



© Andrew Boyle

## Transgressions

### Entretien avec Bernard Tschumi

par Richard Scoffier, le 11 août 2020

**Non, cette fois-ci je ne retrouverais pas Bernard Tschumi au Rouquet, boulevard Saint-Germain, le café en partie réaménagé par son père dans les années 1950. La pandémie l'isole à New York. Mais c'est bien lui qui apparaît sur mon écran, devant une bibliothèque sombre et carrée laissant fuir d'un côté une perspective lumineuse.**

**D'A : COMMENT AVEZ-VOUS DÉCIDÉ DE DEVENIR ARCHITECTE ?**

À 17 ans, je me suis retrouvé seul à Chicago. J'ai découvert une ville dont je n'avais pas idée, que je n'aurais même jamais pu imaginer. J'étais stupéfait et pendant une semaine j'ai erré au hasard dans les rues, en analysant les unes après les autres les hautes tours dressées vers le ciel. C'est dans cette ville que j'ai décidé de devenir architecte, un contexte très précis dont je me souviens encore parfaitement. Je connaissais déjà intimement le quotidien de ce métier, puisque mon père – Jean Tschumi – était lui-même architecte et m'emménait souvent sur ses chantiers, mais je n'avais jamais eu auparavant conscience de cette puissance.

**D'A : C'EST DONC PAR LA VILLE QUE VOUS ÊTES ARRIVÉ À L'ARCHITECTURE ?**

Si l'on se replonge dans les années 1960, on s'aperçoit qu'à cette époque ce n'était pas l'architecture, mais la ville qui attirait l'attention. Je dirais même la grande ville, la métropole. À Chicago, j'ai eu un choc d'une intensité, d'une ampleur, d'une violence sans précédent. Un monde à mille lieues des discours et des débats dominants d'aujourd'hui sur la ville, où tout ce qui participe à sa force vive disparaît sous les interminables débats concernant sa végétalisation et sa piétonnisation. Ce qui m'avait d'emblée fasciné, c'était le vacarme, le danger, le bruit des machines, l'odeur des moteurs, les flux massifs croisant les voitures et les piétons, la dynamique futuriste d'un monde en mouvement, en métamorphose permanente...

**D'A : APRÈS CETTE RÉVÉLATION, OÙ AVEZ-VOUS ENTREPRIS VOS ÉTUDES ?**

Je ne me suis pas inscrit au Beaux-Arts à Paris, parce qu'à l'époque les études étaient très longues. Je suis allé à l'ETH de Zurich pour les terminer au plus vite. Je suis cependant revenu en France pour faire un stage chez Candilis, Josic et Woods, une agence importante où j'ai pu rencontrer Roland Castro, Christian de Portzamparc, Fernando Montes et Antoine Grumbach, qui sont devenus mes amis. Si les années 1968 ont été favorables à la réflexion sociale et politique comme à un certain épanouissement culturel, il n'en a pas été tout à

fait de même pour l'architecture. J'ai été entraîné dans ce grand dérapage qui m'a amené vers Henri Lefebvre et les Situationnistes, et surtout vers la littérature, sans la considérer comme un substitut à la pratique architecturale. J'ai découvert tout ce qu'on pouvait faire avec des mots quand les outils traditionnels de la conception spatiale avaient perdu toute force, toute consistance...

**D'A : UNE IMPASSE ?**

Oui, qui m'a amené à Londres où je souhaitais travailler avec Cedric Price, que j'avais déjà rencontré auparavant. Mais il n'avait aucune commande et c'est ainsi que j'ai commencé à enseigner à l'Architectural Association. Là, j'ai rencontré Rem Koolhaas, Steven Holl ou Zaha Hadid, encore étudiante. Les discussions étaient plus créatives qu'en France parce qu'elles n'étaient pas exclusivement soumises à la question de l'engagement politique. On réfléchissait sur ceux qui traçaient de nouvelles lignes de fuite, notamment les protagonistes de l'architecture radicale italienne, comme Superstudio et Archizoom, qui avaient trouvé le moyen de tenir un discours critique sur la société contemporaine tout en expérimentant de nouveaux modes d'expression et de représentation. « Les Douze Villes idéales » de Superstudio en sont l'exemple le plus flagrant. Les travaux d'Archizoom étaient plus abstraits et peut-être plus incisifs. Ils dessinaient tout en refusant le dessin, à l'opposé des représentations stéréotypées d'aujourd'hui, où les images perceptuelles réalistes se substituent aux images conceptuelles. Où l'on donne trop d'informations et où l'on ne réfléchit peut-être plus assez.

