



HAL
open science

Architectures anachrones et après ? : Le "montage de temps hétérogènes" comme saisie de la réalité fragmentaire

Christian Drevet

► To cite this version:

Christian Drevet. Architectures anachrones et après ? : Le "montage de temps hétérogènes" comme saisie de la réalité fragmentaire. Anachronismes. Enjeux esthétiques et méthodologiques., Saulo Neiva; CELIS EA 4280, Jun 2017, Clermmont-Ferrand, France. ⟨hal-04506063⟩

HAL Id: hal-04506063

<https://hal.science/hal-04506063v1>

Submitted on 20 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Architectures anachrones : Le montage de temps hétérogènes des objets architecturaux contemporains.

Christian Drevet

En architecture, les temps classiques étaient tournés vers un passé gréco-latin inégalable et sacré. L'écriture architecturale était gelée dans un espace-temps linéaire. Les temps modernes, à l'inverse, étaient tournés vers un futur utopique inatteignable. L'écriture architecturale était alors cristallisée de pureté dans un espace-temps linéaire inversé. Une sorte de compte à rebours. Les temps contemporains optent pour l'émergence d'un présent permanent et l'écriture architecturale est ouverte et immanente dans un espace-temps hétérogène. Paradoxalement, le présent permanent, dans la saisie de l'immédiateté et de « ce qui arrive »¹, est le temps qui télescope le plus passé, présent et futur dans « un extraordinaire montage de temps hétérogènes »² nécessairement jalonné d'une multitude d'anachronismes.

Mais a-t-on la primeur et le monopole de cette idée de la contemporanéité ? Apparemment pas, puisque Saint Augustin, interrogé sur la teneur du présent, disait déjà au IV^e siècle : « Ainsi donc, ce qui maintenant est clair et bien démontré, c'est que le futur et le passé n'existent point. On ne peut dire, à proprement parler, qu'il y ait trois temps, le passé, le présent et le futur ; mais peut-être serait-il plus juste de dire : Il y a trois temps, le présent des choses passées, le présent des choses présentes, le présent des choses futures »³. Dans un premier temps, cette trilogie prémonitoire nous sert de véhicule, pour explorer l'anachronisme dans les œuvres architecturales du présent, ses effets et ses relations avec les objets architecturaux contemporains. Dans un deuxième temps, quittant notre véhicule, dans un parcours plus libre et aléatoire, nous irons, à l'inverse et à l'instinct - d'un objet architectural l'autre - interroger la question de l'anachronisme.

Le présent des choses passées

Le petit musée archéologique de Chur, en Suisse, construit autour de ruines romaines par l'architecte Peter Zumthor, traduit en architecture les propos de Didi-Huberman, qui définit par

¹ Paul Virilio, *Ce qui arrive*, Galilée, 2002.

² Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000.

³ *Confessions*, Livre XI, ch. XX, 26, trad. Péronne et Ecalles remaniée par P. Pellerin, Paris, Nathan, 1998.

la négative la notion d’anachronisme en précisant que le refus d’anachronisme chez l’historien consiste à ne surtout pas projeter nos propres réalités, nos concepts, nos goûts, nos valeurs actuelles sur les réalités du passé. Cette « concordance des temps » impossible à réaliser¹ doit laisser la place à ce qu’il appelle la « convenance des temps » et refuser le déni précédent. La perception extérieure du musée, avec les matériaux utilisés, fait songer à une ancienne photo « noir et blanc » qui place, entre les ruines antiques et la ville actuelle, une temporalité intermédiaire qui est l’autrefois local et le souvenir de famille. L’allure générale de la construction qui s’apparente à celle des anciennes granges de séchage du tabac locales s’inscrit dans la même temporalité (Figure 1).



