

Bernard Tschumi, pour quoi faire ?

Françoise Fromonot et David Leclerc

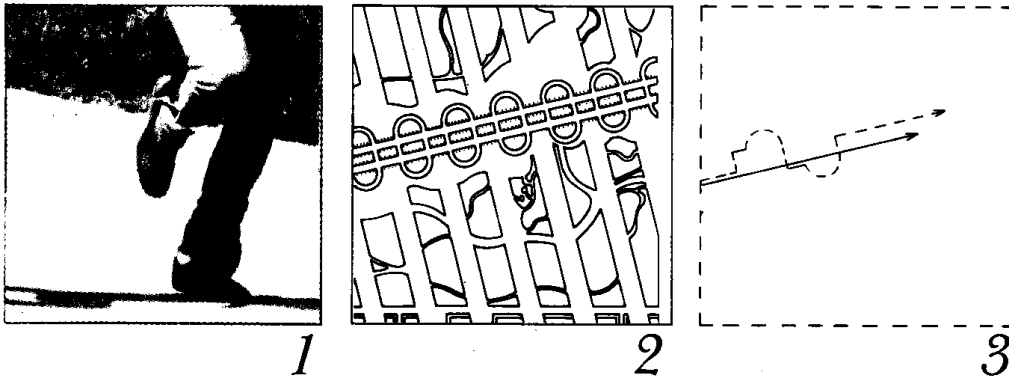
Bernard Tschumi sur le chantier du Fresnoy, extrait de *Architecture In/Between*, The Monacelli Press 1999.



Bernard Tschumi occupe une place enviable dans la communauté des stars de l'architecture internationale. Né dans le sérail (il est le fils du moderniste suisse Jean Tschumi), diplômé de l'ETH de Zürich en 1969, il fut l'un des enfants terribles de l'Architectural Association à Londres, dans les années glorieuses de cette école, où il a enseigné pendant dix ans, à partir de 1970, en même temps que Rem Koolhaas et Daniel Liebeskind. L'aménagement du parc de la Villette, remporté sur concours en 1983, a été la première affaire de cet architecte intellectuel, espèce devenue rare qui fonde son activité professionnelle sur une formulation théorique. Tschumi a réalisé depuis lors plusieurs bâtiments remarquables et ses travaux lui ont valu de prestigieuses récompenses, comme le grand prix national d'architecture en France, en 1996. Il construit aujourd'hui dans plusieurs pays et participe régulièrement à d'importants concours internationaux¹. Son agence est installée à New York et à Paris, une organisation selon lui novatrice car basée sur les outils de la société de l'information². Il a été professeur dans les écoles américaines d'architecture les plus en vue; depuis 1988, il dirige celle de l'université de Columbia, à New York, où l'enseignement se propose d'explorer et de confronter les tendances les plus audacieuses du moment. Fort de sa triple aura — théoricien de haut vol,

Françoise Fromonot et David Leclerc sont architectes, enseignants et critiques d'architecture.

praticien d'avant-garde, enseignant de prestige — le personnage fait figure d'institution. La notice que lui consacre un récent *Dictionnaire de l'architecture du XX^e siècle* insiste sur sa « carrière non conventionnelle et remarquable », affirmant que « l'aisance avec laquelle il passe de la théorie à la pratique en fait une figure majeure de la culture en général »³.

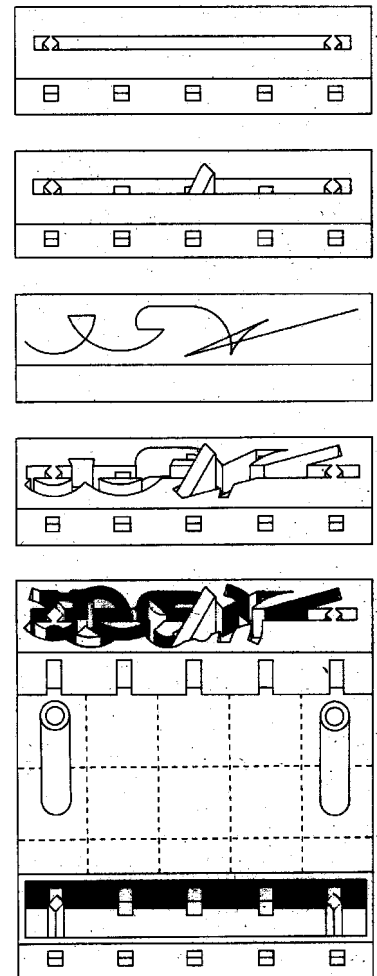


Deux planches extraites des *Manhattan Transcripts*, Academy Editions 1981.

OPPOSITIONS

Le discours théorique de Tschumi s'est rodé au fil de ses écrits et de son enseignement, dès le milieu des années soixante-dix. Il cherchait alors dans « les périphéries et les limites de l'architecture comment la réaborder⁴ » et tentait de la croiser avec d'autres disciplines pour briser son autonomie. Il empruntait idées et techniques au cinéma, à la littérature, à la linguistique; cultivait ses connexions avec la scène artistique et intellectuelle new-yorkaise; jetait des ponts entre l'architecture et le structuralisme de Roland Barthes et de Michel Foucault, puis avec le déconstructionnisme de Jacques Derrida. L'un de ses premiers textes, en 1975, opposait terme à terme le labyrinthe et la pyramide, associant la forme pure de la seconde à la raison, à l'espace idéal, tandis que le premier symbolisait l'expérience, le corps, la « praxis »⁵. Ses *Manhattan Transcripts*, parus en 1981, consignaient par le graphisme les trajectoires inattendues résultant de la rencontre entre des lieux et des événements. Tschumi tentait ainsi d'offrir « une lecture différente de l'architecture, dans laquelle espace, mouvement et événement sont indépendants, mais se situent dans une nouvelle relation les uns par rapport aux autres, en sorte que les composantes traditionnelles de l'architecture soient brisées et reconstruites selon d'autres axes⁶ ».

Dans la même lignée, il propose toujours de dynamiser les conceptions synthétiques de l'architecture, qu'il considère comme totalitaires, en retournant une à une les valeurs dont cette discipline s'est selon lui réclamée jusqu'ici. Pour lui, l'« unité » doit désormais laisser place à l'« hétérogénéité », aux « fragments », aux « histoires multiples »; la « dynamique » s'oppose à la « structure »;



la « disjonction », la « dissociation » remplacer la « synthèse ». Il s'agit de « déprogrammer » pour mieux « transprogrammer » ; de favoriser les « interférences », la « transgression » ; de s'inscrire en faux contre l'idéal classique de confort et de beauté ; d'abandonner la notion de « forme » — figée, réductrice, hiérarchique — pour celle d'« événement », qui naît du « hasard des rencontres entre la structure spatiale (statique) et la vectorialisation du mouvement (dynamique) ». « Une nouvelle définition dirait que l'architecture n'est pas le jeu splendide des volumes sous la lumière, mais la confrontation de l'espace avec l'événement⁷. »

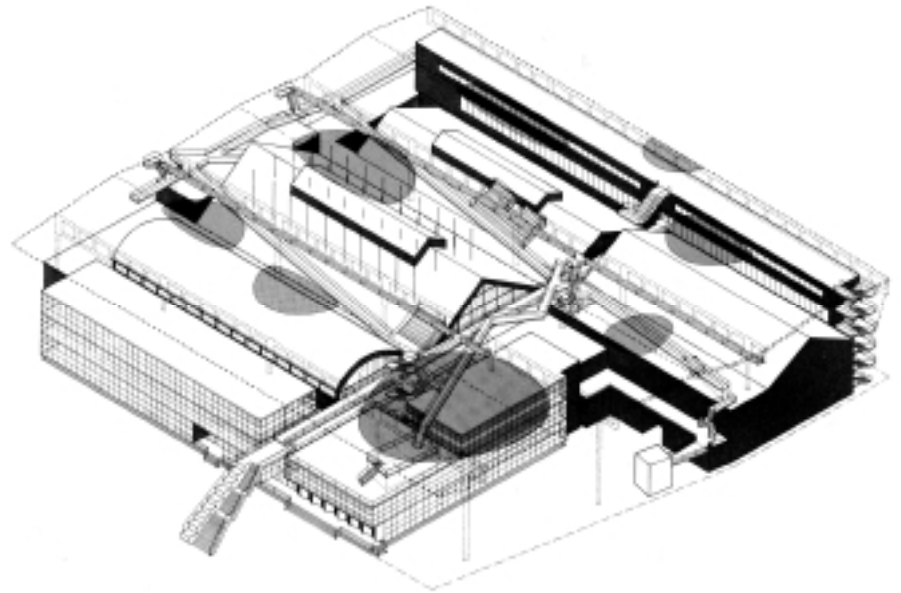
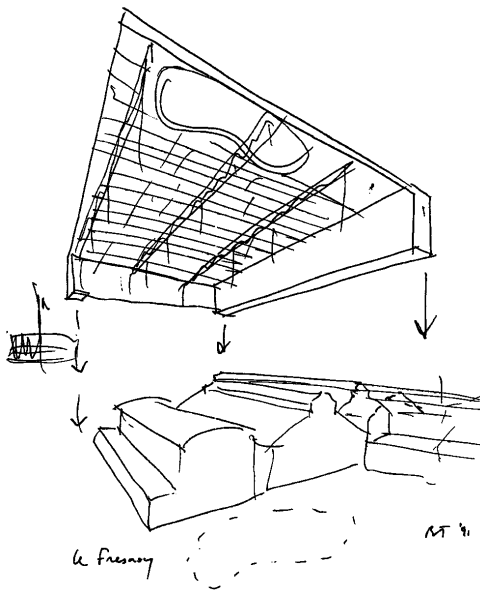
Le pouvoir du discours de Tschumi s'appuie sur l'efficacité rhétorique d'une série d'oppositions binaires, qui mettent en jeu des termes d'autant plus séduisants que leur sens est souvent laissé implicite. Que recouvrent les notions d'« événement » ou de « disjonction », par exemple, essentielles à cette théorie ? Pour les interroger, il faudrait d'abord les éclaircir, au risque de trahir la conception qu'en a leur auteur et de compromettre les bases d'une éventuelle discussion. Maintenir leur indéfinition, en revanche, condamne la critique au commentaire. Nous avons donc écarté le projet d'examiner les idées de Tschumi d'après ses textes et ses propos. Les essais de ce type abondent, et l'architecte a évidemment prouvé qu'il maîtrisait l'exercice mieux que ses exégètes. Nous sommes partis d'un postulat critique simple : l'analyse concrète d'une œuvre éclaire le discours qui la fonde et permet d'évaluer son dessein. Tschumi est partisan d'une architecture « qui surgit abruptement à la coïncidence du concept et de l'expérience de l'espace⁸ ». Nous avons donc voulu faire l'expérience pour juger du concept, en visitant les deux bâtiments qu'il a récemment livrés en France, le Studio national des arts contemporains du Fresnoy, à Tourcoing, et la nouvelle école d'architecture de Marne-la-Vallée.

