L’art de la fugue

Laurent Salomon

En 2025, l’architecture a déjà rendu compte des ambitions humaines passées et présentes, techniques, politiques ou religieuses. Elle en a traversé les calmes comme les tempêtes, engendrant un langage en constante mutation, mais toujours issu des premières inventions ayant permis à l’humain d’habiter en dehors des grottes. Elle a ainsi produit une abondance de mots, utilisé ou proposé autant de symboles, de signes qui ont défini, orné, exalté ces diverses formes d’habitat : temples, palais, marchés, ponts et même, parfois, maisons… C’est cette « fête construite » qui rendait compte d’un projet collectif.

Aujourd’hui, en l’absence de ce type de récit, certains architectes considèrent qu’il est légitime de perpétuer une tradition les cantonnant à magnifier le pouvoir de leurs commanditaires. Cela conditionne leurs choix d’expression, et cette attitude ressemble fort à l’acceptation du postmodernisme triomphant. À l’opposé, d’autres considèrent qu’en l’absence de ce récit, il leur appartient de donner une interprétation architecturale à leur critique de cette absence. C’est là que l’on rencontre Zhu Pei.

Il ne consacre pas son énergie à des projets dont la finalité se réduirait à résoudre des problèmes fonctionnels ou techniques. Il ne se prend pas non plus

pour un artiste inspiré pour lequel l'extravagance de la forme attesterait de la créativité. Zhu Pei est un aventurier du langage architectural. Chacun de ses projets est un prétexte pour l'explorer. Il se saisit d'un thème, qu'il installe dans le temps présent, dans un contexte spécifique. Il en extrait des formes particulières d'espaces habités. Il sélectionne librement les termes avec lesquels il les élabore. À la manière de Jean-Sébastien Bach dans son *Art de la fugue*, partant d'un seul élément qu'il décline jusqu'à son épuisement, il invente des mondes spécifiques proposant des situations inédites.

Ses explications peuvent laisser penser que tout procède d'un concept abstrait assez distant de l'objet final : le vent au musée de Jingdezhen dit « Imperial Kiln Museum » ou bien l'esprit artistique de l'architecture traditionnelle chinoise exprimé par les principes « cacher, respirer, cultiver et errer » au Shou County Culture and Art Center, les deux projets examinés plus loin. Mais peut-être ces sources d'inspiration sont-elles de simples dispositifs métaphoriques conduisant vers des thèmes à même d'intégrer les divers enjeux du projet.

