LE PROGRAGMATISME

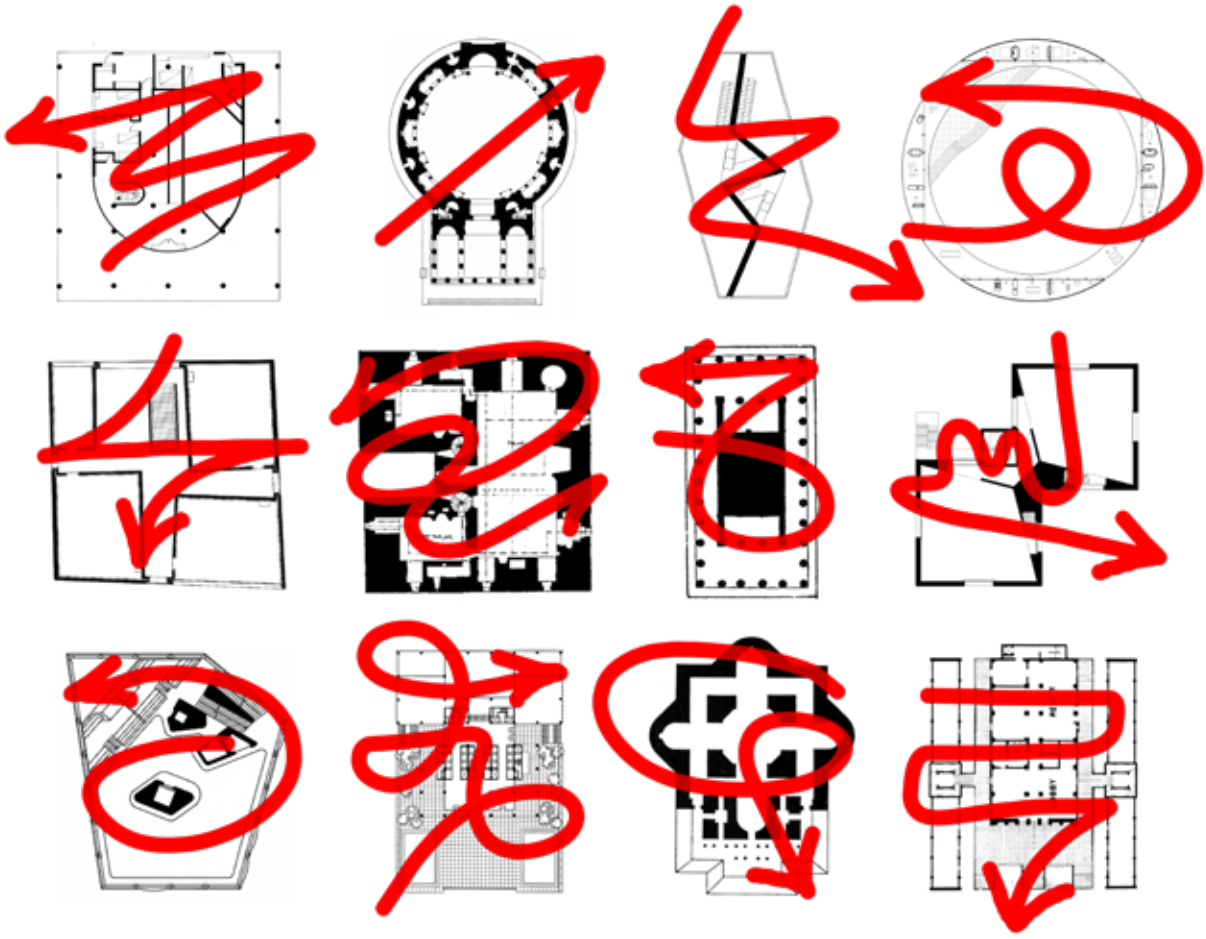
AUTO-REFERENTIAL ARCHITECTURE

L'ANTIFAÇADISME

LA LUTTE DES CLASSES ARCHITECTONIQUES

TYPE & TYPOLOGIE

OBJECT ORIENTED ARCHITECTURE



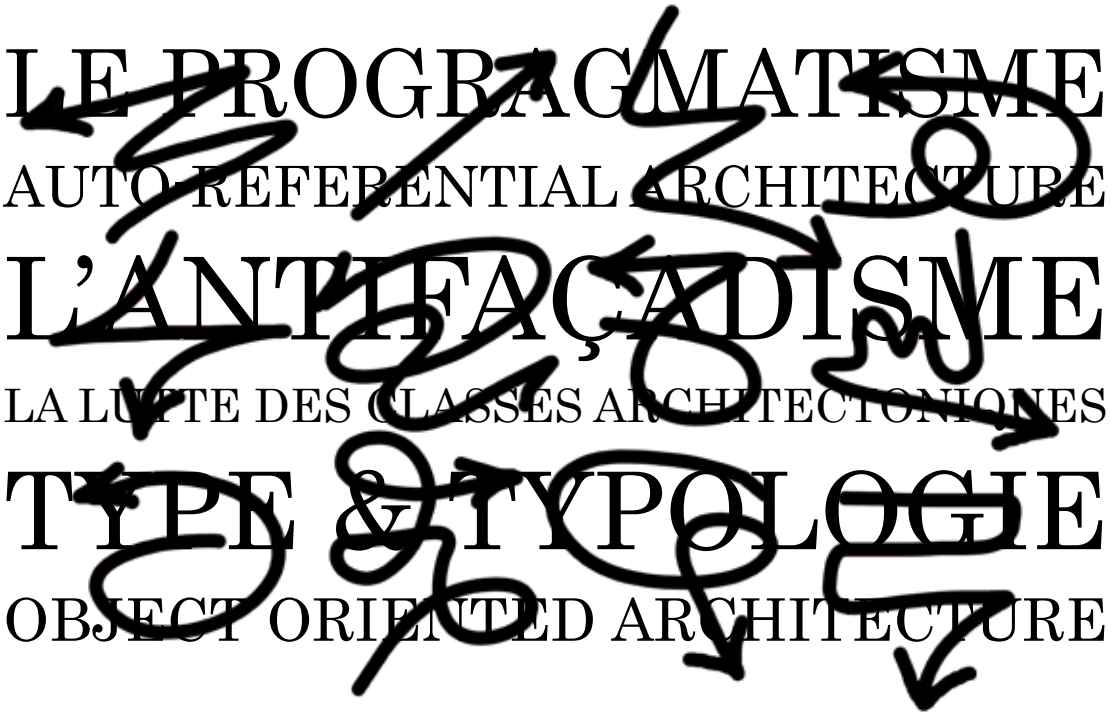
TRAJECTOIRES

CONSTATS-RELECTURES-PROJECTIONS

Hugo Forté

Louis Fiolleau

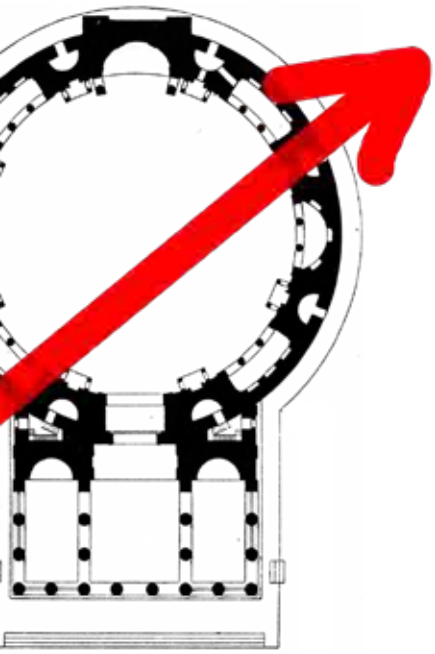
mémoire de master - ensa Nantes - janvier 2020
sous la direction de Romain Rousseau & Kantuta Quiros
penser avec, depuis & par les fictions