Figure 1 et 2 : Musée archéologique de Chur, architecte Peter Zumthor, photos ccsearch

En même temps, le bâtiment restitue le volume d’une ancienne construction romaine mais de façon abstraite, ce qui lui confère une présence fantomatique et potentielle. L’entrée et les ouvertures de communication entre l’intérieur et l’extérieur constituent des sortes de trous noirs apportant une forte discontinuité entre les deux mondes. On peut noter que l’escalier de l’entrée ne touche même pas le sol de la ville actuelle évoquant une passerelle d’embarquement (Figure 2). À l’intérieur, les parois à clairevoie constituent un « interstice »² entre l’antiquité et le maintenant. Elles permettent aussi de ressentir la lumière, le vent et le bruit de la ville du XXI^e siècle, tout en observant les ruines romaines, ce qui constitue une sorte d’anachronisme phénoménologique. L’observation des ruines romaines s’accompagne de dispositifs pédagogiques scientifiques, appréhendables seulement une fois redescendu de la passerelle d’embarquement. L’architecture de ce musée archéologique met en interférence la mémoire

¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 13.

² L’artiste japonais Hiroshige Andô superpose dans ses peintures des espaces temps à l’aide d’interstices. Par exemple l’expression de la pluie par des traits entre lesquelles s’insère différents univers temporels.

populaire et l'histoire savante tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du musée. La dimension légère et éphémère de la construction, à la manière d'un abri archéologique provisoire, exacerbe encore l'anachronisme avec la ruine. Comme on peut le ressentir sur les images, l'architecture de Peter Zumthor situe le rôle de l'architecture dans la création d'« atmosphères »¹ plutôt, qu'à proprement parler, dans la construction d'espaces et de formes. Pour créer ces atmosphères, il a recours au processus de « remémoration »², qui consiste à faire appel aux souvenirs d'expériences sensibles qu'il a lui-même vécues et à les adapter au nouveau projet. Cette manière de faire rend à Chur la projection de nos propres réalités sur les réalités du passé très prégnantes.

Dans le Musée d'Histoire de Ningbo, de l'architecte chinois Wang Shu, le vecteur d'anachronisme n'est plus la ruine mais seulement la trace (Figure 3). Ce sont les tuiles et les briques de démolition qui demeurent la trace de la vieille ville chinoise dans le passage brutal de la Chine à un urbanisme moderne de type table rase, en cours dans tout le pays.

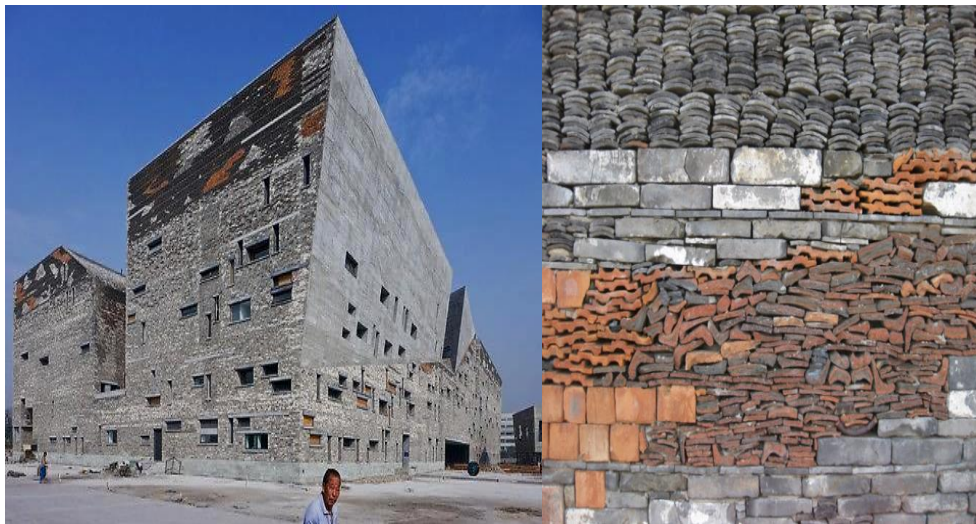


Figure 3 : Musée d'histoire de Ningbo, architecte Wang Shu, photo ccsearch

Figure 4 : Mur de tuiles, architecte Wang Shu, photo ccsearch

Il s'efforce de renouer le fil entre un édifice public de grande taille, l'architecture traditionnelle et l'environnement. Ceci passe par l'association de matériaux traditionnels et de techniques contemporaines comme les « murs de tuiles » associant tuiles récupérées et ossature béton nouvelle (Figure 4). L'anachronisme des matériaux et des techniques est ici particulièrement créatif et spectaculaire. La nouvelle plastique et esthétique est fortuite puisque qu'aucun dessin

¹ Peter Zumthor, *Atmosphères : environnements architecturaux, ce qui m'entoure*, Bâle, Birkhauser, 2008.