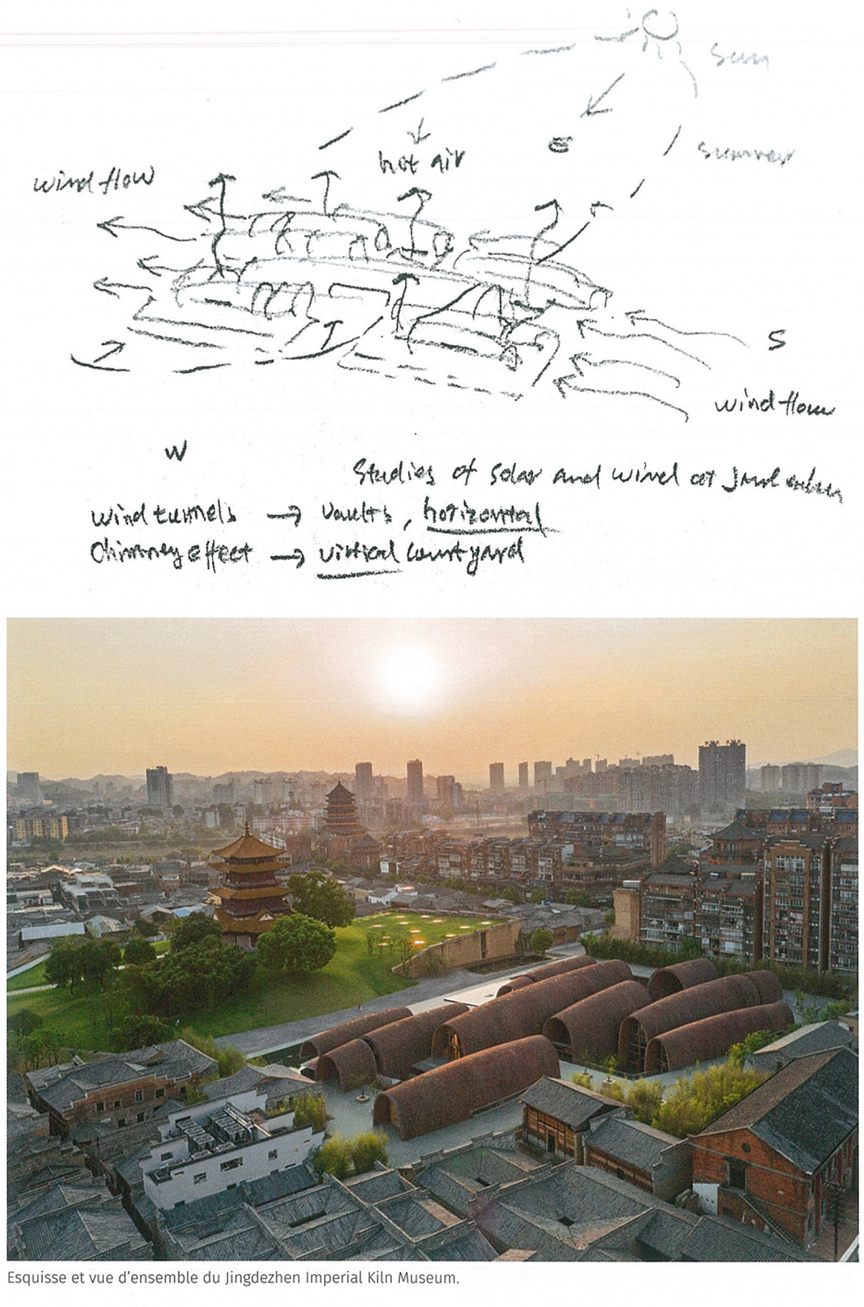
Cette façon de procéder se propose comme alternative au postmodernisme omniprésent, et renoue avec le désir d'intemporalité que les fondateurs du mouvement moderne ont toujours poursuivi. D'ailleurs, le moderne, ce projet inachevé[1], ne serait-il pas une quête perpétuelle de retour aux sources ? Zhu Pei cueille chacun de ses thèmes dans l'histoire de l'architecture, et il les travaille jusqu'à en épuiser les ressources spatiales et plastiques. Simultanément, il résout au passage avec une désarmante simplicité les problèmes que les serviteurs de la technique et de la fonction se contentent de traiter. Dans cette aventure de la forme, l'espace se déploie selon une double logique : celle d'un programme fonctionnel et technique qui ne semble trouver aucune gêne à suivre celle de l'exploration du thème retenu.

Nous allons donc examiner comment le vent conduit à la voûte, dont il explore tous les aspects, et comment « cacher, respirer, cultiver et errer » conduisent ensemble à la muraille qu'il creuse à de multiples échelles pour faire d'une promenade architecturale presque labyrinthique une métaphore de la vieille cité voisine.

Le Jingdezhen Imperial Kiln Museum est un musée dédié à la porcelaine qui prend place dans un talweg, à la limite de la vieille ville de Jingdezhen (province du Jiangxi) et de ses excroissances récentes, à côté du monument classé qu'est le Four impérial, destiné à la production de ces objets précieux… et impériaux. L'horizon du site est barré d'un mur de logements de grande hauteur et de médiocre qualité architecturale. La morphologie générale du projet est issue d'une interprétation architecturale de la forme des fours. Elle est étrangère au commun du bâti : personne n'habite un four.

