine actuelle, que nous percevons comme une absence totale de forme, ou du moins comme une tendance à la dissolution des limites et de la structure compréhensible de la ville traditionnelle. Si la raison d'être de cette dernière réside dans sa capacité à engendrer un projet social commun, l'hyper-métropole contemporaine correspond au contraire à un non-lieu, à une fracture de tout lien ou attache. Et si la réunion autour d'un projet suppose la constitution d'une unité urbaine reconnaissable, son absence, dans l'hyper-métropole, génère chez ses habitants à la fois une liberté absolue, mais aussi une angoissante solitude.

Mais dans la quête de la beauté, l'inassouvissement n'est pas dû à des carences, c'est-à-dire qu'il n'est pas provoqué par ce que l'objet « beau » ne contiendrait pas, mais au contraire par ce qu'il contient et qui ne nous est pas accessible. L'impossibilité de saisir la véritable beauté est telle que, bien que codifiable en apparence, puisqu'elle ne se réduit pas à des impressions subjectives, toutes les tentatives de la reproduire grâce à des codes sont vouées à l'échec, et les œuvres qui sont produites de cette manière naissent presque toujours dans un avant-goût de la mort. Comme j'ai tenté de le formuler ailleurs⁵⁹, la beauté, dans ce sens, se constitue à travers une dénonciation, puisque le simple fait que l'on puisse l'identifier et la localiser illumine en fait son absence au-delà de ces repères matériels. Dans le contexte de l'hyper-métropole contemporaine, en particulier dans ses manifestations les moins développées, la beauté rend la laideur – excroissances, ordures, matière dépossédée de tout sens ou, ce qui revient au même, de tout contenu humain – encore plus aiguë et inadmissible, comme l'a

presse avec insistance vers la nécessité d'éviter l'inhumanité de la laideur. Ou, pour le dire avec les mots d'Adorno : « L'art doit faire son affaire de ce qui est mis à l'index en tant que laid, non plus pour l'intégrer, l'atténuer ou le réconcilier avec son existence grâce à cette chose repoussante entre toutes qu'est l'humour, mais pour dénoncer dans le laid le monde qui le crée et le reproduit à son image bien que, même là, subsiste encore la possibilité de l'affirmatif, en tant que connivence avec la dégradation en laquelle se transforme si facilement la sympathie pour les humiliés. »⁶¹

Rem Koolhaas a formulé une critique lucide envers ceux qui continuent d'appliquer le concept de mimesis d'une manière superficielle, et qui disent que « s'il y a confusion, nous créons la confusion ; s'il manque de la structure, nous ignorons la structure ; si règne la vulgarité, nous créons de la vulgarité ; s'il y a chaos, nous reflétons ce chaos... » Et il rectifie : « L'unique relation que les architectes puissent maintenir avec le chaos, c'est d'occuper notre place légitime dans les rangs de ceux qui sont destinés à l'empêcher, et échouer. »⁶²

L'architecture – en demande de beauté – nous pousse ainsi à formuler une critique de l'expansion rhizomatique de fragments d'urbanité sans échelle, sans limites et sans articulations. Autrement dit, elle nous enjoint d'opposer à cette expansion non pas un geste totalitaire qui prétendrait rétablir la situation de l'Un originel, mais une action non moins fragmentaire qui, consciente de sa propre impuissance, propose ces cristallisations qui, comme toute forme de vie, sont des impulsions pour contrer l'entropie.

En suivant Saint-Augustin, Simone Weil écrit que « [l]e premier besoin de l'âme, celui qui est le plus proche de sa destinée éternelle, c'est l'ordre, c'est-à-dire un tissu de relations sociales tel que nul ne soit contraint de violer des obligations rigoureuses pour exécuter d'autres obligations. [...] Aussi aimons-nous la beauté du monde, parce que nous sentons derrière elle la présence de quelque chose d'analogue à la sagesse que nous voudrions posséder pour assouvir notre désir du bien. A un degré moindre, les œuvres d'art vraiment belles offrent l'exemple d'ensembles où des facteurs indépendants concourent, d'une manière impossible à comprendre, pour constituer une beauté unique. »⁶³ Au tout début de la conception occidentale de la beauté, Aristote, dans sa *Poétique*, se réfère