² *Id.*, *ibidem*.

des façades et du calepinage des tuiles n'est produit à l'avance, tout est réalisé directement en chantier par les ouvriers. Cette esthétique sans design confère au bâtiment une allure quasiment géologique et naturelle, dans laquelle le bâtiment semble redevenir un paysage semblable aux montagnes environnantes. On soulignera, pour bien comprendre, la force de ce retour au paysage, notion très ancienne et fondamentale dans la culture chinoise traditionnelle et qui a fait apparition dans le monde occidental beaucoup plus récemment. Ceci, perçu par notre culture occidentale, peut engendrer une hybridation entre anachronisme et exotisme. Dans le cas de la trace, l'anachronisme passe donc par une réinterprétation et une transformation de la mémoire.

Le présent des choses futures

C'était sans doute l'architecture moderne qui s'était le plus investie dans un futur idéal en produisant une sorte d'anachronisme inversé, proche de l'utopie que l'on a qualifié de *futurisme*, mouvement littéraire et artistique qui rejette l'esthétique classique pour célébrer le monde moderne. C'est peut-être le peintre Marcel Duchamp, avec notamment son œuvre intitulée *Nu descendant un escalier*, et aussi le travail photographique de Jules Marey, qui incarnent le mieux la fascination du futurisme pour l'expression du mouvement. L'architecture contemporaine continue à faire vivre l'esprit futuriste, en délaissant toutefois la représentation de la performance et du progrès, chère aux futuristes, pour s'infléchir vers la sensation phénoménologique du mouvement. C'est, par exemple, le cas de la station de pompiers à Vitra, construite par l'architecte irakienne Zaha Hadid. Son bâtiment consiste en une série de murs écrans scandés et étirés le long de la rue centrale de l'usine et dont le programme occupe les entre-deux. Elle crée là une première traduction architecturale de l'espace-mouvement¹, généré par les mouvements qui le traversent et non les parois qui le délimitent.



Figure 5 : Station de pompiers de Vitra, architecte Zaha Hadid, photo ccsearch

¹ Notion créée par Gilles Deleuze

Dans ce bâtiment construit, il y a plus de 25 ans, l'anachronisme futuriste est encore sensible à travers l'ambiance virtuelle et abstraite d'un vaisseau spatial et des espaces fuyants dans une sorte de multi perspective permanente, ainsi qu'un fort sentiment d'impermanence et d'immédiateté. Ce qu'il y a de très nouveau, c'est que l'espace s'ouvre en permanence devant le parcours, plutôt que de se refermer sur l'utilisateur comme l'espace classique, quand il y entre (Figure 5). C'est sans doute l'invention de ce type d'espace par Zaha Hadid qui rend le plus hommage et donne vie au futur antérieur des futuristes.

Le présent des choses présentes

Incapable de boucler une forme définitive qui supposerait un esprit de totalité et de finalité qui n'est plus de mise, l'architecture contemporaine s'investit dans la manière de faire la forme plutôt que dans la forme elle-même, la morphogénèse plutôt que la morphologie. La structure de la forme apparaît alors dans le projet comme une antériorité, une écriture préalable qui peut faire l'objet de différentes interprétations dans le temps, comme on pourrait le faire pour une partition musicale. Il y a là le fondement de la déconstruction philosophique de la part de Jacques Derrida qui, on le sait, inversait l'antériorité platonicienne de la parole sur l'écriture pour privilégier l'écriture préalable avec le concept de « différance »¹.