Une série de huit voûtes parallèles est disposée dans l'axe de cette légère dépression face à une haie de logements d'une quinzaine d'étages. Seuls les espaces techniques ou administratifs trouvent place en dehors

1. Thèse développée par Jürgen Habermas dans son article « La modernité, un projet inachevé », *Critique*, n° 413, 1981, prolongé dans l'article « L'autre tradition », dans Paul Chemetov, Jean-Claude Garcias (dir.), *La Modernité, un projet inachevé. 40 architectes*, Paris, Éditions du Moniteur, 1982.



Esquisse et vue d'ensemble du Jingdezhen Imperial Kiln Museum.



Les bassins.

de ces voûtes. Ils sont rangés sous les bassins d'entrée, le long de la voie. Il existe des écarts entre ces corps de bâtiment. Ce sont de petites cours surbaissées situées à leurs extrémités. Zhu Pei explique que le creux ainsi constitué alimente l'intérieur du musée en « air frais » dans le climat tropical humide environnant. Les voûtes proposées ne sont pas des objets rendant compte d'un mode de construction spécifique au matériau des fours – qui est aussi un des sujets du musée. Ce sont des voûtes de béton coulées sur un



Les cours.

coffrage perdu intérieur en briques et recouvertes extérieurement du même matériau. Il s'y mélange des briques de four et des briques de construction[2]. Leur courbure n'est pas non plus une forme spécifique à la construction. Comme pour les voûtes de fours, elle est légèrement outrepassée. Cela confère à l'intérieur un aspect plus tubulaire qu'à l'accoutumée.

2. Comme pour les maisons de la vieille ville.

Le béton de la structure est nécessaire à l'ampleur des arches, mais aussi pour permettre divers types d'éclairage. De manière analogue à Carlo Scarpa à la Banca Popolare di Verona, qui attribue chaque type d'ouverture à une fonction précise au sein du bâtiment, les divers cadrages qu'il offre dans ses espaces correspondent à des usages singuliers : aux extrémités, bien sûr, les accès aux salles, mais aussi latéralement et horizontalement au ras du sol pour les espaces de repos, avec des oculi sommitaux pour la muséographie et en créant des failles entre les voûtes elles-mêmes pour éclairer des passages ou des circulations.



Ouverture 1.



Ouverture 2.

Ces voûtes séparent les espaces du musée en différentes salles dans lesquelles l'espace est lui-même divisé longitudinalement et verticalement en fonction de la présentation des porcelaines, mais sans jamais contester leur unité volumétrique. Ces montées et descentes répétées conjuguées à la visibilité des transitions entre les salles que constituent les petites cours font du chemin de visite une scénographie. La déambulation des uns devient un spectacle pour les autres, les premiers apparaissant et disparaissant au gré de leur passage d'une voûte à l'autre. Les façons de morceler les voûtes en différents sous-espaces varient constamment selon que les plateaux intermédiaires mettent en évidence ou non les escaliers qui permettent de les rejoindre, que ces plateaux se situent à la lisière des voûtes ou en retrait. Cela fabrique une sorte de répertoire des possibilités d'occuper ces espaces sans en contredire l'unité. C'est en cela que l'on peut dire que Zhu Pei explore les possibilités d'un langage architectural, exploration ici dédiée au thème qu'il a choisi de traiter.



Unité et parties.



Shou County Culture and Art Center... comme au *lifang*.

Pour le Shou County Culture and Art Center (province d'Anhui), le prétexte déterminant la morphologie du projet est une analogie avec le type de maison locale : un espace fermé sur l'extérieur, ouvert sur le ciel, bordé de rues étroites qui lui donnent accès. Après les « métafours », nous découvrons donc une « méta-maison » traditionnelle. Mais l'échelle de l'objet renverrait plus volontiers au *lifang*, ce système de « structure enclose » de la ville chinoise ancestrale qui se découpait en quartiers-forteresses juxtaposés et fermés à la nuit tombante.

