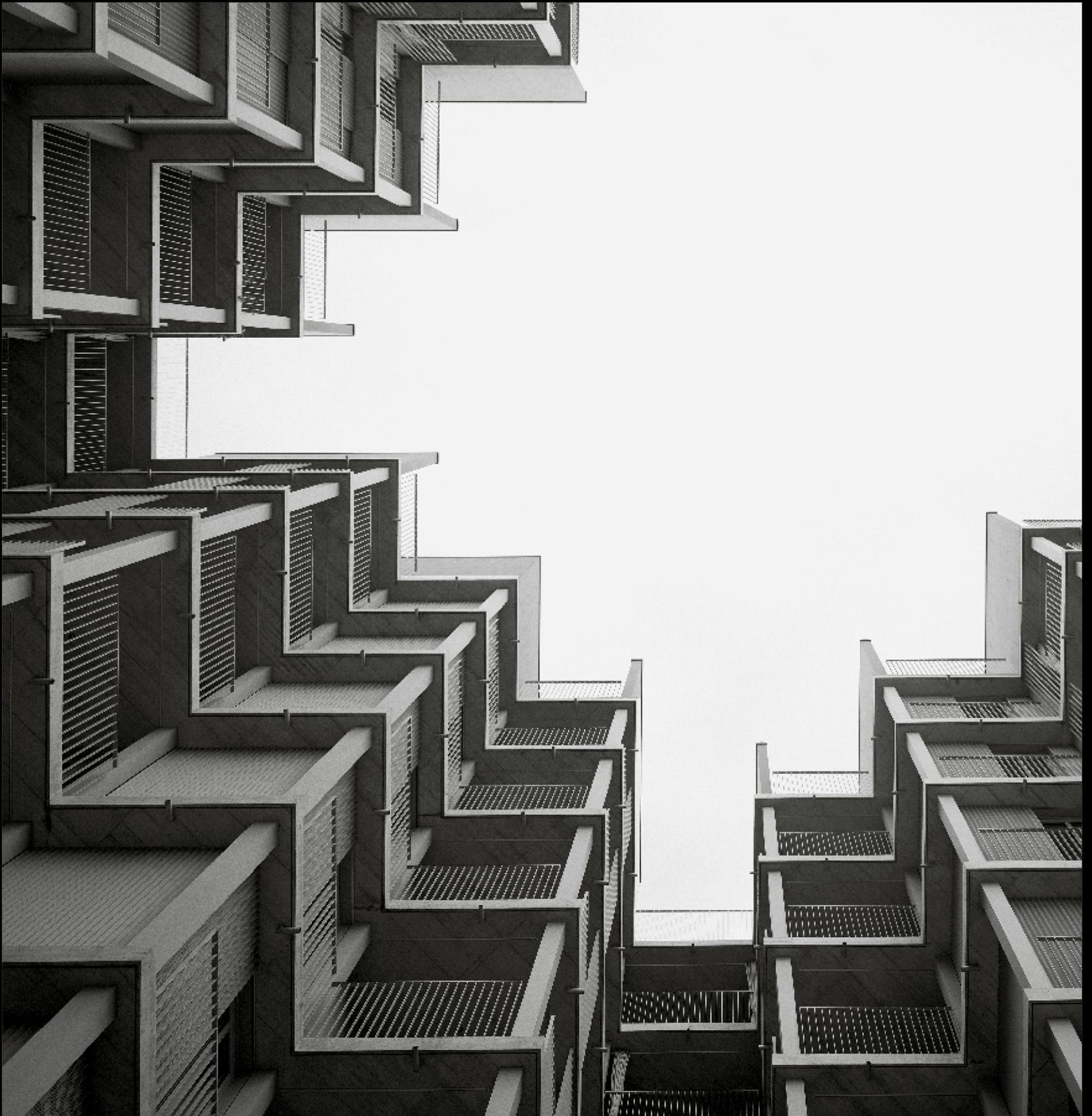


FACES

Journal d'architecture / Architecture amodale
Automne 2020

78





LA FORCE DU RÉEL

*Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 2011-2019,
Estudio Barozzi Veiga*

Philippe Meier

«Le rapport à la mémoire est central chez de Chirico qui fait du paysage urbain l'espace théâtral d'une permanence insensée de l'Histoire. La ville de la peinture métaphysique acquiert une réalité de musée éternisée en tant que passé¹.»