DÉCOR

Installé à la limite de Roubaix et de Tourcoing, sur un territoire où s'exercent depuis des décennies diverses tentatives de reconquête urbaine, le Studio national des arts contemporains a ouvert ses portes en octobre 1997. C'est « un établissement d'enseignement artistique et audiovisuel de haut niveau, destiné à des étudiants avancés », « une institution unique en son genre par la nouveauté de son programme artistique et pédagogique » indique la brochure de présentation de ses activités. Initié par le cinéaste Alain Fleischer et la délégation aux Arts plastiques, à la fin des années quatre-vingt, ce projet « tout entier tourné vers la spéculation et l'avenir », « fondé sur la transgression des frontières [...], l'appropriation par l'art des outils technologiques les plus avancés⁹ », a élu domicile dans les halles du Fresnoy, un ancien centre de distractions populaires rendu

Le Fresnoy avant-guerre, Auguste Boukelion, Archives Municipales de Tourcoing.





Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, croquis de « concept » et axonométrie du projet, Bernard Tschumi, *Architecture In/Between*.

obsolète par le reflux des activités industrielles de la région. L'agence Bernard Tschumi Architects fut déclarée lauréate, à l'unanimité du jury, d'un concours lancé à l'automne 1991¹⁰ : elle proposait de conserver les bâtiments existants, de leur ajouter le minimum de locaux neufs, et de coiffer le tout d'une grande toiture indépendante qui intégrerait les équipements techniques nécessaires à leur fonctionnement.

De loin, le nouveau Fresnoy ressemble à un vaisseau échoué, entre un large boulevard urbain et l'autoroute en tranchée qui borde le canal de Roubaix. Son auvent métallique perforé de grands oculi ovoïdes, replié en façade le long de la voie rapide, émerge de manière spectaculaire au-dessus des maisons et des petits immeubles alentour. À l'abri de ce vaste entrepôt, les anciennes halles ressemblent à un décor de cinéma. L'ampleur, la complexité structurelle, l'éclat de la toiture géante, avec ses filins et ses tubulures, contrastent avec la modestie des bâtiments de brique et de béton qu'elle protège. Le parti architectural est ambitieux, en effet, à l'instar du programme de l'école expérimentale voulue par Fleischer. L'architecture frappe par sa hardiesse, son apparente ouverture, mais encore par le rapport ambigu qu'elle entretient avec son milieu d'accueil : les habitants du quartier l'appellent le « Titanic », ou « Mars attacks ». Pour Fleischer, qui dirige cette institution rendue célèbre par son bâtiment¹¹, c'est « une véritable architecture *pensée* là où l'autre n'était que du bâti simplement adapté à un usage, le geste d'un grand architecte — Bernard Tschumi — en dialogue avec la construction de modestes entrepreneurs¹² ». En même temps qu'une nouvelle vie, le Fresnoy a trouvé une nouvelle image.

La présence d'un parvis et d'un imposant escalier biseauté, perpendiculaire à la façade sur le boulevard Descartes, semble indiquer l'entrée du complexe. Mais le site est protégé par une haute clôture et la grille qui permet d'accéder au parvis paraît condamnée¹³. Le seul accès, au quotidien, donne sur la petite rue du Fresnoy, qui fait l'angle avec le boulevard ; c'est aussi celui des livraisons et du parking du personnel, qu'il faut traverser pour atteindre le parvis. Contrairement à ce qu'on pourrait naïvement attendre, le grand escalier ne conduit pas à l'intérieur des bâtiments — la double porte vitrée qui mène à l'accueil public se découvre un peu par hasard, sous son plan oblique. La volée métallique est pointée comme une flèche vers l'espace pris entre les anciennes toitures et la nouvelle, un vaste belvédère ouvert sur trois côtés, parcouru en tous sens de passerelles et de rampes bleu vif suspendues à la structure qui le domine. La destination inattendue de cet escalier monumental désigne bien l'enjeu du projet : ce vide résultant du geste initial, ce lieu dépourvu d'affectation qui n'a pour nom qu'un constat, « l'entre-deux », c'est ainsi que tout le monde l'appelle, au Fresnoy.

Façade arrière, façade principale et grand escalier du Studio national des arts contemporains, clichés des auteurs, 2000.



L'« ENTRE-DEUX »

Le grand interstice est désert et le vent n'incite guère à la promenade. Le dédale de passerelles bleues, qui ressemble au réseau d'inspection d'une raffinerie pétrolière, est censé donner accès aux machines arrimées sous l'impressionnante toiture et, surtout, permettre d'explorer cet étrange terrain vague. Les coursives se déploient dans la pénombre comme une installation abandonnée, par-delà les panneaux qui en proscrivent l'accès « pour raisons de sécurité ». À parcourir malgré l'interdiction leur caillebotis à larges mailles, la sensation d'inconfort augmente. Une passerelle en zigzag conduit à une longue rampe, qui monte à un escalier hélicoïdal, lequel descend vers une terrasse qui ramène, qui sait, au point de départ. De petits gazebos en quart de cercle, quelques gradins d'acier se greffent sur ce parcours sans but, comme pour inciter à la contemplation des tuiles mécaniques qui couvrent les halles, ou peut-être à celle des réseaux en tous genres qui les perfusent depuis le nouveau « toit technologique ».

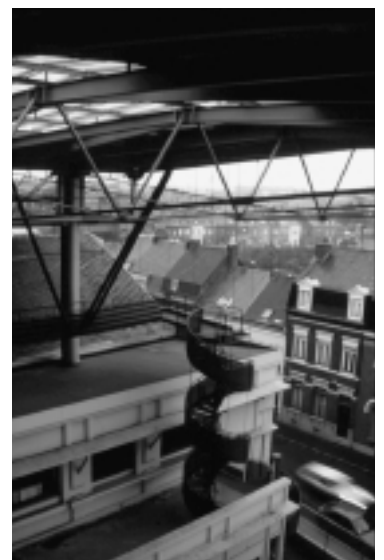
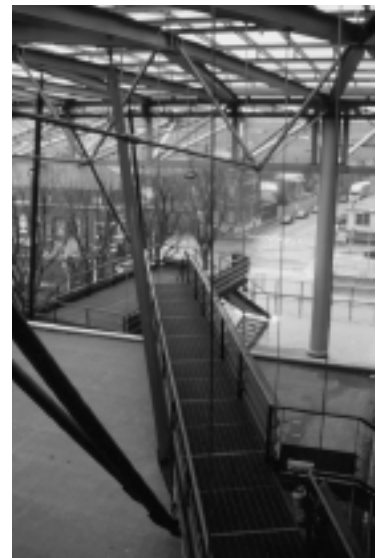
Le sentiment exaltant d'avoir vue sur l'envers d'un décor fait place à une sorte de gêne devant ce dispositif dérisoire, qui ne semble apprécié que des pigeons. Depuis le bord des toitures, pourtant, des échappées saisissantes s'ouvrent vers le paysage industriel dévasté de la ville, d'une beauté tragique, qu'aucune photographie reproduite dans les publications spécialisées ne laissait apercevoir.