univers informe et incompréhensible. Il dit : « Ce qui est beau – peu importe s'il s'agit d'un organisme vivant ou de tout autre objet composé de plusieurs parties – doit comporter dans ses parties non seulement un certain ordre, mais aussi une certaine limite et des dimensions appropriées ; car ce qui est beau réside dans les dimensions et dans l'ordre. »⁶⁴ Par ailleurs, Aristote postule que la « beauté sociale » dépend d'une relation juste entre le nombre d'habitants et la dimension de leur ville⁶⁵. Mais en ce qui concerne le social, la demande de beauté peut aussi avoir d'autres lectures. La cohésion, la limite et l'ordre requis par Aristote avaient déjà été réclamés par des philosophes présocratiques comme Héraclite et Pythagore, qui parlaient alors d'*harmonie*⁶⁶. L'harmonie est avant tout *assemblage*, la condition de la réunion des différentes parties. Et en dessous de toute apparence, ce qui détermine cet assemblage de choses, l'ensemble de toutes choses, est un réseau de relations qui s'établissent entre elles toutes, dans l'univers. La base de ces relations est donnée par le nombre, ou la quantité, et c'est pour cette raison que la relation entre l'objet et le monde est historiquement un élément inextricable de la condition de la beauté.

A la différence de la perception de ce qui est agréable aux sens et qui appartient à la sphère subjective de l'esthétique, la beauté existe seulement dans la dimension sociale de l'humain. Hans-Georg Gadamer l'exprime comme suit : « Malgré tout, le genre de vérité que nous rencontrons dans l'expérience du beau revendique sans ambiguïté une validité au-delà de toute subjectivité. Sinon, cela signifierait qu'elle manque de tout engagement et de justesse, et celui qui dit que quelque chose est beau n'entend pas seulement que cela lui plaît, comme on le dirait d'un plat savoureux. Si je considère quelque chose comme beau, j'entends que cette chose est belle. Ou pour le dire avec Kant : j'entrevois le consentement de chacun. »⁶⁷

Pour cette raison, la demande de beauté est une tentative de surmonter la régression individualiste et subjectiviste, tant sur un plan simplement esthétique qu'au niveau de l'illumination – pas nécessairement partagée – de l'artistique. Autrement dit, une des conditions pour l'existence de la beauté est la condition de son articulation – en tant que catégorie – au sein d'une construction culturelle globale. Il est vrai que l'œuvre d'art ne se réduit pas à l'idée de la

beauté ne peut pas être ignorée. Mais c'est précisément pour cela que nous devons, afin de le rendre productif, le comprendre comme un paradoxe, comme un problème ouvert. En se référant aux caractéristiques ontologiques des marchandises, Hans-Georg Gadamer affirme que les « choses » qui peuplent notre réalité « ne sont fabriquées plus qu'en série, qu'elles sont écoulées à travers de gros moyens publicitaires et qu'on les jette quand elles sont cassées. Mais ainsi nous ne faisons plus l'expérience de ce qu'est réellement une chose. Dans les choses marchandises, il n'y a plus rien qui aurait été appelé à la présence en elles, et qui résisterait à la substituabilité, aucune portion de vie, aucun fragment d'histoire.⁶⁸ »

Voilà pourquoi, dans la condition actuelle d'homogénéisation unidimensionnelle et de reproductibilité, la beauté se constitue comme un noyau inexpugnable. Tout est consommable, et c'est un risque que courent notamment les expériences artistiques qui se présentent comme une négation virulente et imprévisible de l'existant ; comme telles, elles alimentent la série de remplacements à l'infini mise en marche par la production capitaliste. Dans cette machinerie, le destin odieux mais inévitable de l'avant-garde est la publicité. La véritable beauté s'oppose à cette consommabilité, parce que l'accord et la réunion humaine sur lesquels elle se base, au-delà des sensations subjectives, ne connaissent pas les limites du moment présent, ni celles de leur époque. Nous ne nous poserions pas de questions au sujet de la beauté si, perplexes, nous ne percevions pas ses traces qui nous proviennent à la fois d'autres époques et d'ailleurs. C'est dans la beauté que l'on perçoit la puissante volonté de réunion, d'ordre, d'harmonie, d'équilibre, de proportion, de stabilité, d'intemporalité, de mesure, de grâce, d'élégance, de certitude et de consonance – comme dans toutes les œuvres que nous appelons « belles ». Il s'agit là certes d'attributs dépréciés par une grande part des critiques d'aujourd'hui, mais ce qui est un blâme pour les uns est, pour nous, l'exemple d'une rare vertu. On l'a vu, ces attributs ne constituent en aucun cas des affirmations unidimensionnelles – ce qui reviendrait à rapprocher l'œuvre de Richter & Dahl Rocha à tant de prétendues tentatives de recherche d'une « beauté » dérivée littéralement de tel ou tel ensemble de « règles esthétiques ». Dans les cas qui nous intéressent, les conditions de l'émergence de la beauté restent toujours mystérieuses et ambiguës, elles ne sont jamais complètement