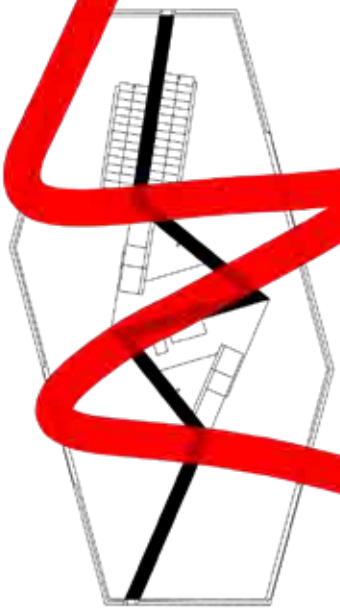


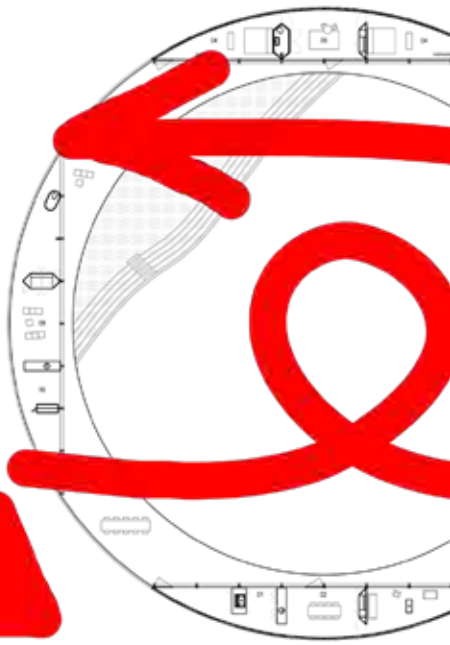
TRAJECTOIRES

CONSTATS-RELECTURES-PROJECTIONS

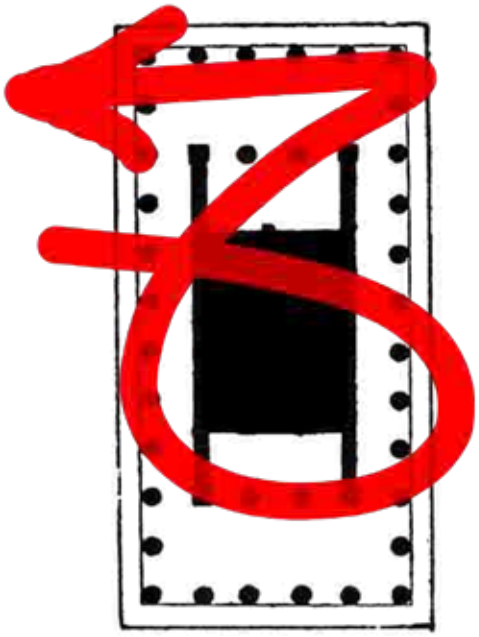
Hugo Forté Louis Fiolleau





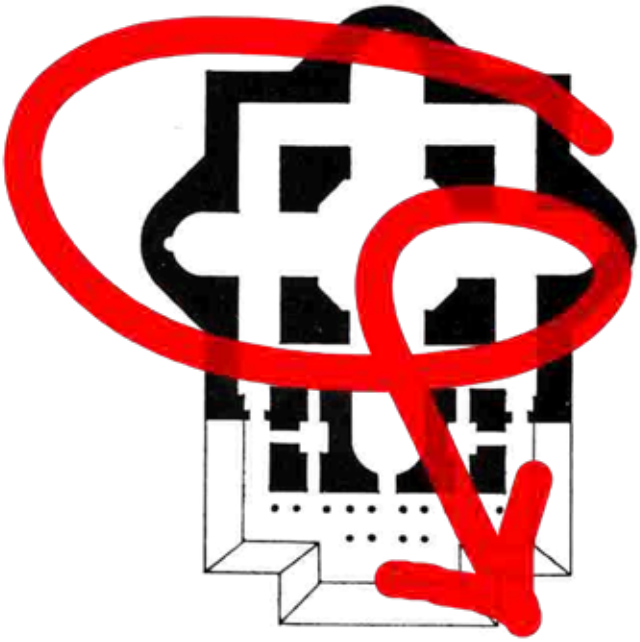













RE
LOBBY

REMERCIEMENTS

Nous souhaitons remercier tout d'abord Romain Rousseau et Kantuta Quiros qui ont encadré ce travail de recherche au sein du séminaire «Penser, avec, depuis & par les fictions» à l'ensa Nantes. Nous remercions aussi Rémy Jacquier et Léa Moscony qui nous ont apporté toute une série de réflexions qui se sont retrouvées d'une façon ou d'une autre entre ces pages.

Merci aussi à nos mères respectives qui ont corrigé consciencieusement l'orthographe et la grammaire de textes dont le fond ne les passionnait pas nécessairement. En contrepoint, merci à Théodora d'avoir corrigé notre pensée à plusieurs reprises tout en laissant toutes les fautes d'écriture que l'on avait pu commettre. Beau travail d'équipe.

Merci à toutes les personnes qui nous ont fourni les ouvrages références sans lesquels ce travail n'aurait pas lieu d'être. Merci donc autant à Danielle Laouenan qu'à tous les pirates de la culture qui ont scanné et uploadé des centaines de milliers de pdf sur z-library.org.

Merci à Aubry pour avoir été systématiquement plus en retard que nous dans la rédaction de son propre mémoire, ce qui rassure si tu vois ce que je veux dire.

1 This statement has been crit

«La plupart des ouvrages sur l'architecture s'ouvrent par des lamentations : nous ne manquerons pas à l'usage.»[1]

1. B. ZEVI *Apprendre à voir l'architecture* Éditions de Minuit 1959 première phrase

1 - CECI N'EST PAS UN MÉMOIRE

Notre seule exigence dans la rédaction de cet ouvrage était simple : parler d'architecture pour produire du savoir nouveau qui s'y rapporte alors. Or parler d'architecture dans un mémoire d'ensa est en réalité plus compliqué qu'il n'y paraît. Parler d'architecture ce n'est pas tout à fait parler de sociologie de l'urbanisme, ce n'est pas vraiment parler de techniques de fabrication, ce n'est pas exactement parler de résistance des matériaux. Tous ces sujets sont passionnants évidemment et sont essentiels pour comprendre tous les tenants et aboutissants du projet architectural. Mais de la même manière que l'histoire de l'art n'est pas un discours sur l'art en lui-même, ces disciplines concomitantes à l'architecture ne traitent pas de l'architecture en elle-même. Ce sont pourtant ces approches détournées de l'architecture que l'on retrouve le plus souvent comme sujet de mémoire master (étude d'un territoire, des acteurs d'un projet, des matériaux et techniques utilisés par un groupe socio-géographique etc...). Le discours académique se retrouve le plus souvent à parler de sciences humaines ayant trait à l'architecture ou à parler de sciences « dures » qui participent à la conception architecturale.

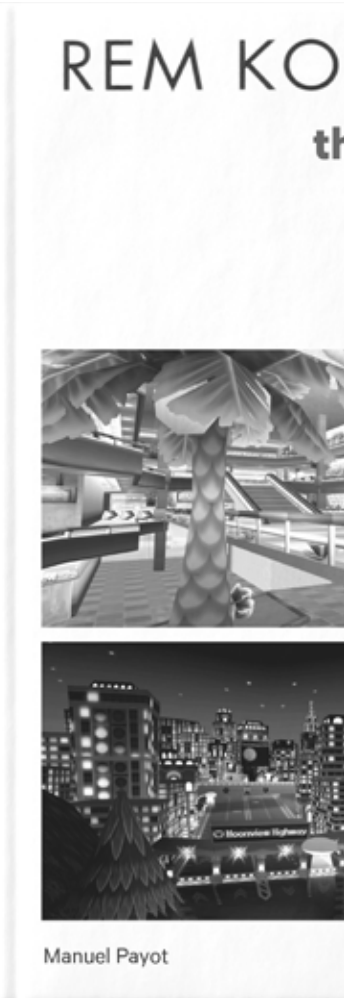
Cette remarque que l'on fait peut trouver racine dans les propos que tenait Roland Barthes au sujet de la littérature sur l'art photographique. Nous en reproduisons ici un extrait. Il suffit de remplacer « photographie » par « architecture » et nous y sommes.

« Les livres qui en traitent [de la photographie], sont victimes de cette difficulté. Les uns sont techniques ; pour « voir » le signifiant photographique, ils sont obligés d'accommoder de très près. Les autres sont historiques ou sociologiques ; pour observer le phénomène global de la Photographie, ceux-là sont obligés d'accommoder de très loin. Je constatais avec agacement qu'aucun ne me parlait justement des photos qui m'intéressaient, celles qui me donnent plaisir et émotion. Qu'avais-je à faire des règles de composition du paysage photographique, ou, à l'autre bout, de la Photographie comme rite familial ?»[2]

2. R.BARTHES *La chambre claire* Les cahiers du cinéma – Gallimard 1980

«Basiquement, je pense que je peux faire de l'architecture comme un journaliste, et une des choses les plus intéressantes par rapport au journalisme est que c'est une profession sans discipline associée. Le journalisme est uniquement un régime de curiosités, applicable à tout sujet.»

R. KOOLHAAS













Comment alors se saisir du sujet glissant de l'architecture en elle-même, sans tomber fatalement dans ses aspects techniques ou socio-historiques ?[3] Et surtout, comment se fait-il que la recherche universitaire (puisque c'est de ça qu'il s'agit – toute proportion gardée - quand on rédige un mémoire de master nécessaire à l'obtention du diplôme d'Etat) n'arrive pas à se fixer sur l'architecture en elle-même mais se reporte nécessairement sur des domaines d'études annexes à la conception du projet ?

Cela est sûrement dû aux exigences formelles et méthodologiques universitaires pour la production de savoir académique : état de l'art, problématisation, définition des termes... Difficile d'obéir à ces demandes si l'on veut parler d'ontologie de l'espace interne, de sémiologie de la façade ou de lutte des classes architectoniques au sein du coffre mural. Comme l'écrivait Mathias Rollot :

«La grande majorité des écrits de Louis Kahn, de Rem Koolhaas ou de Peter Eisenman ne passeraient même pas un jury de mémoire de master 2 dans une ENSA un peu sérieuse. Pourtant, parce qu'ils ont été écrits par les dominants de ce milieu, ils sont tant respectés qu'étudiés et même très fréquemment cités. Et, si on peut, certes, leur contester le statut de « savoir scientifique » - quoique cela puisse signifier – nul ne remettra en cause leur impact réel sur les théories, les pratiques et les enseignements de l'architecture depuis plusieurs décennies sur tout le globe.»[4]

Le prix à payer pour faire un mémoire qui traite d'architecture serait alors la scientificité. Exit les *« croyances vraies justifiées »*, définition la plus acceptée du savoir. La théorie architecturale comme on la conçoit à travers les écrits classiques de Venturi, Rossi et autres Corbusier ne peut se revendiquer comme vraie puisqu'elle échappe aux critères poperriens : *« la possibilité de l'invalider, de la réfuter ou encore de la tester »*[5].