La chose est faite d'une structure en béton armé dont seules les façades extérieures sont en pierre layée, dressées sur une ossature secondaire. L'intérieur ne propose qu'une matière ininterrompue : un béton nu et impeccablement calepiné dont la présence donne effectivement à l'ensemble un air de forteresse : l'art et la culture dressés contre les avanies du temps, contre la versatilité humaine, contre le reste du monde.

Comme à Jingdezhen, nous sommes devant une construction sans véritables fenêtres... à quelques exceptions près. Elle prend essentiellement sa lumière – horizontalement ou verticalement – par des ouvertures de taille urbaine. Le programme, assez complexe, se glisse dans la matière d'un prisme aux dimensions impressionnantes qui alterne des ouvertures vers le

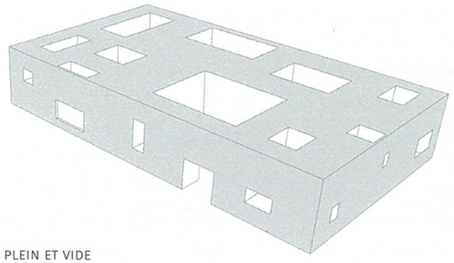


Ouverture 1.

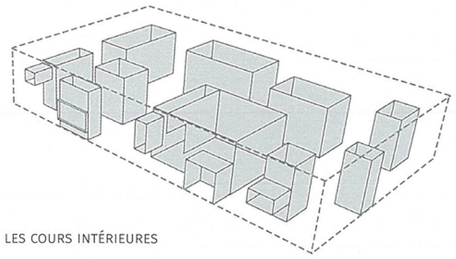
ciel (comme les cours de sa référence historique) et des ouvertures vers l'horizon (plus exogènes au modèle). L'un et l'autre n'y apparaissent que comme des seconds plans, tant la traversée visuelle des couches d'architecture est riche. Toutes les parties sont connectées entre elles par un parcours public continu qui autorise même de le pratiquer dans sa totalité sans jamais entrer dans les espaces spécifiques de l'équipement. En cela, l'espace proposé peut se prétendre être une ville dans la ville, un quartier autonome, à part, écarté de sa matrice séculaire et, simultanément, tenant aussi à distance ses contemporains au moyen d'une douve périphérique.



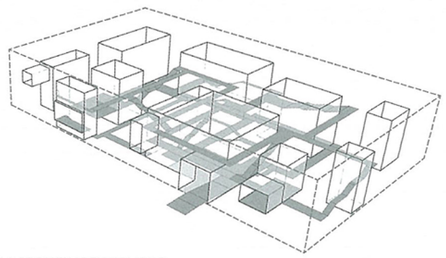
Ouverture 2.