Peter Eisenman, architecte américain, produisit ainsi une série de huit maisons, construites ou non, pour expérimenter l'inversion derridienne à partir de transformations géométriques successives, translation, rotation, inversion..., appliquées à un cube de départ. C'est la succession de ces transformations qui, laissant à chaque fois une trace partielle dans l'espace, constitue, l'écriture, la structure de la forme et donc le code génétique du projet. L'anachronisme consiste ici en la tension qui est créée dans l'acte de synchroniser des actes diachroniques. La trace ainsi produite constitue à la fois la fin et l'origine de la construction. C'est, comme le dit Peter Eisenman, « La trace qui trace » et la boucle du « sans début ni fin » de la déconstruction et du déconstructivisme.

Notre première exploration de l'anachronisme dans l'architecture du présent guidée par les paroles prémonitoires de Saint Augustin, nous a conduit à interroger un certain nombre d'objets architecturaux contemporains porteur des mutations et des nouvelles valeurs de la discipline. Ces objets rencontrés ont été, entre autres, la ruine, la trace, la présence, l'interstice, le paysage, le mouvement, la morphogénèse, la transformation. Après avoir noté combien les situations

¹ *Bulletin de la Société Française de Philosophie : La « Différance »*, Séance du 27 janvier 1968, n° 1968 62 3, Paris, Armand Colin, 1968.

anachroniques étaient créatives pour l'architecture, il convient surtout de souligner le rôle épistémologique de l'anachronisme pour la conscience architecturale. Il est donc maintenant opportun de s'aventurer directement dans l'archipel des objets architecturaux contemporains et d'envisager leurs relations avec l'anachronisme.

L'ambiguïté

L'architecte espagnol Rafael Monéo a construit en 1998 l'extension de l'Hôtel de Ville de Murcie. La façade sur la place Ortego présente un anachronisme multiple et ambigu, entre une excavation troglodyte montrant une décantation géologique, un théâtre romain mettant en scène le jeu social, une construction moderne emblématique qui est la « Casa Del Fascio »¹ (Figure 6). Cette façade arrière de l'Hôtel de Ville de Murcie évoque aussi un retable d'autel catholique du moyen âge en écho à la cathédrale située juste en face.



Figure 6 : Hôtel de Ville de Murcie, architecte Rafaël Moneo, photo ccsearch

Cette façade, construite en béton armé revêtue d'une pierre locale jouant formidablement avec la lumière pendant la course du soleil, fait ressortir plus ou moins tel ou tel aspect de ces connotations, suivant les heures de la journée. L'ambiguïté anachronique qui s'en suit sert ici la présence du bâtiment et son signifiant. En effet chacun peut, à travers les choix possibles ou bien d'autres images mentales personnelles, fabriquer son propre signifié c'est-à-dire son appropriation personnelle de cette construction publique à partager.

¹ La Casa Del Fascio est un bâtiment célébrant la géométrie pure de l'architecture moderne. C'est la traduction moderne du Palais Classique italien construit à Côme en 1936 par l'architecte rationaliste italien Giuseppe Terragni.

Le fragmentaire

La perte de totalité transcendante, qu'elle soit passée ou future, fait jour à une réalité fragmentaire immanente, au point que l'approche fragmentaire devienne un nouveau mode de penser rejetant toute notion de composition ou d'achèvement et même de synthèse.

L'action des architectes français Anne Lacaton et Jean Philippe Vassal porte sur la construction d'une enveloppe ou d'un support assez neutre, permettant aux espace-temps de l'habiter « d'arriver », quels qu'ils soient et pour qui que ce soit. Pour eux, et conformément au précepte de Martin Heidegger, habiter constitue l'acte existentiel majeure, y compris lorsque le programme n'est pas directement le logement. On habite aussi l'université, le lieu de travail au même titre qu'on habite sa maison. Pour ce faire, leur démarche relève, comme ils disent, de la pensée fragmentaire, faite de la combinaison de situations et de la juxtaposition d'ambiances sans cesse changeantes, pour pouvoir jouer la dramaturgie imprévisible du quotidien de chacun. Ils empruntent en cela le pas du cinéaste qui procède à la manipulation de fragments que sont les rushes ou les shoots successifs avec lesquels il produit un script par assemblage de ces fragments. Ainsi, l'espace architectural est pour eux une sorte de plateau de tournage permettant à l'usager de fabriquer de l'inattendu sans idée préconçue du résultat final.