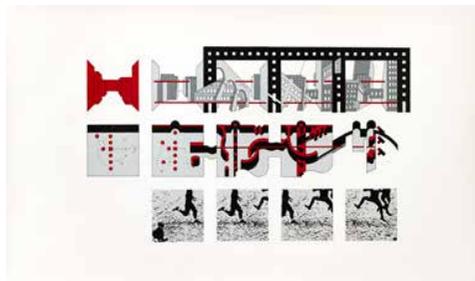
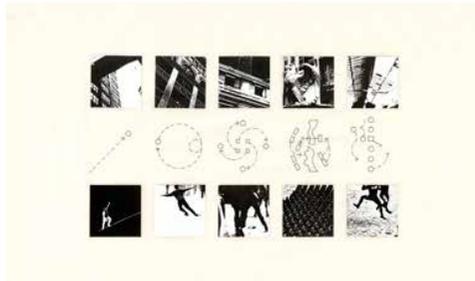
**D'A : ET LA TENDENZA ?**

D'autres enseignants défendaient les thèses d'Aldo Rossi et de ceux qui voulaient retourner aux sources de l'architecture pour dégager des invariants afin de reconstruire l'avenir en continuité avec le passé. C'étaient des polémiques plutôt enrichissantes. Pendant toute cette période, je n'ai pas dessiné mais j'ai enseigné, j'ai écrit et j'ai beaucoup lu. J'ai aussi découvert, dans le monde de l'art, des artistes conjuguant pratique artistique et réflexion sur la société. Les questions qu'ils posaient pouvaient très bien être transposées à l'architecture.

**D'A : LE PRÉTEXTE À UN NOUVEAU DÉPLACEMENT ?**

Je suis cette fois parti à New York et, pendant cinq ans, je me suis rapproché de la nouvelle génération

*« À Chicago, j'ai eu un choc d'une intensité, d'une ampleur, d'une violence sans précédent. Un monde à mille lieues des discours d'aujourd'hui sur la ville, où tout ce qui participe à sa force vive disparaît sous les interminables débats concernant sa végétalisation et sa piétonnisation »*



Ci-dessus : deux planches des *Manhattan Transcripts* (1976-1981).

Projets théoriques mettant en tension des lieux réels ou projetés, des notations représentant des mouvements et des photos (souvent tirées de films) figurant des actions ou des événements.

Page de droite, parc de La Villette (1982-1998).

En haut : vue isométrique superposant points, lignes, plans – les éléments fondamentaux de Vassily Kandinsky.

Au milieu : scénarios de promenades

cinématiques à travers les jardins séquentiels.

En bas : les points construits (les « Folies ») en interaction avec les lignes de circulation.

d'artistes, qui suivait celle des conceptuels et qui se mettait en scène dans toutes sortes de performances. Leurs seuls matériaux étaient leur propre corps et l'espace autour de celui-ci. Ils semblaient démontrer à travers leurs actions que le mot « espace » permettait, mieux que le mot « architecture », de qualifier l'essentiel : les grandes ouvertures urbaines, les resserrements, les enclaves fermées sur elles-mêmes...

J'ai compris en suivant et en analysant leurs travaux que l'architecture pouvait s'appréhender à travers les notions de mouvement, d'action et d'espace, avant de devenir limite et forme. Une influence qui transparait dans mes projets théoriques et mes textes de cette époque.