3.
On retrouve ici en demi teinte les écueils de l'overmining et undermining définis par Graham Harman pour traiter d'ontologie. Ceux-ci sont explicités dans le chapitre sur l'OOO page 266. Ainsi on peut voir dans cette non-existence de la recherche architecturale une incapacité de définir la discipline architecturale en elle-même : on ne sait parler que de ses usages (sociologie) ou de sa composition physique (technique) et donc jamais de son essence en elle-même.

4.
M. ROLLOT *La recherche architecturale. Repères, outils, analyses.* Éditions de l'Esperou 2019

5.
K.R. POPPER *Conjonctures & Réfutations* Routledge 1963 p64-65



En effet, comment invalider le dualisme canard/hangar ? Peut-on réfuter la mémorabilité socio-historique ? Est-il possible de tester la similarité entre le Panthéon et la Citroën Torpédo Sport de 1921 ? Il nous faut admettre une non-scientificité de l'opération. Ce qui, suivant les critères académiques actuels, conduirait alors fatalement à condamner nos découvertes de non-savoir.

Une solution proposée par Jean Foucart[6] et relevée par Mathias Rollot serait alors de se défendre de toute intention d'action sur le réel pour se dédouaner alors de ces responsabilités méthodologiques :
« Une théorie en sociologie, doit être considérée comme une théorie formelle. Une théorie formelle ne s'applique à aucune situation réelle. On ne peut en tirer aucune prédiction ni conclusion empirique. Elle n'est pas réfutable au sens de Popper puisqu'elle ne comporte aucune affirmation sur le réel. ».
Or la théorie architecturale doit parler du réel, soit pour le critiquer, soit pour l'anticiper. Elle ne parle juste pas de vérité ce qui est très différent. La théorie architecturale doit alors produire des outils. Un marteau n'est pas *vrai* (ou faux), pourtant il enfonce des clous qui sont bien réels. De même, le discours critique n'est pas descriptif, ni prescriptif, il est performatif. Les objets conceptuels manipulés par le critique et théoricien apparaissent au moment où il les énonce. Il a toute légitimité pour les manipuler à sa guise, les ayant créés il ne peut pas « mal » s'en servir. Libéré d'exigences méthodologiques sa seule mission est désormais d'intéresser suffisamment son lecteur pour qu'il ressente l'envie de lui emprunter à son tour ce nouvel outil.

Une théorie performative qui n'est plus en usage n'a pas été réfutée, elle a été abandonnée. Car elle faisait appel à des idéaux désormais perdus, car ses fidèles ne l'ont pas transmise, car une autre théorie plus intéressante est venue installer son propre paradigme. Les organes indépendants du Palais des Soviets





6.
J. FOUCART « La recherche sociale entre immersion et distanciation » dans *Pensées Plurielles* 2012/2-3 (n° 30-31) 2012 p271-282



«La nouvelle générat
j'aimerais telle







corbuséen n'ont pas démontré l'inexactitude de la composition quadrillée à la Durand, ils l'ont juste rendue dépassée. Et si le manque d'intérêt est la seule raison à la mort d'une théorie (qui dessine encore avec le nombre d'or aujourd'hui?), alors on peut imaginer qu'au contraire son opérance puisse être la condition suffisante à la création d'une nouvelle ?

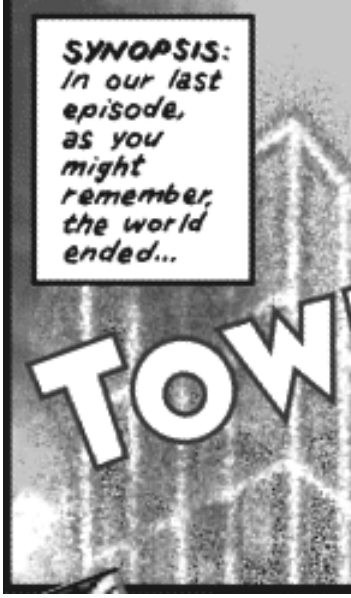
Autrement dit, notre objectif raisonné étant désormais de créer des outils performants et intéressants pour saisir la conception et la critique architecturale contemporaine, nous n'avons plus à nous soucier du fardeau de la scientificité académique. Le langage et la forme se libèrent ainsi à leur tour. S'il s'agit de convaincre ou d'intriguer plus que de démontrer il ne faut pas avoir peur d'être provocateur, polémique, naïf parfois... bref engagé. On repense à l'envolée lyrique de Bruno Zevi : *« Il nous vient le désir d'abandonner ces thèmes froidement raisonneurs et ces lunettes intellectuelles, et de prêcher seulement la haine et l'amour : une critique partiale, développée d'un point de vue strictement personnel, mais au moins d'un point de vue comme disait Baudelaire, qui ouvre les horizons.*

Et l'on préfère alors retourner à quelque antique historien, à quelque pragmatique ignare, au jugement confus mais passionné, vibrant au moins avec l'œuvre d'art, capable d'une exclamation sincère, ou d'une intuition illuminée. Plutôt que l'exactitude théorique, mieux vaut l'énergie du tempérament critique qui a au moins la modestie de sentir. »[7]

Désormais il faut juste faire des marteaux qui donnent envie de taper avec.



7.
B. ZEVI op.cit



«Si cela s'était passé ailleurs, dans un autre pays, et qu'on eût appris cela par les journaux, on pourrait discuter paisiblement de la chose, étudier la question sur toutes ses faces, en tirer objectivement des conclusions. On organiserait des débats académiques, on ferait venir des savants, des écrivains, des hommes de loi, des femmes savantes, des artistes. Des hommes de la rue aussi, ce serait intéressant, passionnant, instructif. Mais quand vous êtes pris vous-même dans l'événement, quand vous êtes mis tout à coup devant la réalité brutale des faits, on ne peut pas ne pas se sentir concerné directement, on est trop violemment surpris pour garder tout son sang froid. Moi je suis surpris, je suis surpris, je suis surpris ! Je n'en reviens pas !»

Rhinocéros - E. IONESCO

tion est épouvantable,
ement en faire partie»
O. WILDE



8.
F. JAMESON
Archaeologies of the Future : The Desire Called Utopia and Other Science Fictions
Verso, 2005

9.
F. FUKUYAMA *The End of History and the Last Man* Free Press, 1992

10.
J.F.LYOTARD
La Condition postmoderne : rapport sur le savoir Éditions de Minuit, 1979

Lyotard considère que la croyance dans le savoir scientifique – dont la vérité historique - est bouleversée par l'« incrédulité » envers les métarécits, c'est-à-dire des schémas narratifs (philosophiques ou politiques) totaux et globaux qui visent à expliquer l'intégralité de l'histoire humaine, de l'expérience et de la connaissance



2 - ET MAINTENANT ?

« Ce qui est paralysant ce n'est pas la présence d'un ennemi, mais plutôt la croyance universelle, non seulement que cette tendance est irréversible, mais que les alternatives historiques au capitalisme se sont avérées non viables et impossibles, et qu'aucun autre système socio-économique n'est convenable, et encore moins valable »[8]

Un certain désespoir pourrait nous tomber dessus au vu de la situation architecturale et sociétale actuelle sans éclat, sans nouveauté à se mettre sous la dent. Francis Fukuyama avance la thèse selon laquelle la fin de l'histoire aurait eu lieu avec la chute du mur de Berlin en 1989[9]. En effet, cet événement marquant la fin de la guerre entre les blocs communiste et capitaliste, serait aussi le symptôme de la fin des guerres de société et du début de l'hégémonie du statu quo. Peut-on en dire autant de l'histoire de l'architecture ? A cette fin annoncée de l'histoire s'ajoute son rejet post-moderne. L'histoire comme grand récit unitaire n'est plus supportable, devant alors se diviser en une myriade de récits aux identités et lieux de production multiples. La lecture de François Lyotard[10] pourrait alors expliquer la disparition déclarée des -ismes. Aujourd'hui plus de courant unificateur fédérateur et saisissable par un manifeste clair, nous vivons à l'ère des starchitectes et autres agences au travail unique... du moins, c'est ce qu'on pourrait croire à première vue.

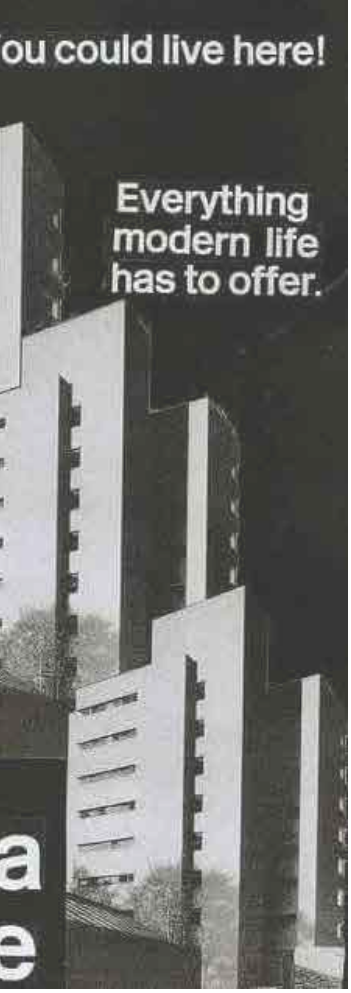
Ce fatalisme nous semble trop facile. Comme si toute génération rêvait de voir la fin du monde arriver à la fin de sa vie pour être sûr de ne rien rater derrière. Mais nous ne nous laissons pas aller dans ce rassurant égoïsme. Une envie de ne pas se laisser couler dans ce bateau en plomb se fait ressentir. Une envie comme résultante de ce qu'on pourrait définir comme les deux grands moteurs de l'humanité : l'ennui et la jalousie. L'ennui par rapport à la production architecturale actuelle. La jalousie de notre génération, arrivée après l'histoire, envers ses prédécesseurs qui pouvaient rêver d'utopies en s'appuyant sur des idéaux globaux qui aujourd'hui sont obsolètes. En effet, le grand « projet moderne » apparu dans les années vingt, constituait un programme à atteindre pour le monde. Aujourd'hui disparu, notre seul axe de conduite réside dans l'affirmation suivante : nous sommes dans la mauvaise direction.