Une boîte de verre, vide elle aussi, est posée sur un toit-terrasse, près de l'arrivée de l'escalier. Ce devait être la cafétéria, mais sa cuisine n'est pas conforme aux normes d'hygiène et elle n'a pu trouver d'exploitant. Sans doute l'« entre-deux » serait-il plus animé si elle fonctionnait. Mais pour y accéder depuis les lieux d'enseignement, installés dans les halles, il faudrait s'habiller, sortir, monter sur le toit, puis refaire le parcours en sens inverse, alors que le foyer des cinémas, à l'intérieur, offre un bar convivial et bien chauffé. Et d'ailleurs, les étudiants sont tous d'accord : pourquoi aller dans l'« entre-deux » puisqu'il n'y a rien à faire là-haut, qu'il ne s'y passe rien ? Depuis l'ouverture de l'école, seuls deux d'entre eux ont voulu tirer parti de sa poésie particulière, pour une performance théâtrale et un spectacle vivant. Il pourrait peut-être accueillir des fêtes, des manifestations publiques, voire des rencontres culturelles, quand la saison le permet. Mais il faudrait pour cela mettre en conformité les garde-corps de ses passerelles, l'architecte ayant fait remplacer la lisse intermédiaire et la plinthe obligatoires par de minces câbles métalliques, pour des raisons esthétiques. Les soirs de vernissage, des vigiles viennent s'assurer qu'aucun buveur impénitent n'y accède et ne passe par-dessus bord. Le régisseur, qui doit parcourir plusieurs fois par jour des centaines de mètres de rampes pour régler les thermostats de chauffage judicieusement placés sous la grande toiture, assure tout de même que l'endroit est agréable pour prendre un verre, certains soirs d'été¹⁴.

DISJONCTION

Doté de locaux neufs et d'équipements coûteux, le nouveau Fresnoy craint, à juste titre, les vols et le vandalisme. Sans doute les risques d'effraction par l'« entre-deux » seraient-ils rédhibitoires si le site n'était dûment protégé par son enceinte en grillage. L'école est l'une des composantes d'un programme plus complexe, qui comprend deux salles de cinéma d'art et d'essai, où se tiennent aussi des conférences, et des espaces ouverts au public, où sont présentés les travaux réalisés dans l'école et des expositions venues d'autres institutions. Passé l'accueil, les vastes surfaces libres de la « petite nef » et de la « grande nef », deux des trois halles rénovées, s'ouvrent au visiteur. Des étudiants s'activent dans le vacarme des réglages de sonorisation ; une performance est prévue pour le soir même. Villa Médicis de l'ère technologique, l'école accepte une quarantaine d'élèves recrutés sur dossier pour un personnel permanent d'une trentaine de personnes¹⁵. Six professeurs invités, choisis chaque année

Les circulations dans l'« entre-deux ».



parmi des artistes internationaux reconnus, viennent travailler par périodes à leurs projets, auxquels contribuent les pensionnaires. À l'arrière du bâtiment, le long de l'autoroute, une barre abrite des studios en duplex pour les loger, s'ils le souhaitent.

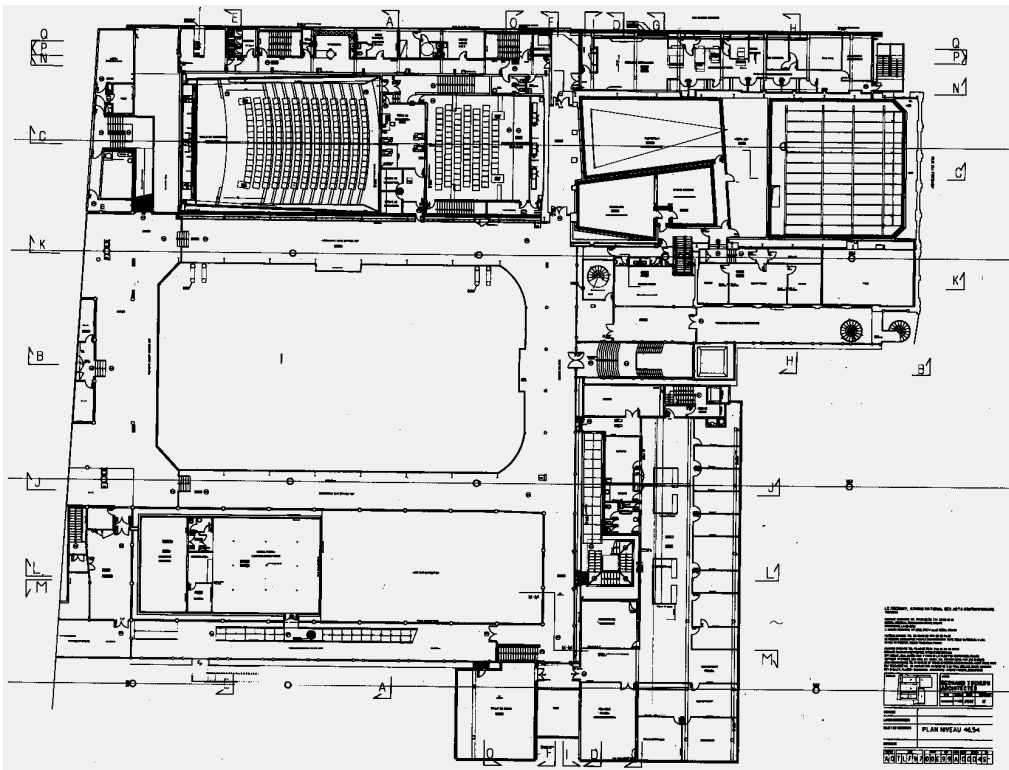


Dans l'« entre-deux » du Studio national des arts contemporains : principale rampe d'accès et boîte de la cafétéria.

Dédiée aux arts visuels, l'école fonctionne comme un vrai lieu de production et de postproduction multimédia. La pédagogie repose sur l'échange, le croisement des points de vue et des disciplines. Voilà pourquoi les espaces de recherche et de création sont imbriqués les uns avec les autres, comme avec les parcours publics. Pour se rendre au cinéma, par exemple, les spectateurs longent la petite puis la grande nef par un circuit ouvert, ce qui leur permet, au passage, d'assister à la préparation de projets faisant appel à des équipements son et vidéo de pointe. Cette disposition interdit aux étudiants d'installer leur matériel à demeure, condition pourtant nécessaire au bon déroulement de leur travail. Ils sont donc contraints de le déménager lorsqu'ils quittent les nefs. Leur nomadisme forcé est aggravé par une autre conséquence de cette volonté de mélange des genres. Pour éviter l'intrusion du public dans les autres espaces de travail, les portes entre les différents secteurs ont dû être équipées d'un système de contrôle par badge. Las de se chercher entre ces compartiments étanches, les étudiants en transit permanent communiquent dans l'école grâce à leurs téléphones portables. Le principe d'entrecroisement des programmes reflète donc à la lettre la « transversalité » inscrite dans le projet pédagogique de Fleischer. Mais, loin de matérialiser le « décroisement théorique » des disciplines et son potentiel subversif, postulés par le cinéaste, il se traduit par un cloisonnement bien réel des locaux du Fresnoy. La répartition hiérarchique du programme est par ailleurs assez conventionnelle : en bas, les espaces de production, vastes plateaux aux finitions brutes ; à l'étage, l'administration, avec ses circulations moquettées, dont les dimensions ont été exagérées au détriment de celles des bureaux pour favoriser les « rencontres » que l'isolement des secteurs empêche maintenant de se produire.

LES AVATARS DU CONCEPT

Un parallélépipède éclairé de l'intérieur, sous les combles de la petite nef, contient la médiathèque. Elle est fermée sur l'extérieur par un mur aveugle, construit à quelques centimètres de l'ancienne façade, qui était pourtant percée de grandes baies donnant sur le boulevard. Indignée par cette privation de lumière naturelle et de vue, une jeune artiste regrette que l'architecte n'ait pas trouvé mieux pour matérialiser un autre de ses « concepts » (aussi populaire au Fresnoy que celui de l'« entre-deux ») : « la boîte dans la boîte ». La médiathèque est peu fréquentée, d'autant qu'il faut franchir une porte badgée, puis sortir sur une rampe extérieure raccordée à celles qui escaladent les toitures, pour atteindre son entrée. La dissociation aléatoire des différents constituants des façades semble effectivement passionner Tschumi, ce qui occasionne des résolutions de détail inédites. Dans les duplex réservés aux artistes invités, certains ouvrants prévus pour basculer vers l'intérieur sont impossibles à manœuvrer à cause des poteaux de structure placés en retrait du mur rideau. De toute manière, mieux vaut renoncer à ouvrir les fenêtres pour éviter de faire entrer dans les logements le grondement de l'autoroute à quatre voies qu'ils surplombent. Au Fresnoy, chaque inconvénient finit par paraître bénin puisqu'il est toujours relativisé par un autre, plus grave.