La rénovation et la transformation du siège mondial de Nestlé à Vevey traduit parfaitement le puissant engagement, de la part de Richter & Dahl Rocha, pour l'orchestration des parties d'un tout dont l'unité avait été mise au défi par des transformations antérieures. Même leurs interventions au niveau de l'étage type du bâtiment de Jean Tschumi ont pour but de souligner avec délicatesse des intentions encore restées en retrait dans l'édifice original. En faisant écho au grand escalier central et à la marquise de l'entrée, en reprenant les allusions formelles de l'étage et en déclinant les colonnes du portique dans des matériaux nouveaux et des morphologies différentes, l'orchestration de Richter & Dahl Rocha a fait du nouveau restaurant du complexe un moment de grande intensité. Inspirées peut-être par l'édifice Nestlé, des courbes amples apparaissent pour la première fois dans le complexe de logements de Prilly-Lausanne et assument un rôle déterminant dans le projet pour la Clinique La Prairie. Elles opèrent ici en tant qu'élément réunificateur au sein d'un groupe complexe de divers bâtiments préexistants. Mais La Prairie est également un exemple de l'attention particulière portée à la lumière qui contribue à moduler et organiser l'espace. Dans cette institution destinée aux soins du corps, la lumière a une présence douce et provient de sources inattendues ou filtrées par des systèmes de contrôle. La synecdoque ou le lien particulièrement soigné entre les parties et le tout est une autre condition nécessaire à l'émergence de la beauté. La matérialisation de ce principe dans les Uttins à Rolle rappelle le magnifique travail réalisé en 1925 par Bruno Taut dans le quartier Britz, à Berlin. Le groupe de bâtiments est défini par une série de variations de typologie qui se réfèrent toutes les unes aux autres. Au sud, le premier complexe de logements réalisé fait face au lac et au grand paysage. Ici, ses trois parties s'effacent pour faire émerger l'ensemble, unifié grâce à la continuité des trois niveaux de terrasses qui traversent tout le bâtiment. Depuis la rue par contre on voit avant tout trois blocs reliés entre eux par des terrasses qui ressemblent alors à des ponts entre trois parties indépendantes et singulières, comme nous l'indique par exemple le rythme irrégulier des ouvertures des fenêtres.

Il n'y a pas non plus de beauté sans une détermination claire des limites d'une œuvre. Ces dernières peuvent être définies soit par une seule structure formelle centrale (comme le cône d'une montagne), soit par plusieurs éléments (comme les doigts d'une main ou les corniches classiques). Au New Learning Center de l'IMD,

nouveau restaurant et Wellness Center pour Nestlé à Vevey, les limites sont données par la forme même, dans les trois cas très distincte. Là où un tel contour fait défaut, les limites sont définies par la mise en œuvre de codes architecturaux traditionnels comme la tripartition, utilisée pour le bâtiment administratif de la route de Berne, à Lausanne, ou pour les logement de La Verrière à Montreux.