« Parfois il lui semblait difficile de ne pas croire qu'ils vivaient dans un futur qui était déjà arrivé et avait épuisé ses possibilités. »

IGH - J.G. BALLARD





Aucun idéal ne semble fixe. Les seules constantes à notre monde semblent résider actuellement dans la sustainabilité, qui n'est pas en soi génératrice d'un nouveau modèle mais plutôt d'innovations technologiques, de normes et de gestes responsables, et le *late-stage capitalism.*

C'est à ce moment précis où les propositions pro-actives deviennent urgentes. L'immobilisme et la non-direction, incarnés notamment en architecture par ce qu'on a appelé le programatisme[11] peuvent être bousculés. Nous nous devons de tenter une réaction, de trouver de nouvelles lectures et approches de l'architecture. La théorie est en état de mort cérébrale, elle ne persiste que par un état présent des choses, un relevé de l'existant, toute projection de potentiels est rare. L'écriture a cette qualité, d'être un domaine qui permet de se déplacer dans plusieurs directions, tandis que l'architecture, *« oscille constamment entre la mégalomanie et l'impuissance, entre l'héroïsme et le cynisme »*[12] Aujourd'hui, nous, architectes, subissons les conditions contemporaines de la construction et proposons peu pour les remodeler.

3 - A FOND LA FORME

Rem Koolhass parlait au début des années 90 de deux manières de construire la ville[13] : tisser serait la première, c'est-à-dire l'élaboration d'un modèle unique qu'on vient retravailler par relations, en le divisant. Cela engage bien sûr une sorte de déterminisme et un risque d'obsolescence. Coexister serait la seconde. On ne parle plus de ville mais plutôt de paysage, *« le nouveau médium idéologique, plus populaire, plus souple, plus simple à mettre en œuvre que l'architecture* »[14]. Comme dit précédemment, la croyance en un grand récit structurant est aujourd'hui obsolète.
Tisser l'architecture est donc devenu très complexe. La coexistence ou plutôt la fragmentation s'est donc logiquement imposée comme la tendance post-industrielle. Qu'elle soit sous la forme d'un montage cinématographique, d'une organisation rhizomatique, d'une paranoïa schizophrénique... ou la résultante du virus de la déconstruction, la forme fragmentée est aujourd'hui une évidence (ou une fatalité) car plus personne n'est dupe face à une idée naïve de totalité.





« C'est en partie la conscience de ne plus appartenir à un grand récit, conscience qui se traduit par un sentiment situé à mi-chemin entre le malaise et la joie qui caractérise la sensibilité historique du présent.»

L'art contemporain et la clôture de l'histoire
A. DANTO

11.
Voir le chapitre qui y est entièrement consacré page 24

12.
Citation de Rem Koolhaas pendant une conférence donnée à la Rice University de Houston en 1991 et retranscrite dans R.KOOLHAAS
Vers une architecture extrême : entretiens
Parenthèses, 2016

13.
Koolhaas ne différencie pas explicitement et synthétiquement ces deux notions mais on voit bien ce dualisme se dessiner lorsqu'il fait le portrait des villes d'Atlanta ou de Singapour, en 1994, ou par l'intermédiaire de son principe de Bigness.
Cf R.KOOLHAAS
Études sur (ce qui s'appelait autrefois) la ville
Payot, 2017

14.
R. KOOLHAAS & B.MAU « Singapore Songlines, Portrait d'un métropole Potemkine… ou trente années de table rase » dans *S,M,L,XL*, Taschen 1997

15. J. LUCAN *Composition – Non composition,* Presses polytechniques et universitaires romanes 2009, p 551

«La schizophrénie serait alors l'incapacité de former des relations entre les signifiants qui se rapportent à un signifié. Le résultat consiste à voir la chaine de signifiant comme un ensemble de signifiants indépendants et auto-suffisants dont on extrait plus de sens mais que l'on doit désormais considérer pour leur valeur nominale.»

Postmodernism, the cultural logic of late capitalism - F. JAMESON



Déjà au siècle dernier, une entrée dans cette fragmentation s'est faite ressentir en architecture. En effet, les montages, découpages, séquençages témoignent dans le dernier quart du siècle précédent, d'une période très cinématographique de la théorie architecturale.
Que ce soit Rem Koolhass (qui qualifiait New York Délire sorti en 1978 de *«script cinématographique»* quinze ans après sa publication[15]), Bernard Tschumi (Manhattan Transcripts, 1994) ou plus récemment Jimenez Lai de Bureau Spectacular (Citizen of no place, 2012), tous sont porteurs d'une fragmentation narrative cinématographique. Cependant, ce montage n'est qu'une version plus complexe du processus narratif classique : la progression et complexification linéaire du récit.

Ainsi, chaque élément – même s'il peut sembler auto-suffisant – vient en réalité compléter, réinterroger, asseoir ou contredire son précédent. L'œuvre n'est réellement complète que quand toutes les parties ont étés visionnées et l'on ne peut prétendre en saisir totalement une si l'on n'a pas vu l'ensemble de ses suivantes. Il est en réalité impossible de comprendre les derniers chapitres de *New York Délire* si l'on commence directement par eux. De même Tschumi a bien fait attention de complexifier ses *mouvements* de chapitre en chapitre pour préparer progressivement le lecteur au final perplexifiant du *Block.*

Chaque fragment de montage collabore donc avec ses semblables pour mener le lecteur/spectateur vers une compréhension globale et unifiante de l'œuvre. Dans ce sens, on peut parler de tissage. Nous sommes encore dans une sorte de composition où chaque partie est rééquilibrée sémantiquement par une autre.

Gilles Deleuze et Félix Guattari font un usage plus complexe de cette fragmentation dans leur ouvrage Mille plateaux. Les quinze chapitres qui le composent sont indépendants, et, se chevauchant, peuvent, eux, se lire réellement dans n'importe quel ordre, bien que leur compréhension se fasse plus évidente si nous avons lu les autres précédemment. L'unité de l'œuvre n'est ni forcée par une succession obligatoire des séquences ni par un thème général comme c'est le cas avec le montage. Ce format dit rhizomatique permet au lecteur de raccrocher ces fragments selon son envie. Il s'agit donc de faire coexister des thématiques sans rapport extrinsèque mais qui trouvent leur genèse d'un même régime de pensée d'un (ou deux en l'occurrence) auteur(s).

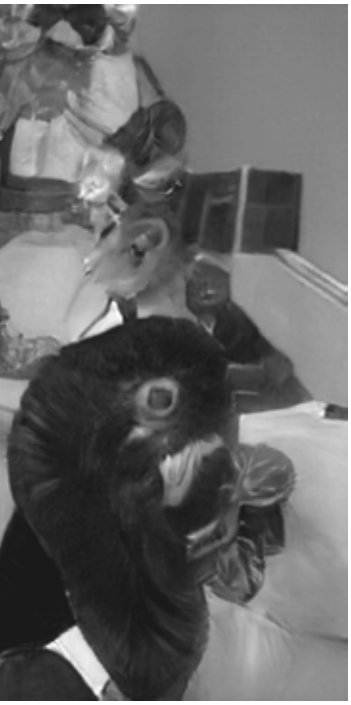












Aujourd'hui, le contenu internet nous présente une nouvelle sorte de fragmentation. Il ne s'agit plus de tisser, à la manière d'un montage cinématographique où les éléments sont découpés et recollés pour créer une unité, ou même de faire coexister une multitude de sujets issus d'une seule pensée.
Il s'agit du *content,* un fluide diffus et hétérogène dont les sources multiples parfois concurrentes, parfois collaboratives, créent un brouillage sans hiérarchie. C'est donc sur ce dernier format que s'appuiera ce mémoire.

Car désormais cette a-hiérarchie, n'est plus une réaction punk provocatrice et à contre-courant face au système actuel comme pouvait le proposer l'OMA avec *Content* (comme par hasard) et dans une moindre mesure *S,M,L,XL*. En effet, le *content* numérique est intégré à notre mode de vie et ce système de mosaïque complexe sans ordre devient alors, pour notre génération, logique et naturel, et non oppositionnel. Dans les pages de ce mémoire se côtoieront donc, plus que se succéderont, tout un ensemble hétérogène de textes et d'images, constituant des chapitres. Certains se rapprocheront du format d'essais (dans un objectif d'analyse pro-active) ou bien de tracts engagés (où il s'agira de faire émerger des idées nouvelles) et d'autres seront plus de l'ordre de la projection fictionnelle (texte ou projet architectural de papier).