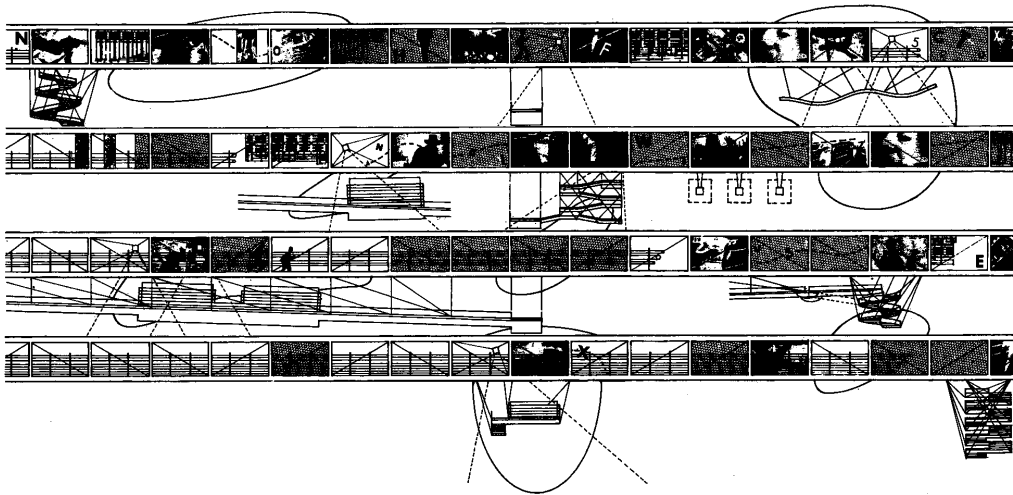
Studio national des arts contemporains, plan du premier étage; en bas à gauche, la boîte de la médiathèque, Bernard Tschumi, *Architecture In/Between*.

À la lumière de cette expérience, les déclarations de principe de Tschumi pour son projet prennent une saveur particulière. La dissociation en « enveloppes autonomes avec chacune leur spécificité, leur utilité » tient à « une dimension insoupçonnée due au nouvel usage de l'informatique au service du concept architectural ». Elle représente « une manière de penser, une manière de développer le projet » qui trouve son origine et sa justification dans le « système de l'ordinateur », un « outil de travail qui parle également de la dissociation [puisqu'il] fonctionne lui aussi avec une notion de couches superposées »¹⁶. « L'entre-deux, qui découle du concept, apparaît comme un “cadeau”, un “supplément” : le lieu du rêve, le lieu où on ne sait pas ce qui pourra se passer, le lieu de l'expérimentation, le lieu du “en marge”, le lieu du “non-défini”, de l'indéfini, des fêtes et de l'invention »¹⁷. Enfin, on trouve imprimée jusqu'en couverture de l'ouvrage le plus récent sur Le Fresnoy cette profession de foi : « Arriver à l'architecture sans recourir à la mise en forme est une ambition souvent présente à l'esprit de ceux qui fournissent l'effort incroyable d'assembler des bâtiments. Derrière cet objectif, il y a le désir d'arriver à l'évidente clarté de l'inévitable, à une réalisation dans laquelle le concept devient l'architecture même. Avec cette approche, plus besoin de concevoir des formes, quelles soient abstraites et “nouvelles”, enracinées dans l'Histoire, vernaculaires ou victoriennes, en fonction des allégeances idéologiques de chacun, mais de faire résulter tous les effets voulus — architecturaux, spatiaux, urbains — d'une idée, ou d'un concept, sans s'appuyer sur les proportions, le style ou l'esthétique. Au lieu de dessiner des formes séduisantes, poser un axiome ou un principe duquel tout le reste dériverait.¹⁸ »

FICTION, REALITÉ

Le Fresnoy tel qu'il se découvre est bien le produit de cette extraordinaire intention : passer de la conception intellectuelle d'un projet à la construction physique d'un bâtiment sans négocier avec les contraintes inhérentes à la réalité. Le caractère littéral de cette architecture, responsable de ses absurdités en cascade, fait donc partie du propos revendiqué de son auteur. Le formalisme révélé par la visite du Fresnoy est l'autre conséquence, paradoxale, de ce même propos. Tschumi déclare que « ce n'est pas l'apparence d'un bâtiment qui compte, mais ce qu'il fait »¹⁹. Il caresse l'ambition d'inscrire l'idée dans la matière sans recourir à « la forme » — mission impossible, par définition, mais qui devrait en tous cas conduire à la réduction de l'écriture architecturale. Or, au Fresnoy, c'est l'inverse qui se produit : c'est sur l'expression formelle des dispositifs les plus spectaculaires que porte le principal effort. Piégé par les dysfonctionnements qu'il a lui-même provoqués, Tschumi peut d'autant moins se passer de « la forme » qu'il doit lui faire signifier des fonctions absentes. Puisqu'il n'y a aucune raison d'aller circuler entre les deux toitures, passerelles et coursives suggèrent

visuellement l'idée de mouvement, sans pour autant lui donner de raison d'être; la complication délibérée de leur trajet vise à intensifier artificiellement l'impression d'activité si son insuffisance persiste. Caricature pittoresque du système technique qui l'inspire²⁰, le « système architectural » tourne à vide. Dans ces conditions, la surenchère esthétique ne peut que continuer : l'image doit être d'autant plus forte qu'elle compense une déficience. Tschumi projette de décorer l'« entre-deux » (« les néons bleus, les flèches rouges [...] sur chacun des 66 filins une lumière est enclenchée par une hélice fonctionnant comme une éolienne²¹ »), il peint les passerelles de couleur vive, leur fait faire des zigzags pour pallier le fait qu'elles ne mènent à rien. Mais ce recours à « la forme » cause à son tour d'autres dysfonctionnements, qui rendent encore plus improbables les « événements » que l'architecture est censée accueillir et susciter. Pour parachever le *look* des passerelles inutiles, l'architecte exige la suppression des lisses qui risqueraient de les faire ressembler à de vraies passerelles techniques, ce qui aboutit à faire interdire leur accès pour raisons de sécurité, et donc à rendre radicalement impossible toute activité dans l'« entre-deux ». Exit le « nouvel espace urbain du XXI^e siècle » qu'il était supposé devenir²².



L'« événement » dans l'« entre-deux » du Fresnoy, Bernard Tschumi, *Architecture In/Between*.

Hypothéqué par le mélange de littéralité et de formalisme dont il est porteur, le projet théorique de Tschumi mène à une impasse, une fiction d'architecture. Reste au Fresnoy ce que l'intention affichée du projet s'employait à dénier : la réalité, c'est à dire une béance déserte entre deux toitures, des locaux inadaptés et des surprises de toute nature, notées au quotidien par ceux qui y vivent, tels ces élégants lits en médium, spécialement dessinés par l'architecte pour les logements, dont les coffres de rangement pratiqués dans la surface qui sert de sommier ne sont accessibles qu'à condition d'enlever les matelas.

« Une architecture peut-être sciemment négative, elle peut être volontairement conçue pour être désagréable, inconfortable, pour ne pas fonctionner » expliquait Tschumi voici quinze ans au chairman de l'AA, Alvin Boyarsky²³. Mission accomplie.

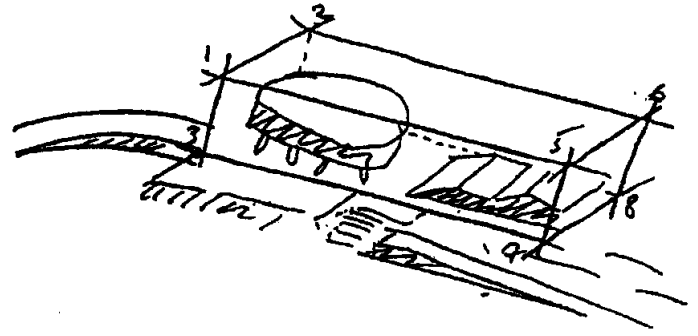
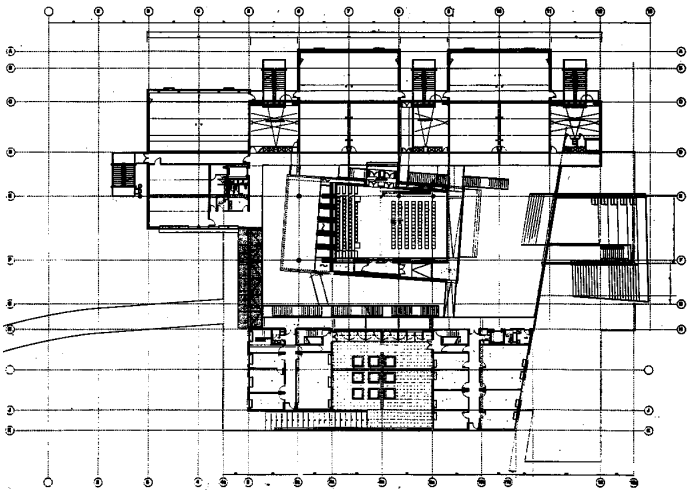
LA « CITÉ DE L'ARCHITECTURE »

L'école d'architecture qui se dresse sur le campus de la cité Descartes, dans la ville nouvelle de Marne-la-Vallée, paraît bien ordinaire en comparaison du Fresnoy. Le bâtiment est, il est vrai, encore orphelin d'une hypothétique deuxième phase, qui porterait sa capacité d'accueil à 1200 élèves, pour quelque 500 seulement à ce jour²⁴. Tschumi a remporté ce projet à la suite d'un concours, organisé par le ministère de l'Équipement, en 1994. Cette fois, la raideur quasi militaire du plan du bâtiment témoigne d'un rationalisme inhabituel de la part de son auteur. L'école se déploie autour d'une halle rectangulaire, couverte d'une verrière en sheds et entourée de quatre niveaux de coursives continues. Elles desservent d'un côté les bureaux de l'administration, des professeurs et des chercheurs, répartis dans deux plots distincts; de l'autre, les salles destinées à la pédagogie (magistrale et d'atelier), rassemblées dans une barre. Les dimensions généreuses de la halle, l'abondance de la lumière naturelle, argentée par l'omniprésence du métal, l'effet graphique de la grande verrière composent un séduisant tableau, qui tranche avec la condition désolante de beaucoup d'écoles d'architecture parisiennes. Quelques étudiants s'attardent à la cafétéria, une hôtesse veille derrière sa banque d'accueil, les locaux répartis à la périphérie se découvrent par-delà des façades intérieures vitrées : ici, les salles d'informatique, où s'alignent les écrans; là, le volume en double hauteur de la bibliothèque, qui plonge dans le sous-sol. Même dispositif dans les étages, où les studios sont visibles depuis les coursives de circulation : le bâtiment affiche une volonté de fluidité et de transparence.