Au printemps 1991, Martin Steinmann publiait dans les colonnes de la revue *Faces* un article devenu célèbre : «La forme forte – Vers une architecture en deçà des signes²». L'auteur y décelait, avec anticipation, les caractéristiques d'une voie pour l'architecture qui allait selon lui devoir renoncer, d'une part, à la postmodernité, que l'auteur décrivait avec Baudrillard comme étant «la dissolution de la réalité³» et, d'autre part, s'éloigner du minimalisme où souvent «la superficie, grâce à l'abstraction architectonique, s'est détachée de la réalité

spatiale pour devenir un problème autonome⁴». La question de la réalité, la question de la perception – la phénoménologie selon Rudolph Arnheim qui soutient les propos du critique –, celle de la matérialité ou encore de la simplicité guidaient les pensées de l'auteur où affleure la notion de la neutralité, comprise comme étant nécessaire pour «retrouver des sensations élémentaires⁵». Les références iconographiques accompagnant l'article énonçaient des *faits architecturaux*, laissant un peu de côté les *faits urbains*⁶. De son analyse, devrait-on comprendre la perception de cette nouvelle architecture sensible comme étant l'apanage des objets isolés ? Nécessiterait-elle de pouvoir en faire le tour pour en obtenir cette «vision péripatéticienne» que Jacques Lucan a si bien décrite⁷ ?

À l'aune de ce qui précède, le nouveau musée cantonal des

Beaux-Arts (MCBA), projet à la fois objectif et contextuel, se présente tout d'abord comme une proposition forte et engagée pour créer de la ville, là où le fer industriel occupait tout l'espace de ce qui était encore un *non-lieu*⁸. Avec une sorte d'évidence, le volume simple affirme sa «compréhension à l'environnement bâti⁹» tout en demeurant radical quant à sa posture par rapport au tissu existant. En effet, parmi les projets rendus lors du concours de 2010, celui de Barozzi Veiga est un des rares qui s'affranchit le plus de la substance du passé : la grande halle ferroviaire est presque complètement éradiquée – physiquement et conceptuellement –, à l'exception de l'orthogonalité de la mécanique roulante, l'alignement aux rails et la préservation d'un fragment du passé qui acquiert un statut d'emblème. Si nostalgie il y a, elle s'est

Estudio Barozzi Veiga, Façade côté rails du musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Suisse, 2011-2019.

transformée en un jeu de collage où l'ancienne grande fenêtre voûtée génère la spatialité majestueuse du hall d'accueil. Mais comme dans la désormais mythique *Città analoga* d'Aldo Rossi (1973), «l'enjeu du collage est moins d'établir une continuité historique ou stylistique entre des projets et dessins spécifiques que de suggérer un agencement singulier entre les histoires racontées par ces fragments¹⁰».

Grâce à l'introduction du vide, préambule nécessaire à la création de l'espace public, la nouvelle institution peut alors revendiquer son état d'objet architectural. Ce dernier s'impose par des proportions verticales qui rompent délibérément avec celles de l'ancien univers mécaniste, plus horizontal. Dans une ville où l'écriture morphologique bâtie s'exprime à travers la pierre et le crépi, les architectes introduisent la brique, matériau connoté dans la mémoire collective par un passé industriel évoquant le nord de l'Europe. Ici cette matière participe à la production d'une *forme forte* au contact de laquelle «l'attention peut ainsi se concentrer sur les surfaces, sur la manière dont elles sont "faites" ou, plus précisément, sur la manière dont sont "faites" les expériences sensibles qu'elles transmettent¹¹». Cependant sa perception, au sens «savant, correct et magnifique¹²» du terme, n'est pas complètement éligible, car on ne peut en reconstituer l'unité

compositive par l'impossibilité d'en faire le tour. L'implantation en frange du réseau ferroviaire admet une réponse bifaciale dans le dessin des façades : murale et lamellaire. Le module de terre cuite réassemble et redonne l'unité linguistique en se déroulant sur les quatre faces du prisme silencieux dans ce paysage de gare dont il «en constitue la mémoire mélancolique [...] comme si l'architecture s'était investie d'une tâche culturelle impérative... une archéologie du présent¹³».