Un thème central, un fil rouge obsessionnel, pourra-t-il résister à ce mixage des textes ? Comme une idée fixe qui transparaît en fond de tous ces articles indépendants ? Oui car tous se présentent comme des pistes de réflexion qui peuvent se changer en sortie de secours au désintérêt systématique à l'encontre de notre terrible contemporanéité. Refusant le *There is no alternative* de l'architecture HQE poteau-poutre béton du XXI° siècle, chaque chapitre propose à sa manière un nouvel outil pour s'extraire de l'hyperobjet gluant[16] qu'est notre condition actuelle.

Cependant, autant fragmenté et déconstruit que l'on peut souhaiter l'être, un livre reste tout de même une succession de pages imprimées. Un lecteur occidental va donc naturellement les lire dans leur ordre classique sauf si contre-indiqué (livre dont vous êtes le héros, manga..). Alors pour l'irréductible lecteur de gauche à droite, il faut aménager un parcours logique. Dans la même idée, il s'agit aussi d'élaborer une sorte de guide dans le cas d'une lecture partielle : une cartographie permettant au lecteur de choisir un article spécifique en fonction de son intérêt. Un ‘‘sommaire cartographié'' sera donc constitué dans les prochaines pages.

«Écrits mois après mois, ces essais ne prétendent pas à un développement organique : leur lien est d'insistance, de répétition. Car je ne sais si, comme le dit le proverbe, les choses répétées plaisent, mais je crois que du moins elles signifient»

Mythologies
R. BARTHES

16.
Voir chapitre sur l'OOO page 266



POURQUOI CARTOGRAPHIER ?

Ce sommaire, au-delà du simple fait d'énumérer un à un nos différents articles disposés de façon arbitraire, permet de cartographier une fragmentation qui pourrait sembler déstabilisante aux premiers abords. Nous l'avons dit, chacun des articles possède sa propre autonomie. Cependant, au fil de la lecture, certains thèmes entreront en résonance les uns avec les autres. Si l'objectif tient en l'élaboration d'outils, les ordonner un minimum semble important pour ne pas saboter les liens qui pourraient exister entre eux. Ce sommaire permettra sans doute au lecteur de ne pas se sentir perdu. Ceci est notamment valable pour celui (sans doute passionné) qui aurait décidé de se coltiner l'ensemble des textes.
Dans l'idée d'orienter la lecture, deux catégorisations ou cartographies, des articles ont été élaborées. Le lecteur (cette fois ayant moins de temps) pourra alors, en les croisant, choisir le ou les articles qui l'intéressent. La première (dont l'explication va suivre) se situe à la genèse de cet ouvrage, tandis que la deuxième (prenant forme en fin de texte) fut élaborée a posteriori de l'écriture de l'ensemble des textes.

LA THÉORIE EN TRYPTIQUE

Le triangle, est l'une des figures théoriques originelles de l'architecture. Structurellement parlant, trois points d'appui peuvent suffire à l'équilibre. Si une table ronde ou carrée, possède trois pieds non alignés (disposés en triangle), elle ne sera jamais bancale. A l'inverse, si la table a quatre pieds, elle sera stable seulement si tout est parfait (sol et plateau de la table plans et pieds de la même longueur). Le quatrième pied est donc une contrainte supplémentaire à l'équilibre de la table.
Il serait alors possible de déclarer, si l'on se limite à cette analogie, qu'une bonne théorie se résume en trois idées et que la quatrième ou la cinquième ne ferait que la rendre trop rigide dans sa compréhension ou son application. Il aurait donc suffit à Le Corbusier de réduire ces 5 points de l'architecture moderne[1] (''nouvelle'' dans son titre originale) au nombre de 3 pour éviter à son modèle de se heurter aux murs du dogmatisme et d'être rejeté par bon nombre d'architectes encore aujourd'hui.

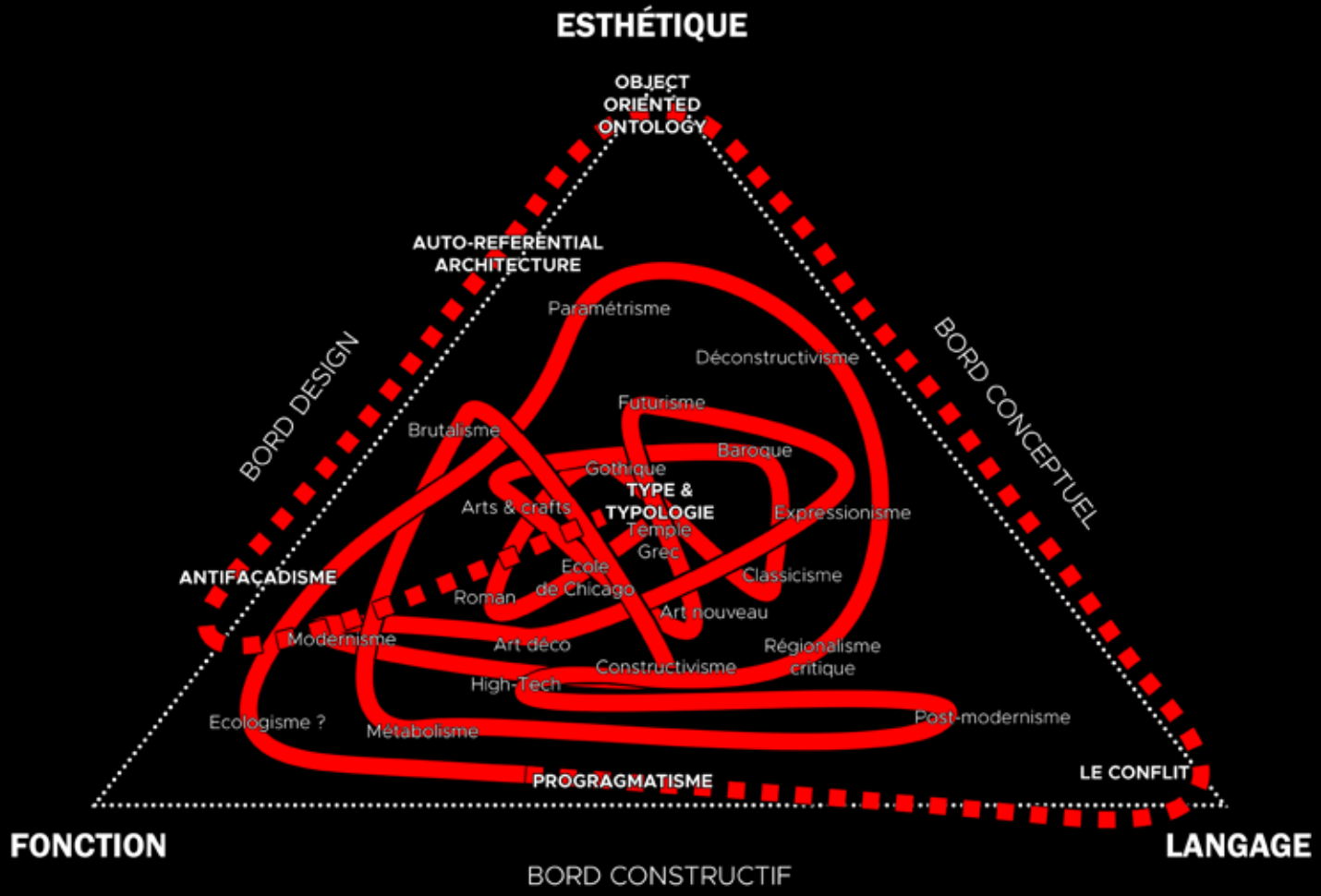
Plus sérieusement, il semblerait que certaines théories ''à trois axes'' résistent au temps. Sans doute, parce que celles-ci restent très malléables dans leur utilisation. Elles donnent plus à lire un référentiel d'analyse architecturale, plutôt qu'un manifeste à suivre. Il sera plus facile de se situer entre trois pôles visant une généralisation que dix pôles spécifiques visant une application. C'est pour cela qu'on pourrait affirmer que quand les premiers sont de l'ordre de la théorie critique, les seconds sont de l'ordre du manifeste pratique.

Par exemple, dans ''De architectura'', Vitruve avait déjà construit un théorème triangulaire définissant une vision généralisée de l'architecture. Il avait alors déclaré, concernant une ''bonne'' architecture que "*dans toute construction, il faut tenir compte de sa solidité (firmitas), de son utilité (utilitas) et de sa beauté (venustas)*"[2]. Même maintenant, les exigences de Vitruve pour une ''bonne'' architecture restent pertinentes et forment une base efficace pour la réflexion théorique. Se demander si quelque chose est bien construit, remplit sa fonction prévue, et pourrait être considéré comme beau est un bon point de départ pour comprendre l'architecture.