#### D'A : C'ÉTAIT LA PÉRIODE DES MANHATTAN TRANSCRIPTS.

Les *Manhattan Transcripts* se présentaient comme une exploration très libre, ne dépendant en rien de tout ce qui était traditionnellement associé à l'idée d'architecture. En parallèle à ces dessins, j'ai construit de mes propres mains deux ou trois installations éphémères que je nommais déjà des « folies ». Des travaux inscrits dans le contexte d'un monde de l'art qui encourageait les artistes à réaliser ce que l'on appelait des *site-specific installations*. Il s'agissait de prendre possession d'un lieu et de le transformer avec les moyens du bord. J'ai participé à la fin des années 1970-début 1980 à de nombreuses manifestations de ce type et à plusieurs expositions dans des galeries renommées qui m'ont donné une certaine visibilité.

Mais j'ai rapidement compris qu'il fallait que je franchisse une autre étape et que je passe de l'écriture de mes fictions à la réécriture et à la scénarisation d'un programme établi par quelqu'un d'autre. C'était en France le début des grands concours de l'ère Mitterrand. Une bonne opportunité pour transposer dans un projet réel ce que j'avais exploré dans mes travaux théoriques.

#### D'A : PARLONS DU CONCOURS DU PARC DE LA VILLETTE...

J'ai fait ce concours presque pour moi, en revenant sur les concepts que j'avais forgés les années précédentes. Tout s'est enchaîné naturellement, j'ai repris les notions de juxtaposition, de superposition, et le projet s'est élaboré au moyen de modes de représentation complètement décalés. J'ai quand même été très surpris de gagner ce concours, mais en 1982 les choses avaient vraiment changé en France.

#### D'A : IL Y AVAIT DÉJÀ EU EN 1976 UN AUTRE CONCOURS SUR CE MÊME SITE...

Oui, un concours avec un projet qui, sans être lauréat, avait profondément marqué son époque : celui de Léon Krier. Il ouvrait des portes vers le passé et tout monde après lui s'est rué sur le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Le postmodernisme historiciste a

débuté pratiquement avec ce projet qui avait tant marqué les esprits... C'était lui mon principal adversaire et non Rem Koolhaas ou Zaha Hadid. C'était le moment d'un changement de génération et il fallait proposer des alternatives à cette tendance qui a prospéré jusqu'à la fin des années 1980, portée par Bofill et beaucoup d'autres...

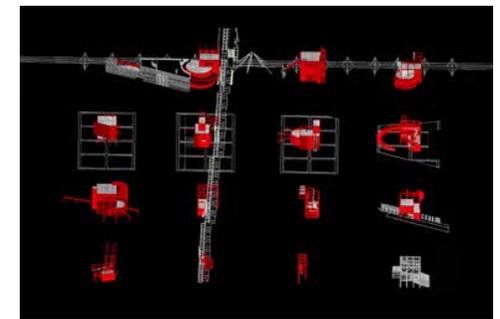
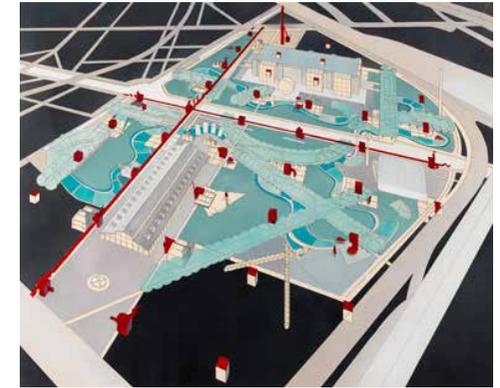
#### D'A : QU'AVEZ-VOUS FAIT ENSUITE ?

Après La Villette, j'ai été appelé à participer à d'autres consultations, dont certaines ont été remportées – notamment Le Fresnoy, le Studio national des arts contemporains à Tourcoing. Un projet qui est toujours une réflexion sur le programme, mais aussi une interrogation sur le déjà-là. Les bâtiments existants avaient déjà reçu leur permis de démolir mais j'ai souhaité les conserver en les réutilisant et en les détournant pour les faire entrer dans une fiction jouant librement sur la mémoire du lieu. C'était aussi une réflexion sur le montage, inspirée des collages surréalistes comme celui de Man Ray illustrant la fameuse définition de Lautréamont : « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ». Ainsi programme et espace n'étaient pas nécessairement dépendants l'un de l'autre. Je ne cherchais pas à subordonner la forme à la fonction, ni à faire l'inverse, mais j'ai accordé à ces deux termes une autonomie maximale en pensant leur rapport comme une confrontation. En faisant en sorte que cette relation de conflit, d'indifférence ou de réciprocité devienne déterminante dans le processus de conception. Une problématique qui me fascinait et qui me fascine encore aujourd'hui...