Le parti urbanistique implique une réduction drastique du volume – seulement vingt mètres de largeur. Il impose la suppression d'un vide sous des arcades virtuelles dont l'usage originel aurait été enlevé par une compression presque dynamique et «où les formes refusent d'imiter la réalité architectonique dans ses proportions exactes et font du paysage architectural une texture corporelle constituée de couleurs, d'ombres et de lumière¹⁴». Comment ne pas voir dans la mise en scène des lames de briques qui se répètent dans une scansion régulière, et presque infinie, la mémoire des portiques rossiens de l'ensemble du Galaratese ou du cimetière de Modène, dont la *substantifique moelle*¹⁵ aurait disparu, mais qui aurait permis «de transcender la construction traditionnelle [...] pour accéder à l'expérience que Giorgio De Chirico qualifiait de métaphysique¹⁶»? Cette

architecture *en suspens*¹⁷ introduit dans le lieu une poésie indéniable. Elle ne peut cependant masquer une gêne quant au dessin de l'entrée qui peine à se déclarer par son seul cadre élargi en béton s'accrochant à l'axialité de l'ancienne halle. D'où qu'il vienne, le visiteur aborde latéralement le musée par son petit côté¹⁸, par son pignon, de proportion presque carrée : l'institution lausannoise s'affiche alors au regard dans sa texture maçonnée et quasi monochromatique, comme un clin d'œil à certaines œuvres picturales qu'elle abrite. Malgré, ou peut-être grâce au fait de devoir longer le pseudo-péristyle, le bâtiment induit, par sa présence, une mutation des murs de contention historiques : ils s'ouvrent au public pour accueillir des programmes que la coupe topographique historique n'aurait pu imaginer il y a encore une décennie. C'est sur ce plan que se manifeste le plus clairement la force du projet qui autorise une perception différente du territoire, où «le paysage et la topographie commencent à parler¹⁹».

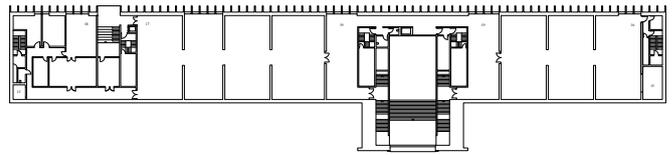
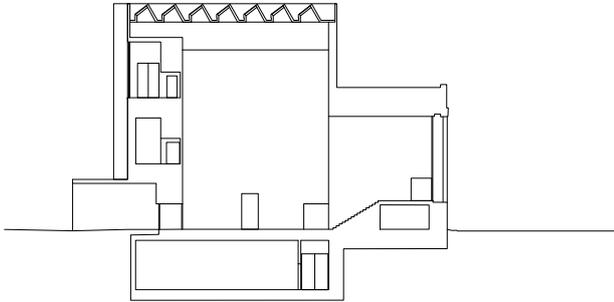
En deçà de ces considérations urbaines et linguistiques, le MCBA est avant tout destiné à recevoir la somptueuse collection de la capitale vaudoise. La conception du musée, essentielle par sa simplicité et compacte par sa situation – dont les origines remontent au *parti architectural* précédemment décrit –, a amené les auteurs à reconduire une



Vues d'intérieur. (© Simon Menges.)



Façade côté ville. (© Simon Menges.)



Plan de situation, plan du 1^{er} étage et coupe transversale. (© Estudio Barozzi Veiga.)

typologie muséale très classique, pour ne pas dire neutre. Comme si la répétition de la figure de la colonne en façade trouvait son répondant dans celle des salles en enfilade qui défient par leur usage séculaire de vaines tentatives d'*inventio*. Comme si les fantômes des anciens salons permettaient «la constitution d'une mémoire collective transmissible à travers des signes²⁰» dont les tableaux accrochés seraient la manifestation tangible. Comme si les architectes Barozzi Veiga, à la suite d'un Giorgio Grassi, pensaient que «le travail architectural consiste à approfondir les possibilités d'une forme déterminée, puisque le monde des formes est limité²¹», dont le MCBA serait une des très belles et intelligibles traductions.

Philippe Meier est architecte EPFL FAS SIA. Fondateur de l'agence Meier + associés, architectes à Genève, il est depuis 1990 enseignant à l'EPFL, professeur invité à Strasbourg, Nancy, Lyon et actuellement à l'Hepia. Auteur de plusieurs ouvrages sur l'architecture genevoise et du blog «Architextuel» (letemps.ch), il est rédacteur et critique dans plusieurs revues suisses et internationales.