Depuis cette triade séminale de Vitruve (Ier siècle AV-JC), plusieurs auteurs ont établi des modèles conceptuels cherchant à structurer ces stratégies. L'abbé Marc-Antoine Laugier (XVIIIe siècle) avait également construit son triptyque de l'architecture : *"il faut construire avec solidité, par commodité et selon la bienséance"*[3]. Il extrayait ainsi, la beauté (étant une donnée subjective) pour introduire l'idée de convention langagière (restant en accord avec l'un des autres principes de Vitruve). Plus récemment, Charles Jencks (1969) s'était aussi réapproprié le trio vitruvien : *"Dans la plupart des architectures, il doit y avoir une forme (comprenant des éléments tels que la couleur, la texture, l'espace, le rythme), une fonction (but, utilisation, connotations passées, style, etc.) et une technique (composée de structure, de matériaux et de mécanique aides, etc.)"*[4]. Par cette phrase, il liait, en quelque sorte, les données intrinsèques de l'architecture (propriétés ''innées'' car ancestrales comme la matière, l'espace ou l'usage) aux

1 Le Corbusier + Pierre Jeanneret, *Cinq points d'une architecture nouvelle*, 1927

2 Vitruve, *De architectura, Livre I*, Ier siècle av. JC
3 M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, 1753
4 Charles Jencks, *Meaning in architecture*, 1969



CARTOGRAPHIE

TRIANGLE À TRAJECTOIRE(S?)

significations extrinsèques qui la traversent (codes, conventions, habitudes, compétences, traditions du passé, associations ou clichés). Par la même, il s'appuya sur un autre triangle théorique, celui de la sémiotique. Construit dans un premier temps, par Odgen et Richard[5], celui-ci permettait de poser les bases des interactions entre réalité (la chose, ex : le chien), langage (le mot, ex : \ʃjẽ\) et pensée (l'idée, ex : un animal de compagnie). Jencks nous parle ainsi d'une architecture multivalente, remplie de symboles et sens véhiculés par un langage et donc par une histoire.

LE TRIANGLE DE SCOTT MC CLOUD

Ces triangles de la théorie architecturale sont des exemples, parmi d'autres, démontrant la capacité synthétisante que peut avoir ce type de format. Il laisse de la liberté et permet d'englober assez facilement l'architecture dans son ensemble. Cependant, ici, nous cherchons également à cartographier, à classer l'histoire de l'architecture pour en faire finalement un état des lieux, duquel il nous serait possible de décoller.
En réalité, l'intérêt que nous portons pour ce format du triangle ne nous vient pas particulièrement du domaine de l'architecture, mais plutôt de celui de la bande-dessinée.

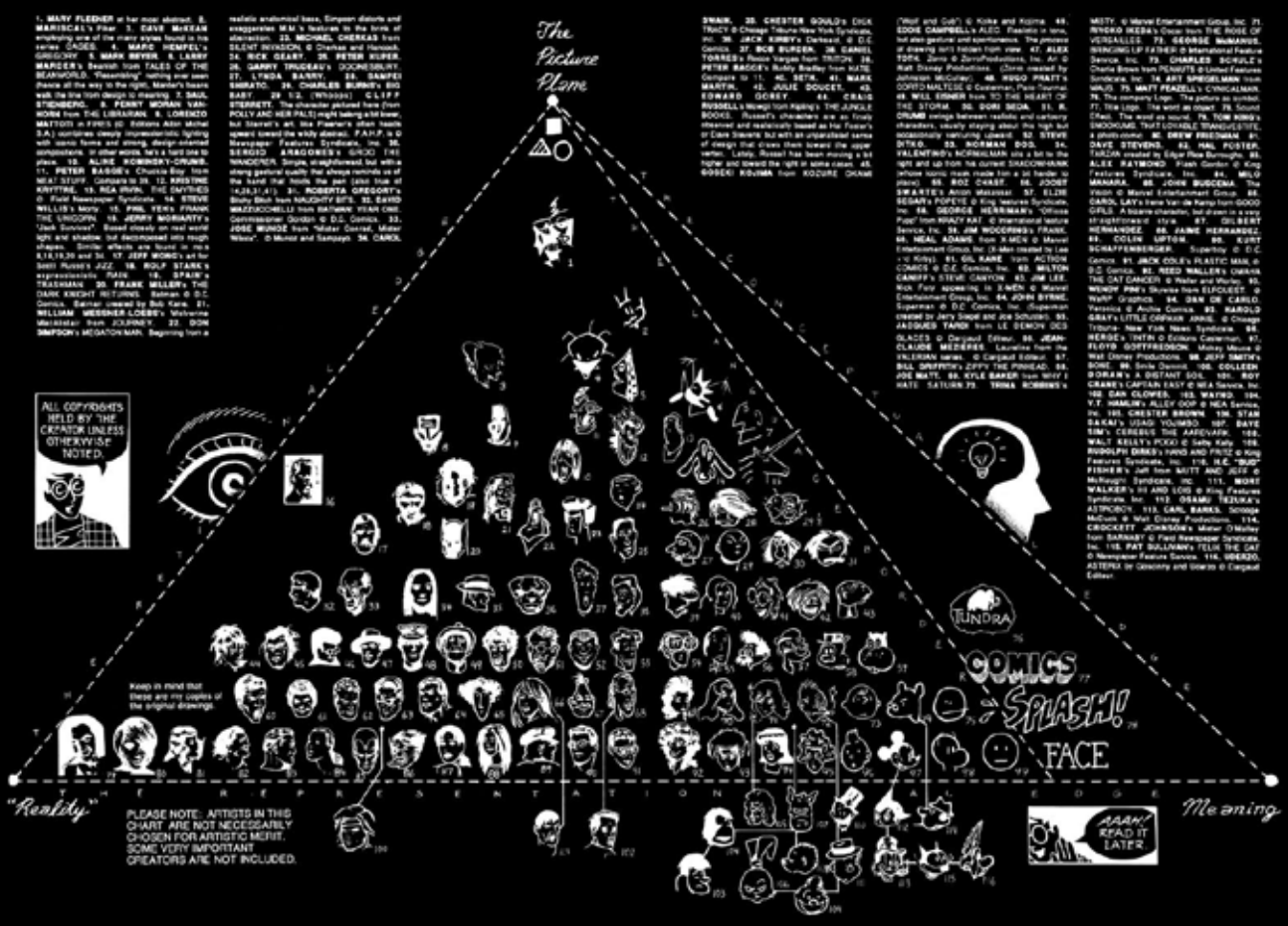
Dans ''L'art Invisible''[6], le théoricien et auteur Scott McCloud, imagine en effet, un triangle conceptuel (ci-contre) dans lequel peuvent être classés les auteurs majeurs de la BD occidentale. Ils y sont répartis selon leur style graphique entre les trois pôles du triangle qui sont le réalisme, le langage et l'abstraction picturale.
Le réalisme s'oppose au langage. D'un côté, le dessin réaliste s'approche d'une qualité photographique. Il permet par exemple de raconter l'histoire d'un personnage auquel l'auteur ne veut pas que le lecteur s'identifie ou de matérialiser un paysage riche de sensations. A l'inverse, le dessin ''langagier'' (ou *iconique* pour McCloud), permet de raccourcir le lien entre la chose et son idée. Ainsi, le dessin ''photographique'' d'un personnage est très riche mais n'est pas plus que ce qu'il est, alors que le dessin iconique cache bien des détails mais en met d'autres en exergue pour isoler le sens. Le message du réalisme est fonctionnel et instantané alors que celui du langage demande un savoir-faire et un appel à la conceptualisation.
Le niveau pictural ne se situe pas entre les deux, mais bien sur un plan annexe. Il concerne l'abstraction graphique, non-iconique, qui ne cherche pas à s'accrocher à une ressemblance ou à une signification particulière. Le dessin n'est que ce qu'il est. Il révèle alors sa propre nature : en l'occurrence, de l'encre sur du papier.

Ce qui est alors proposé est de modifier un peu ce triangle pour l'adapter à l'architecture. En effet, selon Scott McCloud, *"Toute l'histoire des arts tient dans cet espace. (...) et chaque mouvement ou manifeste artistique a planté son drapeau sur une petite zone, tout en proclamant que c'était la seule digne d'être exploitée."* En croisant, ce principe cartographique avec les théorèmes architecturaux précédemment cités (trois pour trois époques différentes), il nous serait alors possible de construire de nouveaux pôles :