PLEIN ET VIDE

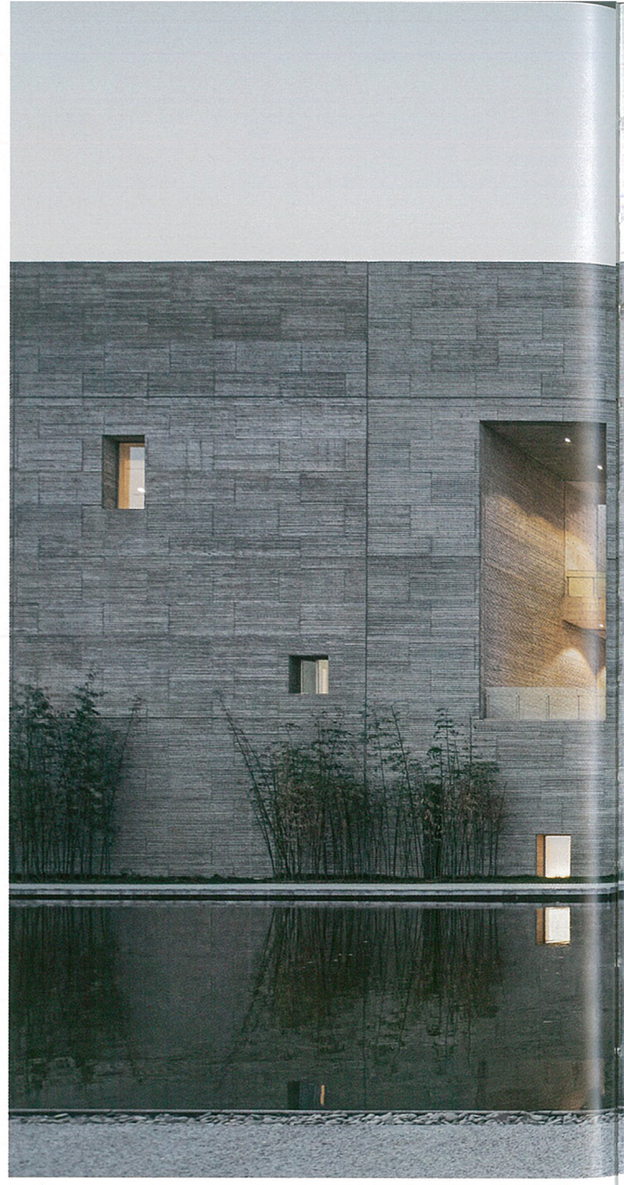


LES COURS INTÉRIEURES



LA PROMENADE PUBLIQUE

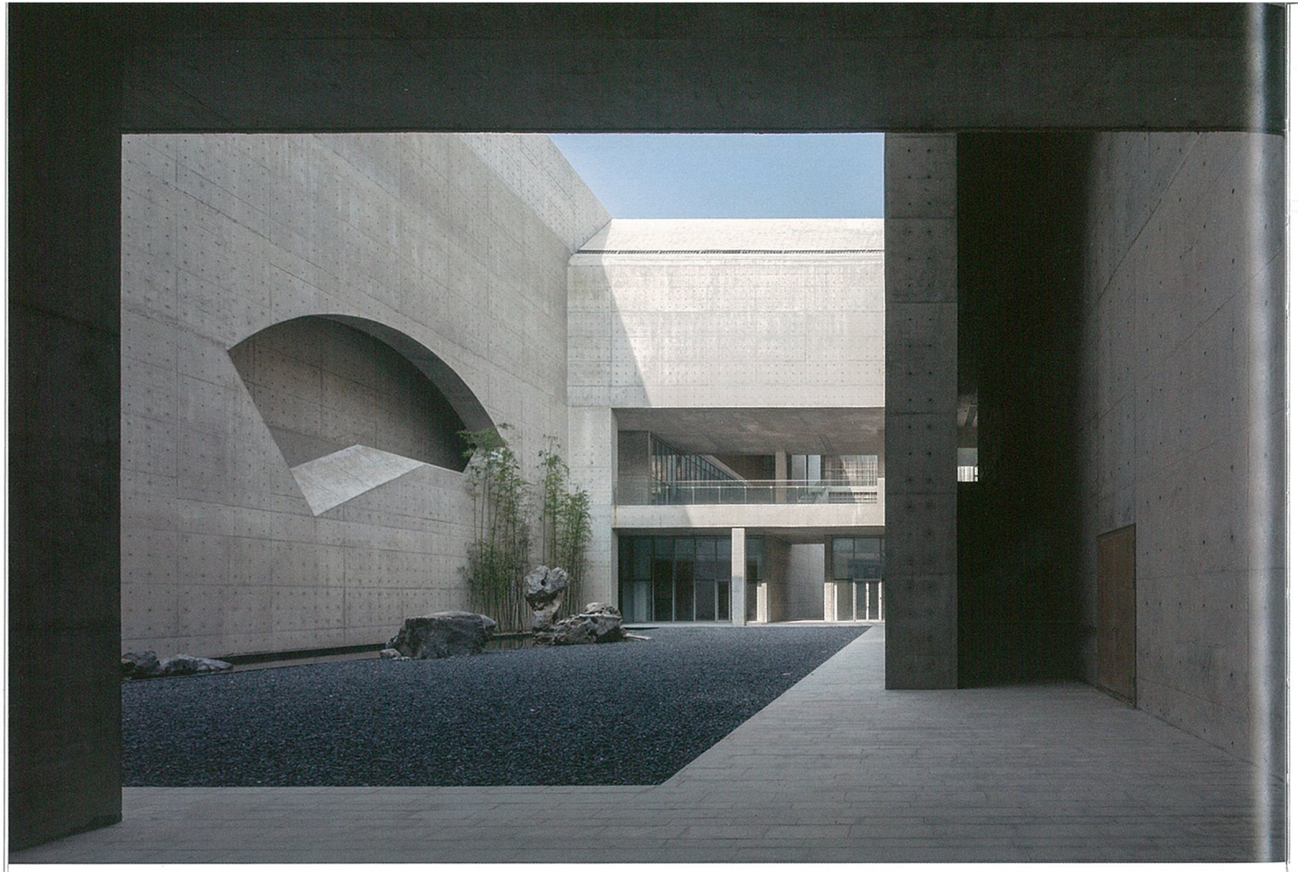
Le plein, le vide et la promenade publique.