La surprise ne réside pas dans l'atrium à coursives, assez peu original en soi, mais dans l'objet singulier qui l'habite : une grosse boîte sur pilotis, emballée de métal déployé, qui s'illumine la nuit grâce à des projecteurs dissimulés sous sa peau. La position de guingois de cette boîte, désaxée et décentrée au sein de la halle, contraste avec la rigidité du cadre dont elle est prisonnière, ce qui renforce l'impression qu'il s'agit là d'un geste remarquable. Bien qu'elle soit totalement opaque, et que la matière râpeuse et coupante qui la recouvre dissuade de s'approcher d'elle, son échelle et ses formes un peu biaisées laissent deviner son contenu : un auditorium. Son emplacement est d'autant plus surprenant que la nature de son programme l'oblige à se protéger de la lumière zénithale qui l'inonde, mais sa présence a l'avantage d'occuper ce vaste volume, de l'orienter et de mettre en valeur un lieu de rassemblement pour toute l'école.

École d'architecture de Marne-la-Vallée, dans la halle, cliché des auteurs, 2000.

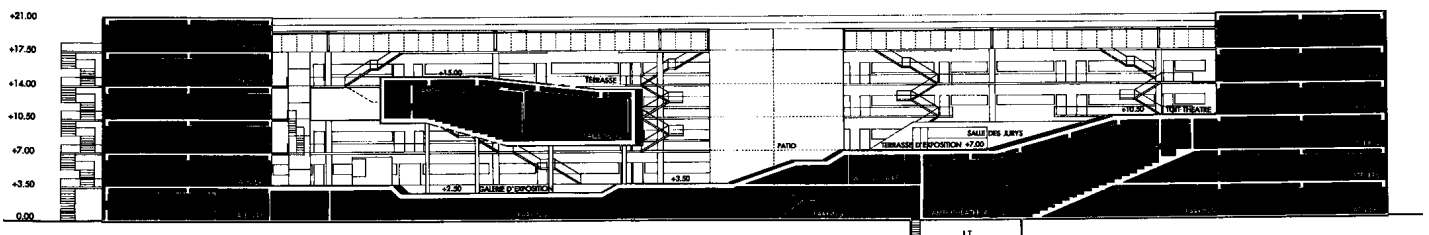




MISE EN SCÈNE

Des passerelles permettent d'accéder à l'auditorium, et à son toit, depuis les coursives périphériques. Comme au Fresnoy, l'exaltation du réseau de circulations, sa présence envahissante, suggèrent qu'une vie grouillante peut et va s'y développer²⁵. Ce dispositif est d'autant plus significatif qu'il répond au constat qu'a fait Tschumi dans les nombreuses écoles d'architecture où il a enseigné : « ce qui fait la vie d'une école ne se passe pas dans les ateliers, les salles de cours ou les amphes, mais dans les interstices du cursus », « dans les escaliers, dans les lieux de circulations, où il y a une discussion non programmée, spontanée, qui se fait entre étudiants »²⁶. Il note qu'à l'Architectural Association de Londres « tout se passe à la cafétéria », et à Columbia dans « l'escalier central qui va de l'amphi à la bibliothèque et aux studios [...] c'est là que l'échange d'idées se fait »²⁷. Mais l'escalier de Columbia et le bar de l'AA sont tout à la fois des éléments uniques et des passages obligés dans ces écoles. À Marne-la-Vallée, au contraire, la profusion des circulations dans la grande halle provoque l'effet inverse : une dispersion plutôt qu'une concentration. Les coursives auraient pu devenir des lieux privilégiés de rencontre et d'exposition, mais leur dimensionnement interdit tout autre usage que celui qui leur revient de fait : circuler. Il est vrai que la première phase construite ne reflète qu'en partie les dispositions du projet d'ensemble. Dans sa forme finale, le sol de la grande halle doit se transformer en

École d'architecture de Marne-la-Vallée, plan actuel du rez-de-chaussée, croquis de « concept » et coupe sur le projet complet, Bernard Tschumi, *Architecture In/of Motion*, NAI Publishers, 1997.



escalier monumental, qui grimpera sur un second amphithéâtre jusqu'aux deux premiers niveaux de coursives. Aura-t-il les dimensions suffisantes et la position adéquate pour devenir « le lieu où l'échange d'idées se fait » ? L'examen du plan et de la coupe de ce projet montre en outre que l'escalier sera déconnecté des lieux d'activités qu'il surplombe (le grand amphithéâtre), comme de ceux qui le surplombent (l'auditorium et les studios), et qu'il ne mènera nulle part. Son ascension sera simplement ponctuée par deux grands paliers, que l'architecte a pris soin de nommer « terrasse d'exposition » et « toit-théâtre », sans doute pour suppléer au manque d'imagination de leurs futurs utilisateurs.

École d'architecture de
Marne-la-Vallée, le système des
circulations dans la halle.



« L'ENTRE-DEUX », II

Ici, le concept de « boîte dans la boîte » n'engendre pas un « entre-deux », comme au Fresnoy, mais plutôt deux. Le volume pris sous l'auditorium accueille sur son sol décaissé une galerie d'exposition, entourée de rideaux de fer à grosses mailles — escamotables sur les deux petits côtés, fixes sur les deux grands. Des cimaises auraient été pratiques pour présenter des projets, mais elles auraient obstrué la transparence visuelle au sein de la halle et nuï à l'effet de lévitation de la « boîte ». Seul un petit mur oblique, qui sert de garde-corps à la rampe d'accès à la fosse, peut servir pour l'affichage. L'utilisation du reste de l'espace est limitée de fait à des installations suspendues ou ponctuelles. Pour respecter son principe formel, Tschumi réduit donc la galerie d'exposition à une cage — ce qu'elle devient, à l'occasion, puisque ses grilles délimitent un local commode pour stocker du matériel à l'abri des vols.

L'autre « entre-deux » est l'interstice entre le toit de l'auditorium et la verrière de la halle, un espace stratégique de par sa position privilégiée, au-dessus du vide, et par la vue panoramique qu'il offre sur les alentours. Recouverte de parquet, bordée de rambardes, accessible par des passerelles et une rampe, sa surface semble idéale pour accueillir des activités éphémères et « non programmées », suivant le vœu de l'architecte. Mais la pente de son sol, qui répercute la géométrie du plafond de l'auditorium, comme pour souligner au passage que ce plateau n'est pas un simple toit-terrasse, limite considérablement son utilisation. Un étudiant a tenté de s'y installer avec sa table à dessin lors d'une récente charrette, courageuse tentative quand on sait que les sièges des ateliers sont montés sur roulettes. À l'occasion d'une correction de leurs projets, d'autres ont essayé de suspendre des cimaises de fortune aux sheds de la toiture, bien que rien n'ait été prévu à cet effet. L'expérience n'a jamais été reconduite. Attirés par le caractère déstabilisateur du lieu, des étudiants y ont donné un soir une performance de hip-hop, mais ils ont vite conclu que la hardiesse de leurs culbutes ne faisait pas bon ménage avec l'inclinaison du plateau. Il reste, comme dans l'« entre-deux » du Fresnoy, la possibilité d'y organiser des fêtes, même

si ce plan incliné fait une piètre piste de danse. Le lieu où tout aurait dû être possible est en réalité celui où rien ne se passe. Encore une fois, la volonté de souligner par la forme l'originalité du dispositif compromet son fonctionnement. La morphologie particulière de cet espace « non programmé » équivaut donc, par élimination, à sa programmation de fait : en délaissé.



Sous l'auditorium, dans les coursives, sur l'auditorium.