Délicatesse

J'aimerais mettre l'accent sur une dernière caractéristique singulière de l'œuvre de Richter & Dahl Rocha, dans la mesure qu'elle implique une nuance qui lui confère une qualité rare. Car l'ordre, l'harmonie, la définition de limites, une certaine intemporalité et la consistance volontaire de la forme – clés de la beauté moderne – ne sont finalement pas des critères suffisants pour distinguer le travail de Richter & Dahl Rocha de celui d'autres architectes. On pourrait se tourner encore une fois vers Antonio Gramsci, qui fait la réflexion suivante : « È troppo facile essere originali facendo il contrario di ciò che fanno tutti; è una cosa meccanica. È troppo facile parlare diversamente dagli altri, essere neolaici, il difficile è distinguersi dagli altri senza perciò fare delle acrobazie. »⁶⁹ En effet, Richter & Dahl Rocha évitent soigneusement tout type d'« acrobaties » ; leur architecture demande au contraire de l'attention et du temps pour pouvoir être appréciée. Leurs édifices ont l'air d'écarter ouvertement toute grandiloquence, les définitions indiscutables, l'esprit de « manifeste » qui parcourt les œuvres contemporaines qui sont consommées comme des produits de la (trans-)avant-garde. L'exploit technologique, la surprise formelle ou le dépouillement absolu sont des attributs qui leur sont complètement étrangers. L'œuvre de Richter & Dahl Rocha habite, pour ainsi dire, l'espace des productions neutres. Et l'on aurait tort d'attribuer à ce concept une valeur négative. Roland Barthes a consacré l'un de ces derniers cours au Collège de France à son analyse, et il en émerge une définition éclairante : « Je définis le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme. »⁷⁰ Le paradigme, pour Barthes, est le moteur du sens, d'un sens spécifique. Il fonctionne dans une opposition d'extrêmes contraires – la profondeur maximale de ce qui est profond et la hauteur inatteignable de ce qui est élevé –, entre lesquels s'établit un conflit. Dans l'une ou l'autre des deux directions s'établit le sens sur lequel se fondent l'affirmation ou la négation.

dysfonctionnement provoqué de ce même paradigme, et c'est pour cela qu'il nous laisse dans l'incertitude. Mais, comme je viens de le dire, le Neutre ne correspond pas à une absence de valeurs. Selon l'analyse de Barthes, « [...] le Neutre ne renvoie pas à des ' impressions ' de grisaille, de ' neutralité ', d'indifférence. Le Neutre [...] peut renvoyer à des états intenses, forts, inouïs. ' Déjouer le paradigme ' est une activité ardente, brûlante. »⁷¹ Il continue : « Le Neutre, c'est ce *Non* irréductible : un *Non* comme suspendu devant les endurcissements de la foi et de la certitude et incorruptible par l'une et par l'autre. »⁷² Enfin, « [le Neutre] se trouve devant une aporie : l'envie d'un ' monstre ' logique, le bon dosage de l'émoi et de la distance : [...] en somme, un Éros bien conduit, ' retenu ', ' réservé ' [...]. »⁷³

L'œuvre de Richter & Dahl Rocha, comme je l'ai déjà dit plus haut, n'a pas un impact agressif ou violent sur celui qui l'observe, mais elle ne suggère pas non plus le silence absolu, qui correspondrait à une absence totale de vocation communicative. Il faut en l'occurrence avoir recours à la distinction que Barthes fait entre les deux verbes latins « tacere » et « silere ». Le premier fait référence au silence verbal, à l'absence de paroles et donc à un silence humain, alors que le second renvoie à la tranquillité, à l'absence de mouvement et de bruit qui est propre à la nature (la nuit, la mer) et aux choses. Dans notre cas, il serait alors judicieux de parler de ce silence « naturel ». Pourtant, comment concilier ce silence-là avec cette manière de « déjouer le paradigme », autrement dit avec cette option pour la neutralité qui, à mes yeux, caractérise justement le travail de Richter & Dahl Rocha ? S'il s'agit alors de décrire un état d'équilibre, et d'éviter de faire du silence un élément stable du paradigme, « le Neutre se définirait, non par le silence permanent – ce serait systématique, dogmatique et deviendrait signifiant d'une affirmation (' je suis systématiquement silencieux ') –, mais par le coût minimal d'une opération de parole tendant à neutraliser le silence comme signe. »⁷⁴ Voilà précisément ce en quoi consiste la manière de procéder de Richter & Dahl Rocha : atteindre le « silere » des choses – des œuvres – afin qu'elles se présentent dans l'« état d'équilibre » propre à la beauté, tout en ajustant ou en réduisant l'opération au maximum, jusqu'à « neutraliser le silence comme signe ». Parmi les différentes manifestations du Neutre étudiées par Barthes, il y en a une qui correspond avec justesse à l'œuvre de Richter & Dahl Rocha ; c'est celle qu'il appelle le « principe de délicatesse ». Dans l'univers régi par le paradigme, la