- Giovanni Lista, «La ville inquiète», in Jean Dethier, Alain Guiheux (dir.), *La Ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1994, p. 227.
- Martin Steinmann, «La forme forte – Vers une architecture en deçà des signes», *Faces*, n° 19, Genève, 1991, pp. 4-13.
- Martin Steinmann, «La leçon des choses – Leçon inaugurale EPFL, 1989», *Forme forte – Écrits 1972-2002*, Birkhäuser, Bâle, 2003, p. 186.
- Hans Frei, «Simplicité – de nouveau», *Minimal Tradition*, Lars Muller, Baden, 1996, pp. 142-143.
- Jacques Lucan, «Obsessions», *Matière d'art – Architecture contemporaine en Suisse*, Birkhäuser, Bâle, 2001, p. 23.
- Dans l'article de la revue *Faces* de 1991, l'auteur, après une longue introduction sur la question phénoménologique, se concentre sur l'analyse de la halle de dépôt à Domat-Ems de Sturm & Wolf (1988) pour étayer sa thèse. Les photographies ajoutées dans la reprise de l'article dans l'ouvrage *Forme forte – Écrits 1972-2002* (*op. cit.*), à savoir les projets urbains de Kay Otto Fisker à Copenhague ou Diener & Diener à Paris, ne sont pas d'origine.
- Voir Jacques Lucan, «L'invention du paysage architectural ou la vision péripatéticienne de l'architecture», *Matières*, n° 2, PPUR, Lausanne, 1998, pp. 21-31.
- Il n'est pas ici fait référence à l'ouvrage de Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Le Seuil, Paris, 1992, mais plutôt à l'idée que la disposition et le programme obsolète du bâti alors existant sur le site faisaient de ce lieu, bien que situé au cœur de la cité, un lieu en dehors de la ville.
- Dans une récente interview, Peter Zumthor déclarait : «Par mon travail, j'espère contribuer un peu à toutes ces choses qui sont déjà là, dans le monde. J'aimerais bien que mes bâtiments disent : "Je comprends quelque chose de mon environnement." Je ne veux pas qu'ils donnent l'impression d'être des extraterrestres sans aucun rapport avec ce qui est déjà là. Ce n'est pas une question d'esthétique, du moins dans un premier temps ; il ne s'agit pas, au début, d'établir un contact formel avec les alentours. Il s'agit plutôt de chercher une manière de similitude sous la forme d'un contact émotionnel, une réaction émotionnelle à l'environnement, et de l'exprimer par l'architecture.» Peter Zumthor, in Peter Zumthor, Mari Lending, *Présences de l'histoire*, Verlag Scheidegger & Spiess, Zurich, p. 14.
- Can Onaner, *Aldo Rossi architecte du suspens*, Métis Presses, Genève, 2016, p. 110.
- Martin Steinmann, «La forme forte – Vers une architecture en deçà des signes», *op. cit.*, p. 8.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Arthaud, Paris, 1977 (1923), p. 16.
- Josef Abram emploie l'expression d'«archéologie du présent» à propos de l'immeuble de Diener & Diener de la Hochstrasse à Bâle. Josef Abram, «De la Neue Sachlichkeit au réalisme contemporain», in *De la cité au détail*, Ernst & Sohn, Londres, 1992, p. 15.
- Can Onaner, *op. cit.*, p. 105.
- Allusion à l'expression employée par François Rabelais dans le prologue de son deuxième livre, *Gargantua*, en 1534. Voir https://fr.wikipedia.org/wiki/Substantifique_moelle, publié le 15 avril 2018, consulté le 6 octobre 2020.
- Martin Steinmann, «Architecture – Considérations sur l'œuvre d'Aldo Rossi», *Forme forte – Écrits 1972-2002*, *op. cit.*, p. 141.
- Voir l'ouvrage de Can Onaner, *op. cit.*
- Seule une connexion piétonne par un escalier reliant l'avenue Louis-Ruchonnet au niveau du musée permet un accès pas complètement latéralisé.
- Peter Zumthor, *op. cit.*, p. 45.
- Can Onaner, *op. cit.*, p. 28.
- Xavier Malverti, «Introduction», in Giorgio Grassi, *L'Architecture comme métier et autres écrits*, P. Mardaga, Bruxelles, 1983, p. 6.