LE TYPE CONTRE LA FORME

Les studios de projet, qui occupent la barre à l'arrière du bâtiment, sont des volumes en double hauteur, ouverts sur l'extérieur par une baie vitrée pleine trame. Ils sont pourvus côté coursives d'une mezzanine, desservie à l'intérieur par un unique escalier droit, fort pentu et étroit. Encore une fois l'espace est ample, riche du béton brut de ses murs et de son plafond. La façade offre de belles vues sur les étendues boisées qui bordent la ligne du RER, et laisse pénétrer en profondeur la lumière du nord. Pourtant, ces studios se révèlent malcommodes à l'usage : les étudiants ont tendance à se réfugier sur la mezzanine, aux proportions plus protectrices, tandis que ceux qui travaillent dans la double hauteur sont frappés d'un syndrome de réaménagement permanent, incapables de trouver une position confortable au sein de ce volume hypertrophié. Le mobilier dessiné par Tschumi contribue à cette absence d'enracinement. Les tables, simples plateaux en multiplis percés d'un trou pour laisser passer les câbles des futurs ordinateurs, compromettent toute possibilité d'appropriation par les étudiants, qui ne peuvent se fabriquer d'intimité. L'appropriation du studio dans son ensemble est aussi rendue difficile par le manque de cimaises, d'autant que rien n'accroche sur les murs en béton brut. L'espace est finalement peu accueillant aux mille bricolages, affichages et installations qui accompagnent la fabrication des projets²⁷.

Tschumi, qui enseigne depuis trente ans, est pourtant bien placé pour savoir ce qu'implique cet apprentissage. Mais cette fois, sa hantise de la « mise en forme » l'a conduit à recourir, pour ses studios, au type le plus convenu qui soit, à la référence invoquée par la plupart des architectes qui, toutes obédiences confondues, ont récemment réfléchi à une école d'architecture en France : l'atelier d'artiste²⁹.



École d'architecture de
Marne-la-Vallée, un studio de projet.

Lorsqu'on sait que Tschumi conçoit la sienne comme une « machine électronique » de « l'âge du modem et de la mobilité³⁰ », cet emprunt à un modèle apparu au XIX^e siècle pour la sculpture et la peinture de chevalet ne manque pas de piquant. La référence au motif tout aussi rebattu de la grande halle procède du même paradoxe. Tschumi se propose d'inventer, pour cadre d'une pédagogie du futur, « un nouveau type d'école d'architecture, qui ne cherche pas à s'inspirer de l'ancienne école des Beaux-Arts, du Bauhaus, des écoles américaines ou d'ailleurs³¹ ». Or le principe d'une cour intérieure couverte par une verrière, ceinturée de galeries qui permettent d'aller d'une salle à l'autre en donnant vue sur l'espace central de représentation, est précisément celui du palais des études de « l'ancienne école des Beaux-Arts³² ». L'assemblage de divers édifices autour d'une esplanade publique, conçue comme lieu d'échange et de rencontre, remonte d'ailleurs à l'agora grecque et au forum romain. L'architecture contemporaine, quant à elle, nous a habitués à ces atriums enveloppés de coursives et baignés de lumière zénithale — l'école des Ponts et Chaussées, construite par Chaix et Morel sur la parcelle voisine, avait déjà adopté ce même parti.

IMAGES

Admettons que le recours à ces archétypes vise à banaliser l'architecture du bâtiment au profit de références reconnues, partagées jusqu'à devenir des évidences, et qu'il permette à Tschumi d'approcher la « neutralité formelle » revendiquée par son discours. Le procédé fonctionnerait peut-être si l'architecte assumait les caractéristiques fondamentales des types qu'il choisit. Or il livre de l'atelier et du bâtiment-atrrium une version si primaire, si hermétique aux exigences de son propre programme, que l'effet tourne court. Les studios ne peuvent respecter ni l'échelle, ni la morphologie canonique de l'atelier d'artiste puisqu'il leur faut « permettre une flexibilité maximum pour des groupes de 25, 50 ou 75 étudiants »³³. Tschumi, qui a installé son agence new-yorkaise dans un grand *loft*, sait quel type d'espace autorise la polyvalence qu'il considère adaptée au travail de projet aujourd'hui. L'atelier d'artiste avec mezzanine impose une division en niveaux au sein d'un même volume : on ne peut y envisager de cloisonnements temporaires, à moins d'altérer profondément son schéma typologique. L'utilisation simultanée d'un même studio par plusieurs groupes de travail est donc particulièrement difficile, voire impossible, surtout dans l'acoustique déplorable des parois de béton brut.

De même cherchera-t-on en vain la répartition équilibrée des circulations verticales que suppose le modèle de la halle entourée de coursives. Pour susciter le « mouvement », Tschumi rallonge délibérément les cheminements; les

deux seuls escaliers à ce jour, qui desservent tous les niveaux, démarrent à l'opposé de l'entrée, de la cafétéria et de l'accès au sous-sol. Cette organisation oblige à des parcours fastidieux à travers la halle et sur les coursives : pour économiser leur pas, les étudiants installés dans les ateliers se relaient pour se ravitailler à la cafétéria du rez-de-chaussée, diminuant d'autant les rassemblements et le va-et-vient attendus dans l'école. Comme le « système architectural » des passerelles du Fresnoy, les types de l'atelier et de l'atrium sont donc convoqués pour le pouvoir supposé de leur image à déclencher, par un réflexe pavlovien, l'usage que l'architecte leur assigne, sans pour autant lui donner les moyens d'advenir. Opposé au fonctionnalisme (la forme suit la fonction), l'antiformalisme ouvert de Tschumi théoricien (la forme doit s'abolir pour laisser place à l'événement) aboutit au formalisme autoritaire de Tschumi praticien (la forme contraint la fonction, ce qui limite, voire empêche, l'événement).

HÉTÉROGÉNÉITÉ

La Cité Descartes, campus universitaire à la française, se résume aujourd'hui à une série de bâtiments disparates, isolés les uns des autres par des terrains vagues et par un quadrillage de routes et de ronds-points. L'idée du campus, fédérateur de différentes institutions universitaires, est bel et bien absente. Seule demeure une collection relativement complète des clichés formels et stylistiques qui ont fait l'architecture française de ces vingt dernières années. Ramassée sur elle-même, l'école d'architecture semble vouloir échapper à la médiocrité du contexte dans lequel elle prend place, sans proposer d'autre attitude face à la condition des lieux. Tschumi déclarait pourtant vouloir faire de son bâtiment un « phare dans la Cité Descartes », « un générateur urbain avec son grand paysage intérieur, une vaste surface disponible, prête à accueillir l'événement »³⁴. Comment ne pas constater aujourd'hui que l'école, bien qu'incomplète, est déjà une machine célibataire parmi d'autres ? Seul son éclectisme stylistique attire l'attention. Au Fresnoy, la présence sur le site d'une famille de constructions disparates avait conduit Tschumi à amplifier cette « hétérogénéité ». A Marne-la-Vallée, l'architecte fabrique de toutes pièces le caractère composite de son architecture grâce à un patchwork de façades : ici, un plot à l'esthétique industrielle, là, un volume enveloppé d'un bardage d'aluminium embouti en pointes de diamant, qui rappelle les immeubles de bureaux des *sixties* ; plus loin, une excroissance verticale du socle revêtue d'un placage de béton, percée de fenêtres en longueur, aux accents néo-modernes. Tschumi ne se prononce pas sur les raisons qui ont motivé une telle diversité de styles, de matériaux et de mises en œuvre — diversité de pure forme pour les deux plots donnant sur la route, puisqu'en

L'accès au bâtiment, dans la Cité Descartes, à Marne-la-Vallée.



dépit des différentes fonctions qu'ils assument, leur organisation intérieure est quasiment identique. Il affirme pourtant que « chaque problème a sa propre réponse »³⁴. L'esthétique des plots jumeaux suggère une tout autre devise : un même problème reçoit chaque fois une réponse différente. Tschumi rejoint de fait son confrère Robert Venturi sur la valeur architecturale du hangar décoré.