affirmatif, viril. La délicatesse serait alors un principe féminin, faible, secondaire et insignifiant. Dans un tel univers, un homme délicat n'attire pas l'attention, il occupe une place flottante entre la femme et le mâle. Le principe de délicatesse, dit Barthes, « est une jouissance d'analyse, une opération verbale qui déjoue ce qui est attendu [...], une perversion qui joue du détail inutile [...]. »⁷⁵ C'est donc une forme de politesse, dans la mesure où il se base sur l'idée d'une concession volontaire et réjouie à l'autre. Le traitement délicat d'une œuvre – comme le geste de courtoisie – consiste dans sa capacité de constituer une sorte de caresse de la nécessité. Par contre, la manifestation paradigmatique du discours sur ce qui donne aux œuvres leur sens tente de capturer, voire d'épuiser l'attention de l'autre. Barthes écrit : « J'appellerai volontiers le refus non violent de la réduction, l'esquive de la généralité par des conduites inventives, inattendues, non paradigmatiques, la fuite élégante et discrète devant le dogmatisme, bref le principe de délicatesse, je l'appellerai en dernière instance : la douceur. »⁷⁶ A la lumière de ces observations barthiennes, deux exemples particulièrement remarquables de l'œuvre de Richter & Dahl Rocha – après tous ceux dont nous avons déjà parlé, dont nous avons relevé les gestes courtois tout comme leur délicatesse – méritent d'être cités en guise de conclusion. L'un concerne le New Meeting Place de l'IMD, à Lausanne, et la manière dont ce nouvel édifice émerge du bâtiment existant. Ici, le geste tranchant dont nous avons parlé plus haut, la manière dont le nouvel édifice occupe le centre du domaine s'équilibre grâce à un mouvement de délicatesse, comme si la construction, pour s'implanter, demandait la permission à ses voisins, qui étaient là avant elle. Le nouveau pavillon occupe l'espace en un doux élargissement vers l'extérieur : une courbure à peine perceptible enveloppe – geste protecteur – les arbres du parc. Le second exemple, sans doute plus émouvant encore, est l'oculus qui couronne l'escalier hélicoïdal du siège de Nestlé, à Vevey. Il s'agissait en l'occurrence d'éclairer cette œuvre magnifique de l'architecture moderne. Son grand diamètre empêchait la construction d'une couverture vitrée discrète ; sa taille serait sans doute entrée en contradiction avec « le coût minimal d'une opération de parole tendant à neutraliser le silence comme signe ». Ainsi, Richter & Dahl Rocha se sont procuré la plaque de verre ronde la plus grande possible, et l'ont posée sur un élément conoïde qui fait la transition entre l'espace intérieur et l'air libre. Existe-t-il un exemple plus éloquent que celui-ci d'un travail dont l'intensité la plus brûlante se

appelle « déjouer le paradigme » avec une douceur dure comme l'acier.

Notes 1 Jorge Luis Borges, « La quête d'Averroès », in *L'Aleph*, Gallimard, Paris, 1967, p. 126. Trad. de l'espagnol par Roger Caillois 2 Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, vol. 5 (Cahiers 19-29), Gallimard, Paris, 1991 (1974),

p. 225. Trad. de l'italien par Claude Perrus et Pierre Laroche 3 La métaphore fait allusion au titre du film d'Alain Renais, *La guerre est finie* (1966). Manfredo Tafuri l'a appliquée à la culture architecturale de la seconde moitié du XX^e siècle (*La sfera e il labirinto*, Einaudi, Turin, 1980). 4 Voir Stanislaus Von Moos, « Recycling Max Bill », in Stanislaus Von Moos et Karin Gimmi (éd.), *Minimal Tradition. Max Bill and 'Simple' Architecture 1942-1996*, Lars Muller Publishers, Baden, 1996 5 L'auteur se réfère à l'expression célèbre de Frank Stella qui, pour faire référence à la sobriété et au minimalisme de son œuvre, soutenait que « what you see is what you see ». 6 Walter Benjamin, « Les Affinités électives de Goethe » (1924/1925), in *Œuvres*, Ed. Gallimard, Paris, 2000, t. I, p. 350. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz 7 Michael Speaks, « Writing in Architecture », in *ANY*, n° 0, mai-juin 1993 (épuisé), Anyone Corporation, New York 8 Ce raisonnement n'est pas totalement faux. Ce n'est pas par hasard qu'aux Etats-Unis, le terme est en général réservé à la description de l'architecture des campus universitaires ou d'institutions culturelles hautement rentables ; en Espagne, ces dernières années, une production architecturale de très grande qualité issue de mandats publics (aux niveaux national, régional et local) est devenue la norme. 9 Voir, entre autres : Jean Ziegler, *La Suisse lave plus blanc*, Seuil, Paris, 1990 ; Jürg Altwegg, *Une Suisse en crise*, PPUR, Lausanne, 2004 ; Claude Mossé, *La Suisse, c'est foutu ? Une espèce à part*, Ed. du Rocher, Paris, 2003. Il faut également rappeler qu'aux phénomènes susmentionnés s'ajoutent plusieurs événements qui ont ébranlé l'idée d'une Suisse comme « monde à part », équilibré et infaillible. Je me réfère, entre autres, au massacre de Zoug (septembre 2001), au grounding de Swissair (octobre 2001) et au terrible accident du tunnel du Gothard (octobre 2001). 10 La première exposition nationale suisse a eu lieu en 1883. Les expositions suivantes ont eu lieu à 13, 24, 25 et 25 ans d'intervalle. L'avant-dernière expo date de 1964, il se sont donc écoulé, cette fois-ci, 38 ans d'une édition à l'autre. 11 Extrait du discours prononcé par Kaspar Villiger le 14 mai 2002, <www.efd.admin.ch/dokumentation/reden>. Voir aussi Armando Mombelli, *L'expo existe !*, in *Swissinfo*, 8 mai 2002 : « Si une Suisse plutôt incertaine et dépourvu d'assurance, il y a dix ans à peine, a préféré renvoyer le projet de sa propre exposition nationale et s'est présentée à