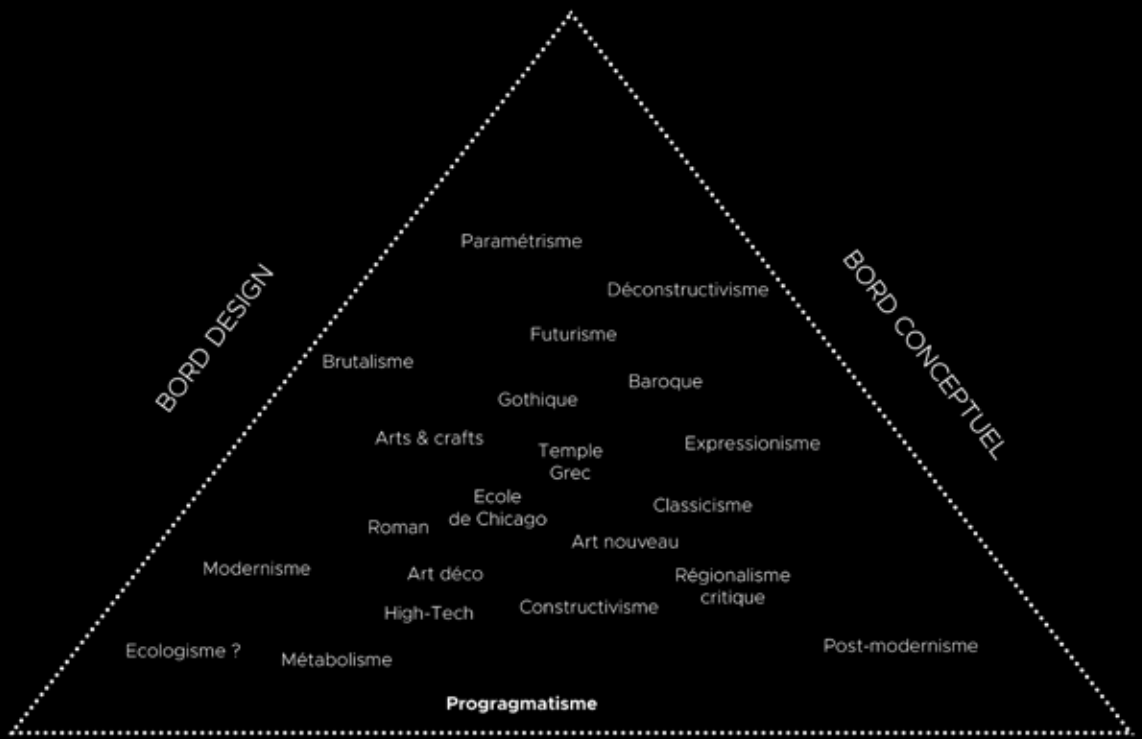
- Le réalisme devient la fonction :
Plus une architecture se rapproche du pôle fonctionnel, plus elle répond à une réalité d'usage (pratique, sociale, économique, technique...)
Nous pourrions ainsi confondre la structure (solidité chez Vitruve et Laugier et technique chez Jencks) avec la fonction, ces deux-là étant intimement liées. Un dispositif structurel, engage, a priori, un type d'usage et de programme. De même, le fait qu'un bâtiment soit solide ou durable est un aspect fonctionnel. La technique d'un bâtiment visant à l'adéquation avec son environnement pratique (climat, communication, circulations...) rentre également dans cette catégorie.

- Le langage reste le langage :
Une architecture de langage est une architecture qui joue de son vocabulaire et de ses significations. On pourrait ainsi suivre l'intuition de Laugier qui nomma l'un de ses pôles ''bienséance'', en parlant d'un langage architectural qu'il fallait respecter afin d'exprimer correctement la destination d'un bâtiment. Le langage, c'est en effet la trace historique et symbolique de l'architecture. C'est l'ensemble des éléments d'écriture. Son utilisation est porteuse de sens, d'un discours, qu'il soit revivaliste (ex : néo-classicisme), critique (ex : une partie du post-modernisme) ou au contraire nova-

5 C.K. Ogden + I.A. Richard, ''The meaning of meaning'', 1923
6 Scott McCloud, *Understanding comics - The invisible art*, Kitchen Sink Press, 1993



ESTHÉTIQUE



FONCTION **LANGAGE**

BORD CONSTRUCTIF

teur (ex : le high-tech). De même, sa symbolique et sa signification évoluent constamment en fonction des références de son époque comme l'avait résumé Charles Jencks. C'est en quelque sorte le réceptacle à ''icônes'' (au sens de symboles ou images renvoyant à un sens) de l'architecture.

- Le niveau pictural devient l'esthétique :
Une architecture qui vise l'esthétique est une architecture qui, par son médium (l'espace, la matière, les objets), convoque l'appel au ''sentir''.
Vitruve parlait lui de Beauté. Cependant, ce terme est trop sujet à débat pour être préservé. La beauté évoque un idéal, un jugement subjectif de la forme harmonieuse. Nous préférerons ainsi, l'esthétique, moins liée à la notion de modèle. Il s'éloigne par la même du langage. La première est liée aux sensations et à une sorte de quête du bouleversement du quotidien, le deuxième est lié au discours, au jeu de signification, à l'intellectualisation du message. Une architecture qui vise seulement le pôle esthétique doit donc s'abstraire de tout langage.

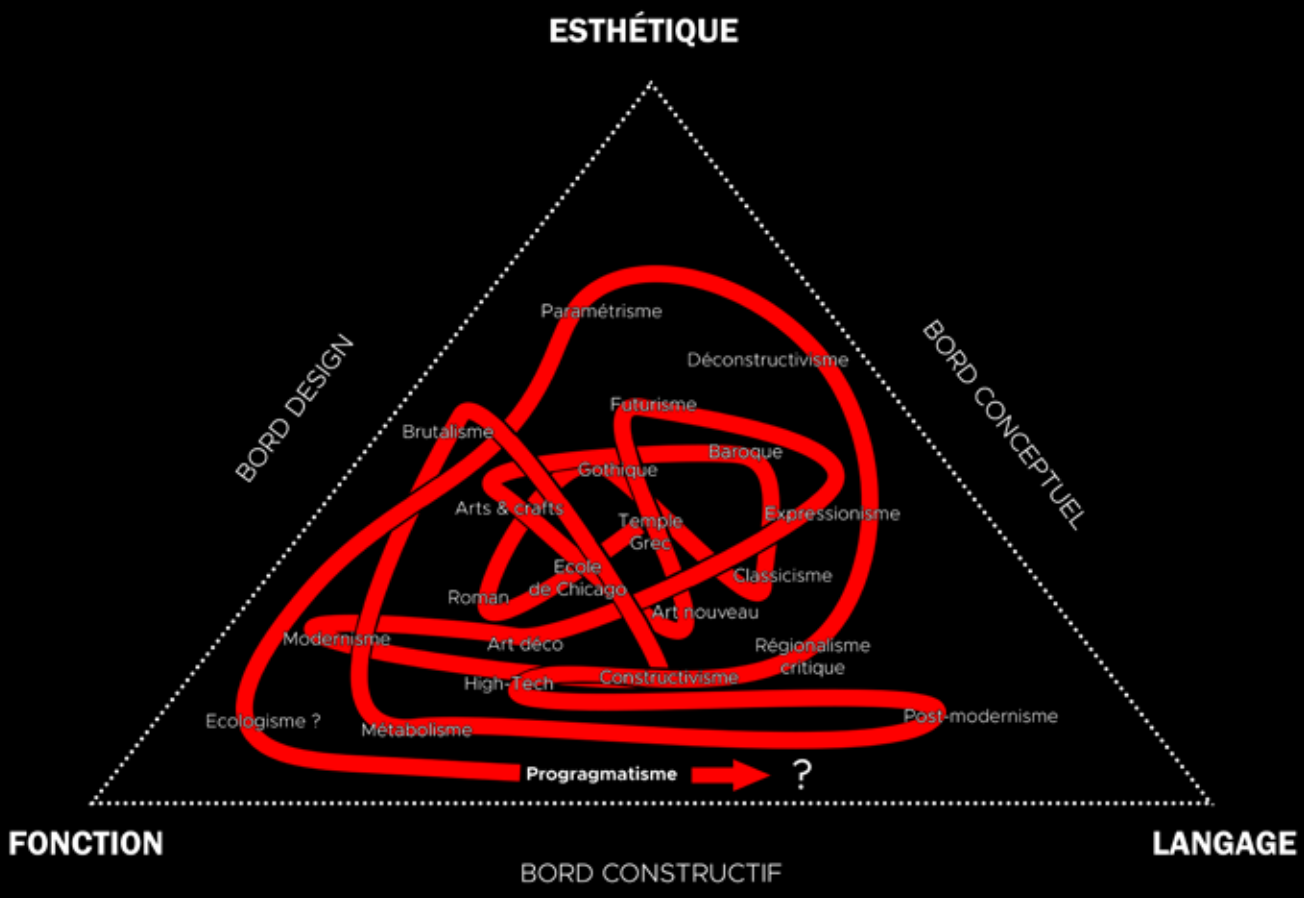
A partir de là, il nous est donc possible (moyennant un peu de mauvaise fois comme pour chaque cartographie conceptuelle) de placer les courants architecturaux majeurs sur ce nouveau triangle. Ainsi, arbitrairement, beaucoup d'entre eux ont été éclipsés, soit par ce qu'ils étaient des sous-genres d'autres (ex : le maniérisme et le baroque sont parents proches), soit parce que leur mise en pratique trop vaste n'en faisait pas un mouvement reconnaissable (ex : L'architecture organique) ou simplement parce qu'ils étaient trop restrictifs (ex : Éclectisme égyptien). Au centre, trône fièrement le temple grec, origine selon l'abbé Laugier de toutes les architectures. Ensuite, pour prendre quelques exemples, l'école de Chicago se situe plus du côté de la fonction (*''form follows function''*) mais n'abandonne pas l'ornement (donc le langage) dans le but de préserver une certaine ''beauté'' architecturale. Aussi, le modernisme prolonge cette conception fonctionnaliste en se débarrassant totalement du langage historique (et en créant néanmoins un tout nouveau), pour en faire résulter une sorte de ''pureté'' spatiale. A l'inverse, le déconstructivisme se focalise sur une esthétique de la déconstruction du langage existant, pour laisser de côté une pensée trop fonctionnaliste.