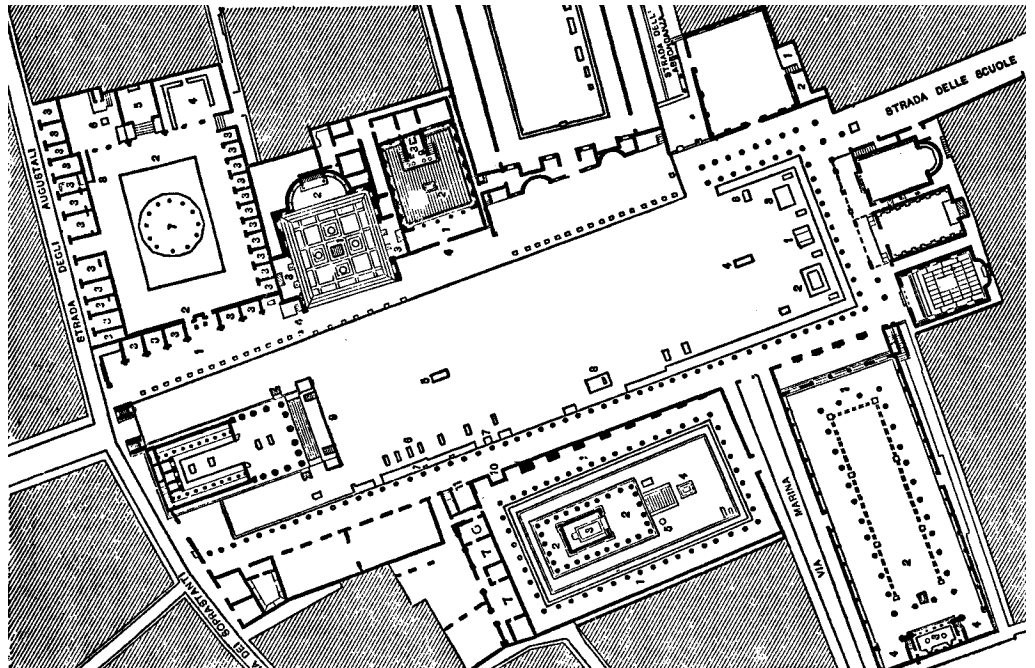
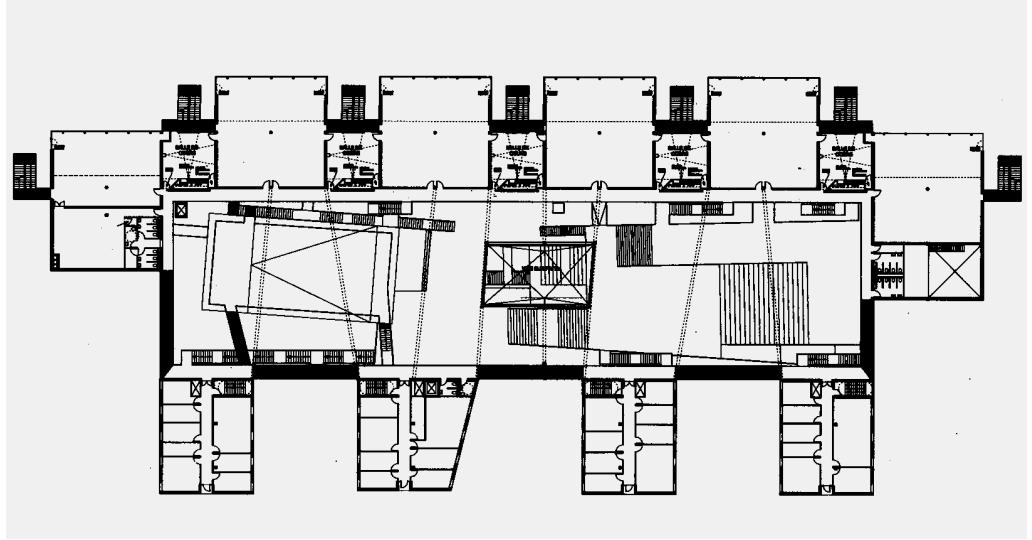
ARRIÈRE GARDE

Enfin, le « mouvement » et l'« événement » sont loin d'être des thèmes architecturaux nouveaux. Louis Kahn, par exemple, se proposait déjà, voici trente ans, de doter ses bâtiments d'espaces non programmés, de lieux qui rendraient possibles des activités imprévues. Mais il insistait sur les qualités architecturales spécifiques qui pouvaient susciter le phénomène d'appropriation spontanée qu'il désirait voir se produire, rappelant qu'il l'avait découvert chez les anciens Grecs³⁶. Il avait aussi réfléchi à la conception d'une école d'architecture qui intégrerait cette idée. Les coïncidences apparentes entre celle de Marne-la-Vallée et le modèle de Kahn sont troublantes : « Une école d'architecture, disait Kahn, commence probablement par une cour entourée d'ateliers dans lesquels vous construisez et démolissez à volonté. C'est une cour fermée parce que personne n'aime vraiment montrer qu'il fait mal les choses ; pour vos confrères, ça va, mais pas pour l'extérieur. À partir de là, grandissent d'autres choses, des espaces hauts et bas, mais c'est une sorte de zone indéterminée, des espaces indéterminés dans leur lumière, dans différentes lumières, avec des hauteurs variées, et vous vous y déplacez avec le sentiment de découvrir les espaces plutôt que de les trouver déjà nommés et affectés à des usages déterminés.³⁷ » L'« espace événementiel » des écoles de Tschumi devrait, en théorie, permettre la découverte et l'appropriation auxquelles Kahn fait allusion, mais sa surdétermination formelle contraint l'usage, voire le supprime, au lieu de le libérer. En décrétant que l'espace, le mouvement et l'événement doivent être dissociés, Tschumi condamne les relations qui peuvent se tisser entre eux et enrichir leur coexistence au sein d'un bâtiment. L'espace n'est ni l'instigateur potentiel de l'événement (l'espace public selon Kahn) ni la raison d'être du mouvement (la promenade architecturale selon Le Corbusier). Le postulat théorique de Tschumi est bien la source des problèmes que soulèvent ses réalisations.

On objectera que la distance est inévitable entre la pratique et le discours, que celui de Tschumi est le catalyseur de son architecture plus que son programme, et qu'il n'a pas vocation à se construire, à l'instar de celui des avant-gardes de ce siècle auxquelles l'architecte aime se référer. Or, ses invocations à ces mouvements ne sont pas de nature idéologique, mais d'ordre purement visuel (c'est d'ailleurs de la même manière, littérale, qu'il applique à l'architecture des termes pris à la philosophie). Lorsqu'il emprunte son modèle pour ses

« folies » de La Villette aux dessins des constructivistes russes, qu'il rapproche son parti pour le Fresnoy de la maison suspendue de Paul Nelson ou d'un collage de Mies van der Rohe (Concert Hall, 1942), qu'il en appelle à un pavillon d'El Lissitzky et à un cinéma de Frederick Kiesler³⁸, ce sont les analogies de forme qu'il convoque pour conforter ses propres gestes architecturaux, non les idées qui sous-tendent les propositions auxquelles il fait allusion. Tschumi se sert de la production des avant-gardes comme le post-modernisme américain utilisait les formes historiques; il la réduit à des citations arrachées à leur contexte, des signes vidés de contenu. Cette attitude confirme ce que prouvait déjà la visite des deux écoles : loin de trouver ses fondements dans les utopies des années vingt, ou même dans l'architecture radicale du début des années soixante-dix³⁹ à laquelle certains commentateurs ont bien voulu l'assimiler, la démarche de Tschumi relève plutôt du courant formaliste issu de la réaction contre le modernisme qui naissait lorsqu'il était étudiant, et qui n'avait rien d'une avant-garde. Protégé par l'apparente subversivité de son discours, l'architecte apporte en fait, pour toute réponse aux questions que soulève aujourd'hui sa discipline, le spectacle de caprices esthétiques, impuissants à satisfaire les objectifs qu'il s'est lui-même fixés. N'était son pouvoir de séduction sur une certaine maîtrise d'ouvrage publique française, qui croit discerner dans les signes de l'innovation une alternative acceptable à son absence, l'architecture de Bernard Tschumi serait singulièrement dépourvue d'enjeu.

F. F. et D. L.



Plan de l'école d'architecture de Marne-la-Vallée dans son état final, Bernard Tschumi, *Architecture In/of Motion*, et plan du forum de Pompéi d'après Vitruve.

NOTES

1. En France, outre le parc de La Villette, Tschumi a réalisé à ce jour le centre national des Arts contemporains du Fresnoy, à Tourcoing (1997) et l'école d'architecture de Marne-la-Vallée (1998); ses travaux en cours incluent un complexe culturel à Rouen (1998, ouverture prévue en 2001). Bernard Tschumi Architects n'a pour l'instant réalisé qu'un seul bâtiment aux États-Unis, le centre étudiant Lerner Hall, sur le campus de l'université de Columbia (1999), en attendant la construction de la nouvelle école d'architecture de la Florida International University de Miami (2001). En Europe, l'agence a réalisé le pavillon de Groningue, aux Pays-Bas (1990). La gare multimodale de Lausanne, projet remporté sur concours en 1988, est en attente de réalisation. (source : www.tschumi.com, site web de Bernard Tschumi Architects) Tschumi participe à de nombreux concours en France, récemment, la consultation pour la reconversion de la base sous-marine de Lorient, par exemple, pour laquelle il s'était associé à Philippe Madec, ou encore celle pour la cité internationale de Lyon. Il a été l'un des concurrents malheureux de plusieurs grandes consultations internationales récentes : pour l'extension du MoMA (1997), le centre d'art de Cincinnati (1998), le futur musée d'art contemporain de Rome (1999), par exemple.

2. « Bernard Tschumi Architects, ce n'est pas une agence à Paris et une agence à New York. Ce sont des personnes qui travaillent sur un même projet mais des deux côtés de l'Atlantique, ce qui ne simplifie pas les choses. On a été amenés d'abord à travailler uniquement par fax et par téléphone, mais depuis plus récemment par modem, c'est-à-dire à être en liaison constante avec les fichiers informatiques des uns et des autres », explique Tschumi dans « Le projet architectural du Fresnoy », in *Une architecture en projet, Le Fresnoy*, Paris, 1993, pp. 44-45.

3. John Loomis, dans la notice consacrée à Tschumi par le *Dictionnaire de l'architecture du XX^e siècle*, Hazan/IFA, 1996, pp. 890-891.

4. Tschumi, dans « Le projet architectural du Fresnoy », in *Une architecture en projet, Le Fresnoy*, op. cit., p. 34.

5. « Questions of Space », paru dans *Studio International*, septembre-octobre 1975, republié sous le titre « The architectural paradox-The pyramid and the labyrinth », dans *Questions of*

Space-Lectures on Architecture, The Architectural Association, Londres, 1990, qui regroupe les principaux textes de Tschumi parus entre 1975 et 1983.

