

Les Tours de Barcelone.

Le projet des Tours de Barcelone se présente avec la rigueur d'un syllogisme. Il met en scène deux bâtiments composés d'une série de six cubes dont les côtés diminuent selon la proportion du nombre d'or. Ils sont identiques et ne diffèrent en fait que par leur position: l'un est debout, l'autre couché. Toutes les parties constitutives de ces édifices sont conçues de façon à conserver leur validité dans chacune des positions. Mais cette identité est formelle, et même, elle semble contredire la nature spécifique de ce qui est bâti, le fait qu'un bâtiment soit érigé pièce par pièce au moyen de la construction. La configuration de ces immeubles suggère que leur disposition serait postérieure à leur assemblage. De ce point de vue, la stabilité de l'empilage qui caractérise l'édifice dressé, prévaut sur les porte-à-faux dramatiques du bâtiment horizontal. C'est ce dernier qui paraît avoir subi une opération supplémentaire: le bâtiment horizontal est une tour abattue, ramenée à terre.

A propos d'une installation de Robert Morris datant de 1965, où trois prismes en forme de L (244 x 244 x 62) étaient exposés dans des positions différentes -l'un redressé, l'autre couché sur le flanc, le troisième en équilibre sur deux arêtes-, Rosalind Krauss (Passages in Modern Sculpture, p.267) a fait remarquer que ce genre de travail puise son sens sculptural dans l'antithèse qu'il met en place entre le fait de l'identité de ces objets qui n'appartient qu'à leur structure idéale et leur différence sensible qui se manifeste dans le domaine de l'expérience. Face aux Tours de Barcelone, le citoyen distrait ne peut manquer de constater la conformité des bâtiments, tout en faisant l'expérience de leur différence phénoménale. Ce dispositif permet au bâtiment d'apparaître dans sa qualité d'objet et refonde en même temps le caractère public de l'architecture qui se construit ici sur l'expérience partagée.

L'œuvre de Morris est désignée par le nom de Literal Art. Et c'est une même littéralité qui situe la signification première du travail de Deleu en dehors de toute forme de figuration ou de connotation. Mais Deleu place l'expérience immédiate en ouverture d'une séquence où la signification se trouve précisée, approfondie et élargie. Ainsi, la giration hypothétique est figurée dans le contour de la salle contenant la piscine, dont la forme en demi-cylindre reste parfaitement inchangée dans les deux positions -elle représente la charnière autour de laquelle la rotation aurait eu lieu; le système proportionnel qui domine la façade plane de la portion des immeubles servant à l'habitation, porte témoignage de son rapport organique à l'entreprise initiale de l'empilage des cubes; le secret d'un labyrinthe situé sur la deuxième terrasse de la tour, est dévoilé par son exposition dans le cas de la tour couchée; l'ambition mystérieuse qui préside à la création et qui est propre à cet art dédaléen, se présente comme une ascèse dans le projet des tumbling apartments qui, de façon quasi miraculeuse, se prêtent inchangés à l'habitation dans chacune des positions.

Les Tours de Barcelone provoquent un court-circuit aux extrémités des séquences de l'expérience et du sens: l'expérience urbaine phénoménale initie la découverte d'une poétique de la création. De par cette contraction, et pour le dire avec les mots de Koolhaas, les Tours de Barcelone constituent une hyper-architecture. "If urbanism generates potential and architecture exploits it, Bigness enlists the generosity of urbanism against the meanness of architecture" (S,M,L,XL, p 515-16). Ce que le colossal réalise de par soi-même et avec une sublime brutalité, Deleu l'obtient comme par alchimie. Les Tours de Barcelone épuisent la distinction entre l'architecture et l'urbanisme.

G. Châtel.