le futur, puisqu'elle donne vie à un projet commun. [...] ' L'Expo ', a souligné Nelly Wenger, ' n'a aucun message officiel à transmettre '. » (notre traduction) 12 Jürg Altwegg, op. cit. 13 Entre 1975 et 2001, les dépenses publiques pour la construction ont baissé de 6,53 à 6,13 milliards de francs suisses, alors que le volume des mandats privés a atteint 28,41 milliards, contre 18,10 en 1975. 14 Voir Michel Bassand, *La métropolisation de la Suisse*, PPUR, Lausanne, 2004 15 Voir A. Ducret, C. Grin, P. Marti, O. Söderström, *Architecte en Suisse. Enquête sur une profession en chantier*, PPUR, Lausanne, 2003, p. 50 16 Ibid., p. 52 17 Ibid., p. 60 18 Ibid., p. 53 : « [...] les plus grandes entreprises employant 20 personnes et plus. » 19 « Un bureau face à la pluriculturalité. Richter & Dahl Rocha », in *Architecture Suisse* n° 152, mars 2004 20 Stanislaus von Moos, « Max Bill. A la búsqueda de la 'cabaña primitiva' », in *2G* n° 29/30, 2004, p. 29 ss (notre traduction) 21 Jacques Gubler, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Ed. Archigraphie, Genève, 1988, p. 238 22 Jürg Altwegg, op. cit., p.12 23 Ibid., p. 18 24 Ibid., p. 43 25 Ibid., p. 43 26 Isabelle Charollais et Bruno Marchand, « Entre représentativité et fonctionnalité. Le ' Palais ' de l'OMS », in *FACES* n° 39, Genève, 1996, p. 50 27 Je me réfère à des exemples connus comme le « miracle brésilien » des années 40-50, incarné par Oscar Niemeyer et Lúcio Costa, ou au singulier exploit créatif de Carlos Raúl Villanueva au Venezuela. Voir Jorge F. Liernur, « The South American Way. El milagro brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943) », in *Block* n° 4, 1999, pp. 23-41 28 Voir Jorge F. Liernur, « La importancia de ser Ernesto », in *Ernesto Katzenstein Arquitecto*, Buenos Aires, 1998 29 Justo Solsona, Antonio Diaz et Rafael Viñoly 30 Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, Ed. du Seuil, Paris, 2004 (1553), p. 48, trad. du latin par Pierre Caye et Françoise Choay 31 Kazys Varnelis, « One Thing After Another », in *Log* n° 3, Anyone Corporation, New York, automne 2004. Voir aussi Iain Borden, « Death of Architecture », in *Hunch* n° 6/7, Berlage Institute, Rotterdam, juillet 2003, pp. 105-110 32 Kurt W. Forster, « Thoughts on the Metamorphoses of Architecture », in *Log* n° 3, Anyone Corporation, New York, automne 2004 33 Ben van Berkel et Caroline Bos, « Weather, Wine and Toenails », in *Hunch*, op. cit. 34 Kenneth Frampton, « On the Predicament of Architecture at the End of the Century », in *Hunch*, op. cit. 35 Guy Debord, *La société du spectacle*, coll. Folio, Gallimard, Paris, 2008 (1992), pp. 35 ss. et p. 23 36 Iain Borden, « Death of Architecture », in *Hunch*, op. cit. 37 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Éd. Klincksieck, Paris, 1995 (1970), p. 91. Trad. de l'allemand par Marc Jimenez 38 Ibid., pp. 83-84 39 Ibid., pp. 92-93 40 Gianni Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milan, 1974, p. 23 (notre traduction) 41 Ibid., p. 40 (notre traduction) 42 Marco De Michelis, « Morphing metamorph », in *Log* n° 4, Anyone Corporation, New York, hiver 2005 (notre traduction) 43 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, Pocket, coll. Agora 1983 (1961), p. 131 ss. Trad. de l'anglais par Georges Fradier. 44 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1950), In *Œuvres*, Éd. Gallimard, Paris, 2000, t. III, p. 428-429. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch 45 Ibid., p. 430 46 Harold Bloom, *The Western Canon : The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, New York, 1994, p. 8 (notre traduction) 47 Thomas Mann, *La mort à Venise*, Editions Mermod, 1947 (1912). Trad. de l'allemand par Philippe Jaccottet 48 Alicia Guerrero Yeste et Fredy Massad, « Finos arquitectos constructores », interview de Jacques Herzog parue dans *summa+* n° 35, février-mars 1999, pp. 112 ss (notre traduction) 49 L'expression (en allemand : « Nervenleben ») est empruntée au sociologue allemand