Le lien entre les fragments de la vie quotidienne, c'est l'air, la lumière, le mouvement des corps. Les protagonistes, c'est les usagers et leurs objets matériels familiers. Le plateau, c'est l'architecture, c'est-à-dire le travail des architectes.



Figure 7 : Tour du Bois Le Prêtre, architectes Anne Lacaton et Jean Phillippe Vassal, photo Philippe Ruault

Les matériaux principaux visibles de cette architecture sont le polycarbonate translucide et les rideaux réfléchissants qui viennent de la serre agricole industrialisée. Ces matériaux constituent

l'interstice entre les fragments de vie de chacun vivant l'impermanence constante. Cet interstice, par sa légèreté, son adaptabilité, notamment climatique, sa modularité, gère la cohabitation des temporalités et laisse s'exprimer les anachronismes de situation provoqués par la datation variable des meubles et des objets (Figure 7), entre autrefois et maintenant, dans la semi transparence de sa matière. La présence de ces objets et meubles au sein de ces serres renforce là aussi les atmosphères plutôt que les espaces. La façade de la tour « bois le prêtre », située à Paris Nord, n'est plus une composition inutile de formes architecturales défiant le temps, comme elle l'était avant réhabilitation, mais le reflet changeant du jeu entre la multiplicité individuelle et le vivre ensemble, à l'échelle humaine, ici et maintenant. Son ancienne monumentalité, s'est dissoute dans une sorte de nuage flottant sans limites, pour s'ouvrir à la multiplicité des espace-temps qui arrivent.

Les flux

Enric Miralles, architecte catalan, considérait le lieu comme une construction d'états changeants dans le temps, un « montage hétérogène de temps », pourrait-on dire encore. C'est, selon lui, la prise en compte des différentes couches temporelles, sans ordre ni hiérarchie, tout ayant une égale importance. « C'est », dit-il, « comme quand vous fouillez les poches d'un vieil avocat et que vous posiez ensuite les choses que vous avez trouvé sur une surface propre ».

Enric Miralles préconise un regard distrait, aléatoire, chanceux, vis-à-vis du contexte et du programme nous rapprochant d'une lecture synchrétique ouvrant le champ des possibles au-delà des limites culturelles.



Figure 8 : Marché Sainte Catherine de Barcelone, architecte Enric Miralles, photo Christian Drevet

Sur le site du marché Sainte Catherine dans le centre ancien populaire de Barcelone, on a trouvé des restes romains, un couvent dominicain et un premier marché du XIX^e siècle superposés

(Figure 8). Le projet révèle cette superposition sans insister sur aucun moment particulier. Quelques fondations romaines, trois des quatre murs d'enceinte de l'ancien marché ainsi qu'un certain nombre d'éléments de charpente, ont été conservés comme des « objets trouvés » et parfois déplacés en dépit de leur usages et performances techniques premières. C'est le flux piéton des habitants depuis le quartier, traversant le marché et débordant sur l'avenue Campo qui va gommer les limites et « déclôturer » les couches historiques pour finalement révéler les anachronismes. Ce sont les réalités du passé qui sont projetés dans la trajectoire du présent. Ainsi le quartier populaire déborde sur le marché qui déborde lui-même sur l'avenue pour montrer l'exubérance, l'animation du marché et l'abondance des produits. On assiste à la perte des symboles au profit de la perception sensible spontanée de la réalité et parfois même à l'expérience phénoménologique renouvelée des symboles oubliés, ce qui constitue une forme d'anachronisme quasiment primitif.

Dans ce projet contemporain, parmi les plus connus de Barcelone, ce sont les flux qui, à la fois, révèlent, exacerbent et lient les fragments temporels du marché. Le champ anachronique est ici plus large puisqu'on y trouve le maintenant et l'autrefois populaire, mais aussi l'antiquité, avec, encore une fois, ce jeu entre mémoire et histoire, entre populaire et savant. La notion de flux est directement associée à celle de temps. Le flux rythmé et coloré avive l'identité catalane et semble ne pas devoir s'arrêter en apportant une forme de continuité et de stabilité à un projet très animé. La dimension heuristique de l'anachronisme requestionne le rapport neuf / ancien en donnant conscience que, comme le précise Didi-Huberman, « Non seulement il est impossible de comprendre le présent dans l'ignorance du passé, mais encore est-il nécessaire de connaître de présent pour comprendre le passé »¹.