L'accès.



L'expérience sensible du parcours semble être le cœur du travail de Zhu Pei.
L'entrée se fait par un pont sur la douve. Puis une promenade monte ou descend lentement, ondulation traversant le programme en alternant des cours et des placettes ouvrant d'amples perspectives avec des failles plus dramatiques insistant sur l'épaisseur bâtie que traverse le regard. Les accès se font au fil du voyage, sans insistance ni sur la fonction de chaque partie, ni sur son statut au sein du complexe. À l'inverse de Filippo Brunelleschi faisant de la sortie de ses églises un moment libérateur, Zhu Pei nous propose cette géographie intérieure comme un refuge contre la violence, la laideur et l'absurdité du réel extérieur. Ces deux projets se font comprendre comme des « ailleurs ». Les « métafours » de Jingdezhen sont des sortes d'objets trouvés dans un paysage urbain chaotique dont ils s'autonomisent autant que possible, en fonction de la taille du terrain qui leur est dévolu. Ils semblent aussi encastrés dans le sol, accentuant



La place.

leur séparation du sol de la ville pour « descendre jusqu'à ses racines ». Cette mise à distance symbolique conteste de fait la façon dont la vieille ville est dénaturée par ses extensions contemporaines. En se repliant sur la morphologie des fours, le projet transforme le sujet muséal en une quête identitaire qui s'exprime non dans un repli sur les modèles préexistants, mais par les possibilités de narration qu'offre le langage architectural dans une articulation grammaticale moderne de mots anciens. Ce projet constitue-t-il pour autant une œuvre sans référence ? Peut-être pourrait-on tout de même y voir une allusion au Kimbell Art Museum (Fort Worth) ; mais alors il faut y lire une critique, palliant l'absence de lumière naturelle et de rapport à l'extérieur de cette œuvre de Louis Kahn et offrant une autre approche de la notion de parcours muséal[3]. Au Shou County Culture and Art Center, la régularité extérieure du « bloc » (ainsi que le désigne son auteur), qui assure à elle seule l'unité du projet, devient la condition d'une liberté absolue à l'intérieur. Zhu Pei la saisit pour élaborer une libre promenade au sein du programme du bâtiment, tout en ordonnant cette permissivité. L'inventivité réside dans la variété des situations spatiales offertes au fil du parcours. Il décline manifestement ce qui peut se déployer dans

3. Alors que Kimbell se réfère implicitement à la villa Sarabhai (Ahmedabad), de Le Corbusier, l'Imperial Kiln regarde plutôt du côté de ses maisons Jaoul (Neuilly-sur-Seine).