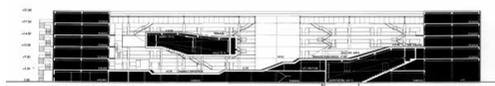
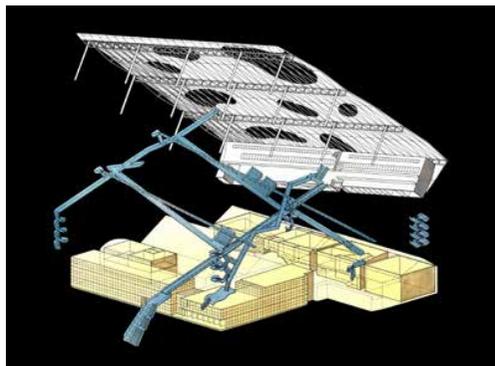
#### D'A : POUVEZ-VOUS REVENIR SUR LA QUESTION DE LA DÉCONSTRUCTION ?

Je pense que la France, pendant quinze ans – entre le milieu des années 1960 et la fin des années 1970 –, a été le foyer d'une incroyable richesse intellectuelle. C'était comme une grande salle de conversation où pouvaient intervenir Derrida, Barthes, Foucault, Deleuze, Boulez... Le lieu d'un questionnement permanent que l'on a appelé comme pour le réduire « poststructuralisme » ou « déconstruction ». Mais en réalité c'était une culture très dense et très profonde qui parvenait à faire dialoguer de nombreuses disciplines : la littérature, la philosophie, l'histoire, la musique et l'architecture... Les notions d'interdisciplinarité et de transversalité n'étaient pas alors de vains mots : ce que l'on faisait dans sa discipline trouvait immédiatement des répercussions dans d'autres champs.

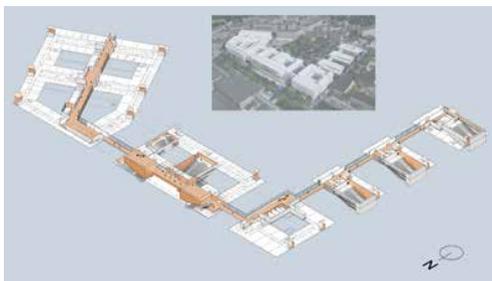
D'A : LES CHOSES SEMBLENT BEAUCOUP PLUS DIFFICILES AUJOURD'HUI, COMME S'IL Y AVAIT UNE REMISE EN ORDRE, NOTAMMENT CONCERNANT LES PROGRAMMES...



« Je me suis rapproché de la nouvelle génération d'artistes, qui suivait celle des conceptuels et qui se mettait en scène dans toutes sortes de performances. J'ai compris en suivant et en analysant leurs travaux que l'architecture pouvait s'appréhender à travers les notions de mouvement, d'action et d'espace, avant de devenir limite et forme »



« Je ne cherchais pas à subordonner la forme à la fonction, ni à faire l'inverse, mais j'ai accordé à ces deux termes une autonomie maximale en pensant leur rapport comme une confrontation »



Pour le concours de l'École d'architecture de Marne-la-Vallée, la maîtrise d'ouvrage, très éclairée, avait demandé aux architectes de travailler en étroite collaboration avec des programmistes. Je me suis rapproché d'Yves Dessuât et notre collaboration a été très fructueuse. Le programme a été défini en même temps que le projet. Je me souviens d'une expérience très enrichissante, à l'opposé du catalogue des idées reçues auxquelles correspondent aujourd'hui les programmes que l'on reçoit et auxquelles il faut strictement se conformer si on ne veut pas être immédiatement éliminé... Alors que la première chose à faire est de les déconstruire et de les récréer.