L'image

Le deuxième livre important de Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*², constitue la partie poétique de sa vision du monde. Il contient dix-neuf images correspondant à dix-neuf poèmes. Chaque couple, image et poème, évoque un aspect de l'architecture. Cette image (Figure 9) et le poème qui lui est associé en font partie et évoquent « l'amour, le gîte et le bonheur ». Un vers du poème, « le profond refuge est dans la grande caverne du sommeil qu'est l'autre côté de la vie » fait état de la dualité profonde et indissociable entre l'homme primitif et l'homme moderne et ses capacités créatives pour passer de l'un à l'autre.

¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 30.

² Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, Paris, Éditions Connivences, 1989.

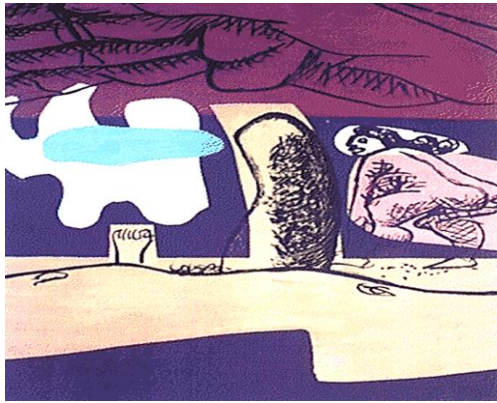


Figure 9 : Peinture *le poème de l'angle droit*, Le Corbusier, photo google

Le poème confirme l'image, qui montre un homme et une femme dans une grotte, présentant une ouverture sur le proche et une autre sur le ciel. L'homme dont on ne perçoit que le sexe au centre s'identifie avec la grotte elle-même. Bref, l'image opère une mise en anachronisme primitif pour mieux apprécier le progrès de l'homme moderne. Poème et image incarnent ensemble la relation entre habiter et exister en se fondant sur une tension anachronique duale itérative : primitif / moderne, nuit / jour, passé / présent. Il est difficile de ne pas songer ici aux paroles Didi-Huberman : « Devant une image ancienne, le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, devant une image, si contemporaine soit elle, le passé ne cesse de se reconfigurer »¹. L'image, qui date de 1953, n'est ni ancienne ni contemporaine pour nous, qui la percevons aujourd'hui. Elle nous demande donc, à quelque part, de reconfigurer ce qu'est pour chacun d'entre nous le passé et le présent et donc de réinterpréter cette dualité aujourd'hui. L'image de Le Corbusier ne laisse rien paraître de l'habitat moderne qu'il a imaginé aux antipodes de la situation primitive peinte et qui, en fait, constitue son œuvre majeure contenue dans son premier livre, *Vers une architecture*² paru plus de 25ans avant *le poème de l'angle droit*. Si passé et présent se reconfigurent en permanence l'un par rapport à l'autre, chez Le Corbusier, le sensible demeure primitif et l'intelligible devient moderne.

L'immersion

Le Louvre de Lens, réalisé par les architectes japonais SANAA en 2012, présente une « galerie du temps » (Figure 12), son espace majeur, particulièrement saisissante. C'est le principe de l'immersion zen qui consiste à faire exister l'espace en lui-même, c'est-à-dire, l'air, pourrait-on dire, indépendamment des formes et des volumes qui le contiennent. Dans cet espace flottant, complètement ouvert, chaque œuvre est mise en relation esthétique et chronologique

¹ *Id., ibid.*

² Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 2005.

avec ses voisines. C'est une expérience physique du fleuve de l'histoire et de ses anachronismes du III^e millénaire avant notre ère au III^e millénaire de notre ère.

Ce puissant fleuve de la Grande Histoire fait apparaître, sur les bords flous de la galerie, un saisissant lointain perdu dans les brumes et ce dans toutes les directions. N'y voit-on pas la formidable Aura de l'anachronisme architectural ? ...



Figure 10 : Le Louvre de Lens, architecte Sanna, photo ccsearch