Le pont
sur le canyon.

une promenade non pas urbaine, mais naturelle. On trouve la vue du ciel depuis une clairière, la vue en surplomb d'un canyon depuis un chemin escarpé, la vue d'une rivière encaissée depuis un pont, toutes sortes de situations qui renvoient au paysage naturel absent de la ville elle-même. Ainsi, paradoxe assumé, la ville intérieure du Centre d'art et de culture n'est pas seulement référente aux espaces exigus et sinueux de sa matrice : elle est une métaphore de la nature confisquée par la ville. Elle en célèbre les émerveillements mais l'expose aussi sous une forme définitivement asséchée, allusion dérangeante autant à l'humanité de la ville perdue qu'à la violence faite à la nature survivante.

Si le régionalisme critique cher à Kenneth Frampton vient enrichir le moderne par l'attention portée à son inscription locale, il semble bien que le processus développé par Zhu Pei vise à l'enrichir de la conscience de son passé au-delà de ses simples manifestations formelles ou techniques. La façon dont il investit des vertus anciennes pour en faire des arguments poétiques donne vie à cette assertion de Franco Purini : « La complexité métaphorique est plus intéressante que la complexité architectonique.[4] »

De fait, dans l'art de Zhu Pei, le moderne n'est pas inscrit dans une forme. C'est le véhicule qu'il emprunte pour transformer des thèmes qui habitent depuis toujours l'architecture et les installer dans le présent. « Son » moderne prend la chose pour l'ouvrir au-delà de sa finalité originelle. Et cela advient au cœur de la matière architecturale qu'il travaille patiemment comme une argile. Par lui, le thème se laisse détourner pour accueillir en son sein ce qu'il n'est pas. Le résultat nous suggère toujours une autre façon d'établir des lieux. Le promeneur les habite en franchissant des vides mesurés et circonscrits par des parois discontinues mais montées en parallèle à Jingdezhen, et il les traverse de façon itérative jusqu'à en comprendre la signification. À l'inverse, au Shou County Culture and Art Center, c'est en cheminant le long d'une continuité qu'il découvre un monde qui s'ouvre alternativement au ciel ou à l'horizon, allégorie d'une nature désirée mais pétrifiée. Pour reprendre la classification de Franco Purini[5], il fait muter des thèmes intemporels du statut d'« espace absolu » à celui d'« espace phénoménal ». À chaque fois, cette transformation fait société, fait ville. Mais c'est une microville. Elle reste un fragment qui se confronte radicalement à l'entour, et il y a quelque chose d'Étienne-Louis Boullée dans l'isolement qu'il lui confère. Cette mise à distance réelle[6] ou symbolique[7] de ses deux projets à l'égard de leur environnement dénonce les avatars d'une société urbaine qui nous réduit à de simples numéros parmi la multitude. Cette ville-là n'est qu'une fidèle représentation de notre aliénation collective à des pratiques dont les conséquences ajoutent à un réchauffement climatique délétère l'épuisement des ressources naturelles. Alors, la principale question qui est posée à l'architecture ne concerne pas sa forme, mais sa finalité : est-elle toujours l'art de bâtir, ou pourrait-elle devenir, par nécessité ou par lucidité, l'art d'habiter ?

Ce sont des prémices de cette mutation que l'on peut discerner dans l'œuvre de Zhu Pei. Par son approche singulière, il nous rappelle (ou nous apprend) que l'architecture naît de l'architecture, que son caractère métamorphique[8] n'est pas la conséquence d'une modification de sa nature profonde mais le miroir de nos errances. Et de ces errances il fait des poèmes, qu'il offre à l'architecture. Beau destin chinois.

---

4. Note écrite donnée à l'auteur dans le cadre du suivi de son projet de diplôme en 1978.

5. Franco Purini, « Une brève note illustrée sur l'espace », *Le Visiteur*, n° 27, 2022, p. 91-97.

6. Au Shou County Culture and Art Center.

7. Au Jingdezhen Imperial Kiln Museum.

8. « L'architecture est métamorphique », propos tenus par Franco Purini dans l'exposé pour l'inauguration de l'exposition de ses dessins, « *L'Invenzione di un linguaggio. Franco Purini e il tema dell'origine. 1964-1976* », à l'École polytechnique de Milan, 6 juin 2022.