métropole comme un lieu où l'individu est bombardé de tous côtés par une quantité impressionnante de sensations et de stimuli les plus divers. 50 Stanislaus von Moos, « Max Bill. A la búsqueda de la 'cabaña primitiva' », p. 17 (notre traduction) 51 Ernst Bloch, *Le principe espérance*, Gallimard, Paris, 1976 (1954-1959) 52 Ronald Aronson, « Ernst Bloch, 'The Principle of Hope' », in *History and Theory*, mai 1991, pp. 220 ss. 53 Ibid., p. XX 54 Ibid., p. XX 55 Charles Baudelaire, « Eloge du maquillage », in *Le Peintre de la vie moderne*, publié dans *Le Figaro* en novembre-décembre 1863 56 Franco Rella, « Elogio della Bellezza », in Franco Rella (éd.), *Forme e pensiero del moderno*, Feltrinelli, Milan, 1989, p. 84 (notre traduction) 57 Ibid. (notre traduction). Voir aussi Franco Rella (éd.), *Bellezza e verità*, Milan, Feltrinelli, 1990, et Franco Rella, *L'enigma della bellezza*, Milan, Feltrinelli, 1991 58 Henry Giroux, « When Hope Is Subversive », in *Tikkun* Nov./Dec. 2004, Berkeley, 2004 (notre traduction) 59 Jorge Francisco Liernur, « Toward a Disembodied Architectural Discourse », in Cynthia C. Davidson (éd.), *Anybody, Anyone Corporation*, New York, 1997, p.196 60 Marc Cousins, « The Ugly – Part I », in *AA Files* n° 28, 1995 61 Op. cit., p. 78 62 Rem Koolhaas, in Alejandro Zaera Polo, « Encontrando Libertades », in *El Croquis* n° 53, 1992, p. 16 et 27 (notre traduction) 63 Simone Weil, *L'enracinement*, Éd. Gallimard, coll. Folio/Essais, 1949, p. 18-19 64 Aristote, *Poétique*, cité dans Ernesto Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Cologne, DuMont, 1980, p. 183 (notre traduction) 65 Ibid., p. 184 66 Voir Jan Patoc̃ka, *L'art et le temps*, P.O.L., Paris, 1992 67 Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Reclam, Universal-Bibliothek n° 9844, Stuttgart, 1989, p. 23 (notre traduction) 68 Hans-Georg Gadamer, « Ästhetik und Poetik I : Kunst als Aussage », in *Gesammelte Werke*, vol. 8, Mohr, Tübingen, 1993, p. 35 (notre traduction) 69 Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, 1991, p. 30 70 Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Éd. du Seuil, coll. Traces Écrites, 2002, p. 31 71 Ibid., p. 32 72 Ibid., p. 40 73 Ibid., p. 42 74 Ibid., p. 56 75 Ibid., p. 58-59 76 Ibid., p. 66