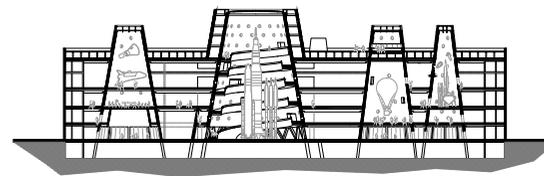
D'A : COMMENT ENVISAGEZ-VOUS L'AVENIR DE L'ARCHITECTURE ?

C'est une question que vous n'avez pas à me poser et à laquelle je ne vais pas répondre. Dès le moment où vous répondez, vous figez l'avenir. L'architecture, c'est quelque chose que l'on doit constamment réinventer. Quelque chose que chaque génération doit redéfinir elle-même... L'architecture possède une richesse incroyable, c'est une discipline âgée de plusieurs millénaires qui évolue et se modifie sans cesse. Elle a tellement changé d'une époque à l'autre que je ne peux être que très optimiste sur ses capacités à se réinventer.

D'A : VOUS ENSEIGNEZ TOUJOURS À COLUMBIA, APRÈS EN AVOIR ÊTÉ LE DOYEN PENDANT DE NOMBREUSES ANNÉES. QUELS TYPES D'EXERCICES DONNEZ-VOUS À VOS ÉTUDIANTS ?

Oui, je continue d'enseigner. C'est une pratique qui me permet de me remettre sans cesse en question. À New York, les cours recommencent. Les étudiants sont dans une situation exceptionnelle, ils sont au cœur de trois crises étroitement enchevêtrées les unes dans les autres : la pandémie, le réchauffement climatique et l'augmentation vertigineuse des inégalités sociales et raciales (surtout aux États-Unis). Des crises qui bouleversent complètement notre manière de voir et de penser la ville.

Je vais leur demander de relire le poème de John Milton *Le Paradis perdu*, l'un des textes fondateurs du rêve américain. Dans ce livre, il décrit l'enfer et sa capitale, le Pandémonium. Nous allons ensemble réfléchir à comment dessiner la capitale de l'enfer d'un monde qui est celui de la pandémie, du réchauffement climatique et des inégalités insupportables entre les hommes. Si je leur demande de faire ce détour par Milton et par son enfer imaginaire pour aborder les problèmes très réels de notre époque, c'est pour qu'ils prennent un peu de hauteur et qu'ils évitent de tomber dans le piège des bonnes intentions qui traversent lespires architectures d'aujourd'hui. ■



© photos : Kis, Procoest

Page de gauche, en haut : Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains à Tourcoing, (1991-1997). Représentation mélangeant habilement isométries (vue d'en haut et d'en bas) et axonométrie pour exprimer les rapports conflictuels entre la grande toiture technique, les circulations et les anciens bâtiments réhabilités.

Au milieu : École d'architecture de Marne-la-Vallée (1994-1999). Coupe longitudinale montrant le grand espace

d'atelier, d'exposition et de rassemblement placé aléatoirement sous l'obédience des éléments servants : équipements périphériques (bibliothèque, pôle recherche, salles de cours...), auditoriums centraux, amphithéâtre en sous-sol.

En bas : Faculté de biologie, de pharmacie et de chimie sur le plateau de Saclay (2015-2022). Isométrie mettant en évidence le rôle des circulations connectant

les grandes salles et innervant le bâtiment.

Ci-dessus : le musée des sciences de Binhai, à Tianjin, en Chine (2013-2019). En haut : coupe montrant les hauts volumes tronconiques des salles d'exposition traversant un bloc placentaire.

À gauche, vue aérienne. À droite, le grand hall desservant l'ensemble des niveaux et la rampe hélicoïdale.



« L'architecture, c'est quelque chose que l'on doit constamment réinventer. Quelque chose que chaque génération doit redéfinir elle-même... Elle a tellement changé d'une époque à l'autre que je ne peux être que très optimiste sur ses capacités à se réinventer »