6. Bernard Tschumi, *Theoretical projects – The Manhattan Transcripts*, Londres, 1981, p. 7. Parmi ses autres ouvrages, signalons *Architecture and Disjunction, : Collected essays 1975-1990*, MIT Press, Cambridge/Londres, 1994; *Event Cities (Praxis)*, un volumineux ouvrage paru la même année chez le même éditeur, ou encore le portfolio publié par l'*Architecture d'aujourd'hui* sur le parc de la Villette, accompagné par un texte de Derrida, *La Case vide : Folio VII*, Londres, Architectural Association, 1986. Outre les autres livres cités au fil de cet article, les travaux de Tschumi ont fait l'objet de deux numéros spéciaux de la revue *A + U*, en juin 1980 et en mars 1994.

7. Bernard Tschumi, « Entretien avec Bartomeu Mari », *Le Fresnoy, studio national des arts contemporains*, éditions Massimo Riposati, Paris, 1993, p. 64. Sauf mention contraire, tous les termes encadrés de guillemets sont tirés du discours de Tschumi.

8. Voir *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, 1994, p. 4.

9. Voir l'article d'Alain Fleischer « Le Fresnoy : Pourquoi ça ? Pourquoi là ? » in *Une architecture en projet, Le Fresnoy*, op. cit., pp. 19-32. Fleischer rappelle que l'implantation du projet dans la région Nord-Pas-de-Calais avait été décidée par la délégation aux Arts plastiques, son initiatrice. Le fonctionnement du Fresnoy est aujourd'hui financé à hauteur de 6,6 % par la mairie de Tourcoing, l'État et la région se partageant le reste des coûts.

10. Le jury comprenait entre autres Alain Fleischer, François Barré (Délégation aux arts plastiques), Patrice Mottini (conseiller de Jack Lang au ministère de la Culture), Bernard Reichen, Dominique Paini, Jean-Marc Ibos, Claudie-Georges François. Cinq autres équipes d'architectes participaient à la compétition : Du Besset & Lyon, François Delhay, Christian Hauvette, Studio Naço et François Roche.

11. Tschumi a reçu aux États-Unis, pour Le Fresnoy, le même mois (décembre 1996), deux importantes distinctions professionnelles :

le Honor Award de la section new-yorkaise de l'American Institute of Architects et un prix de la revue *Progressive Architecture*.

12. Alain Fleischer, « Le Fresnoy, début de siècle-fin de siècle : *jump cut* », in *Bernard Tschumi, Le Fresnoy, studio national des arts contemporains*, Le Fresnoy-Massimo Riposati, Tourcoing/Paris, 1993, p. 15. Les italiques sont de Fleischer.

13. Elle n'ouvre qu'après 20 heures les soirs de projection ou d'exposition. Dans la journée, Le Fresnoy est, de fait, fermé.

14. Les propos et informations mentionnés dans cet article ont été recueillis auprès des membres de l'équipe du Studio et de ses étudiants lors d'une visite des auteurs au Fresnoy, le 6 janvier 2000.

15. Mais ces élèves ne sont pas logés sur place, à la différence des pensionnaires de la villa Médicis romaine.

16. *Ibid.*, pp. 44-45.

17. *Une architecture en projet, Le Fresnoy, op. cit.*, p. 42.

18. Voir *Le Fresnoy-Architecture In/Between* (The Monacelli Press, 1999). L'ouvrage reprend en traduction diverses analyses antérieures à la réalisation du Fresnoy, précédemment parues en français en 1993 sous le titre *Une architecture en projet, Le Fresnoy*. L'édition américaine est augmentée de photographies du bâtiment réalisé, ainsi que d'un texte de Véronique Descharrières, chef de projet de Tschumi pour Le Fresnoy, et d'un essai de l'universitaire américaine Sylvia Lavin, déjà paru dans le n° 21 de la revue *Any*, en 1997.

19. « Diasync Bernard Tschumi », *Anytime*, 1999, p. 169.

20. « Puisque les ingénieurs exigeaient un accès à toutes les machines, gaines et canalisations de l'entre-deux, nous nous sommes posés la question de comment transformer ces passerelles en un système architectural, sans surcoût, en tirant avantage d'une contrainte technique pour arriver à l'architecture. De cet endroit normalement exclu de l'invention architecturale et programmatique, nous avons fait un lieu exceptionnel », explique Tschumi. Voir *Une architecture en projet, Le Fresnoy, op. cit.*, p. 28.

21. *Ibid.*, p. 47.

22. Voir *Canal Studio, Le journal du Fresnoy* n° 1,

Le Fresnoy, Tourcoing, 1997.

23. Conversation entre Bernard Tschumi et Alvin Boyarsky, publiée dans *La Case vide, La Villette, op. cit.*, pp. 22-28.

24. L'école de Marne-la-Vallée accueille l'« École d'architecture de la ville et des territoires », une équipe pédagogique dirigée par Yves Lion, depuis la fermeture en 1998 de l'ancienne école de Paris-Tolbiac.

25. Même constat au Lerner Center, le nouveau centre des étudiants que Tschumi vient d'achever sur le campus de l'université de Columbia à New York. L'atrium, situé en façade, est encore une fois envahi par un système de circulation dont la complexité se veut garante de la potentialité événementielle. Une rampe de facture high-tech, qui grimpe sur quatre niveaux, tout en servant de structure à la façade suspendue en verre vissé qui la longe, constitue le joyau de ce dispositif. La « mise en scène des corps dans l'espace » voulue par Tschumi n'est pourtant pas très convaincante : les étudiants délaissent la rampe et ses va-et-vient fastidieux et peu pratiques, au profit de petits escaliers qui, bien que situés de manière à décourager leur utilisation trop fréquente et ne pas compromettre la suprématie de la rampe, offrent tout de même des raccourcis appréciés de tous.

26. Lors d'une conversation d'octobre 1995 avec Christian de Portzamparc, partiellement reproduite dans « Écoles, études de cas », *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 302, décembre 1995, p. 11.

27. *Ibid.*

28. Même constat dans les salles de cours, prises en sandwich entre les studios « pour encourager un débat entre projet et histoire/théorie » (Voir Tschumi, « EAM en Chantier-le Projet Architectural », www.lechantier.org). De proportions carrées, avec pour seule ouverture sur l'extérieur une petite lucarne et une porte vitrée qui donne accès à l'escalier de secours, elles sont claustrophobiques et sous-dimensionnées pour les séminaires ou les cours magistraux. Rebaptisées « salles de la critique », elles servent aujourd'hui à la correction des projets, tandis que l'école manque de salles de cours.

29. Citons par exemple Patrick Berger, pour l'extension de l'école de Bretagne à Rennes, Jourda et Perraudin, pour celle de Lyon, Jean-Claude Pondevie, lauréat du concours pour la future école d'architecture de Tours, etc.

30. Tschumi, *www.lechantier.org*, site cité.

31. Tschumi, in *Architecture in/of motion*, NAI publishers, Rotterdam, 1997, p. 57.

32. Tschumi a encore repris ce même modèle pour l'école d'architecture de Miami. Voir *www.tschumi.com*, site cité, rubrique « Current projects », où figurent de nombreuses perspectives informatiques de la future école et même une rapide visite virtuelle.

33. *Ibid.*, p. 61. La consultation de 1994 portait sur l'établissement d'un marché de définition par un partenariat entre un architecte et un programmeur, à partir d'un cahier des charges défini par la DAU (ministère de l'Équipement). Le programme de l'école réalisée a donc été élaboré conjointement par Bernard Tschumi et Yves Dessuant, dès la phase concours. Les autres concurrents étaient Christian de Portzamparc et Bernard Kohn.

34. Tschumi, *www.lechantier.org*, site cité.

35. Lors d'une conférence donnée par Tschumi à l'école d'architecture de Marne-la-Vallée, le 11 octobre 1999.

36. « L'agora, par exemple, était un lieu d'événement; la stoa était merveilleusement faite. Elle

était ainsi : pas de séparations, juste des colonnes, juste une protection. Les choses ont poussé dedans. Les boutiques sont apparues. Les gens se rencontraient, se rencontrent là. » (« Silence et lumière », retranscription d'une conférence donnée le 12 février 1969 à l'école d'architecture de l'École polytechnique fédérale de Zürich. *Silence et lumière*, Éditions du Linteau, Paris, 1996, pp. 173-174.

37. *Ibid.*, pp. 175-176.

38. Voir les illustrations (pages non foliotées) figurant dans *Une architecture en projet*, Le Fresnoy, *op. cit.*

39. Un critique du projet pour le parc de la Villette interrogeait opportunément, voici quelques années, la capacité des images constructivistes à constituer des modèles, et donc à être de véritables opérateurs d'architecture, puisque leur propos était « d'excéder, de dépasser tout, y compris la possibilité technique de les construire ». Voir Guy Pimienta, « Les parterres de la modernité », *Des Arts* n° 2, 1986. Rappelons encore que, dans les années soixante-dix, les groupes comme Archizoom et Superstudio faisaient de leur refus de construire une condition de leur radicalisme...