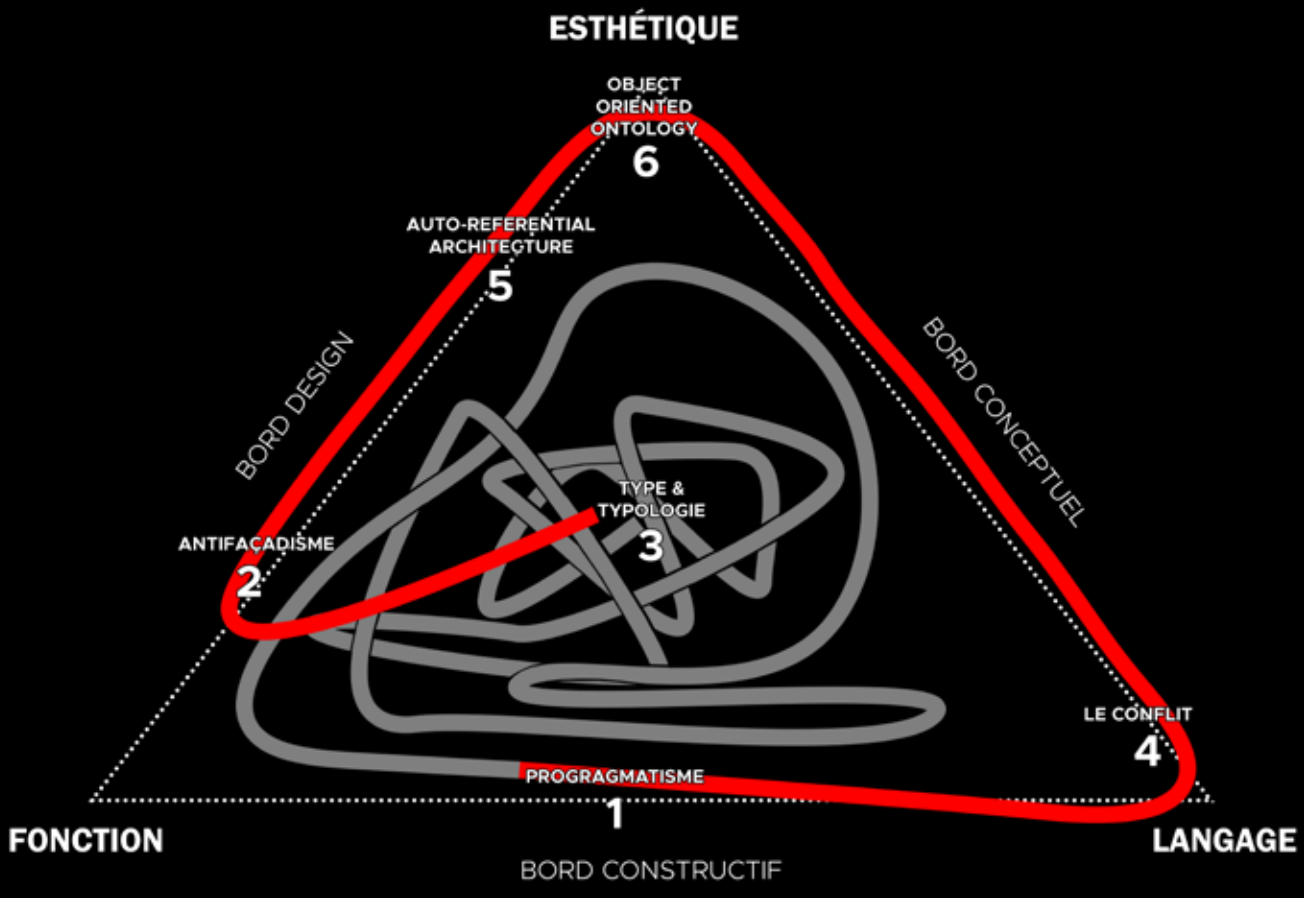
ACCÉLÉRONS L'ARCHITECTURE !

Il est alors amusant de relier les courants dans leur ordre chronologique pour essayer de comprendre leur répartition. A quelques exceptions près, le chemin ainsi tracé s'apparente à une spirale qui part du centre et s'approche de plus en plus des bords, le temps avançant. Aujourd'hui, comme on le verra dans le premier chapitre de ce livre, nous sommes en plein dans le *programmatisme*, à la limite du bord constructif, entre la fonction (incarnée aujourd'hui par le programme) et le langage (celui des tendances marketing et des modes culturelles) mais complètement à distance de l'aspect esthétique de l'architecture. Mais alors si la tendance est à l'écartement du centre et d'une certaine manière à la ''radicalisation'' des courants, ne serait-il pas possible d'accélérer le mouvement, pour finalement frôler les bords du triangle et révéler certaines trajectoires aux potentiels ''libérateurs'' ?

Scott McCloud disait, en parlant de son triangle : *"Quand un dessinateur se retrouve à une des extrémités de notre diagramme, peut-être, révèle-t-il alors des conceptions profondes sur son art.''*
Ainsi, à la manière des distroïdes - espèce de punks accélérationistes - nous acceptons ce mouvement pour l'amplifier. Cette idéologie de l'accélération est relativement nouvelle, son manifeste auto-proclamé ayant été rédigé par Nick Srnicek et Alex Williams en 2013[7]. S'opposant aux idées de ''Robinsonisme'' (décroissance de la société) ou du retour au Fordisme, elle part du constat suivant : Nous sommes sur une planète de plus de 7 milliards d'habitants vivant dans un système politico-économique qui demande une complexité considérable pour fonctionner (faire vivre les personnes, les nourrir...). On ne peut donc pas tout effacer d'un coup (l'existence industrielle du monde, les transports de marchandises...). Cependant, le capitalisme ultralibéral, car c'est bien cela dont on parle, a abouti à une perte de vitesse intellectuelle, à une désorientation aliénante. Par exemple, les grandes découvertes technologiques ont été, dès les années 60, remplacées par un système de micro-innovations ''marketable''. Les avions ont gagné en vitesse de déplacement quand le processus ''prométhéen'' de la conquête

7 N. Srnicek + A. Williams, ''#accelerate Manifesto for an accelerationist, Critical Legal Thinking'', 2013


ESTHÉTIQUE
BORD DESIGN
BORD CONCEPTUEL
Paramétrisme
Déconstructivisme
Futurisme
Brutalisme
Baroque
Gothique
Arts & crafts
Temple Grec
Expressionisme
Ecole de Chicago
Classicisme
Roman
Art nouveau
Modernisme
Art déco
Régionalisme critique
High-Tech
Constructivisme
Ecologisme ?
Métabolisme
Post-modernisme
Programatisme
?
FONCTION
LANGAGE
BORD CONSTRUCTIF


ESTHÉTIQUE
OBJECT ORIENTED ONTOLOGY
6
AUTO-REFERENTIAL ARCHITECTURE
5
BORD DESIGN
BORD CONCEPTUEL
TYPE & TYPOLOGIE
3
ANTIFAÇADISME
2
LE CONFLIT
4
PROGRAGMATISME
1
FONCTION
LANGAGE
BORD CONSTRUCTIF

spatial a été stoppé. Symptomatiquement, on parle aussi, aujourd'hui, d'ère ''Post-digitale'' car même Internet est une vieille découverte. Ainsi, pour se dégager de cette situation les accélérationistes proposent, faute d'une réelle alternative concrète, d'au contraire foncer vers son apogée, vers sa modernisation, vers son progrès (cette fois véritable et pas seulement minimal et exacerbé) et alors peut-être vers son auto-implosion...

C'est exactement ce qui est visé par l'intermédiaire des articles de cet ouvrage : explorer les coins de la théorie architecturale (en retournant également à son centre à la recherche d'une origine perdue), pour tenter, à défaut de construire des visions ou des manifestes révolutionnaires, d'en extraire quelque chose de ''nouveau'' comme des outils qui nous permettraient à nous, ainsi qu'aux lecteurs, de sortir quelque peu de la spirale actuelle. Explorons ce triangle pour y déceler des idéologies peut-être choquantes, absurdes ou utopistes... mais au moins pas fades. En faisant cela, il est certain que nous ne trouverons pas une théorie unifiante qui satisferait tous les aspects de l'architecture. Chaque article existe indépendamment des autres, car il explore un segment précis de la périphérie de la théorie architecturale. C'est notamment pour cela, que certaines parties pourront répéter ce que d'autres avaient pu dire auparavant afin de ne pas perdre d'information. Cela donne donc lieu à de nombreuses voies théoriques à emprunter et non une trajectoire toute tracée. Ce qui semble logique quand on considère la complexité du champ référentiel contemporain.

UN CHAPITRAGE A POSTERIORI

Ainsi, se côtoient 6 articles qu'il s'agira d'explorer:
- **Le programatisme** - Recherche (plutôt critique) visant à inscrire la production architecturale actuelle dans un mouvement englobant. Un courant post-théorique, conséquence du modèle systémique en place.
- **L'antifaçadisme,** ou le gâchis paramenté - Tentative de définition d'un nouveau paradigme de la non-conception ultra-contemporaine. Quand la bipolarité de la Bigness rencontre le mutisme du monochrome
- **Type et typologie -** Entre étymologie et épistémologie, la série typologique réinterrogée à travers le schisme de la querelle des universaux. Le type réaliste s'oppose-t-il à la typologie nominaliste ?
- **Le conflit -** Manifeste pour une conscience des classes architectoniques. Le punctum Barthien et la lutte Marxiste convergent vers une architecture en révolte continue
- **L'auto-referential architecture** - Sorte de manifeste auto-centré, répondant à la perte de repères systémique et se construisant dans la volonté de sortir d'une pratique extra-architectural actuelle aliénante.
- **Putting the ''OOO'' in architecture -** Etat des lieux et perspectives d'évolution pour l'application architecturale d'un nouveau courant de pensée ontologique. Des *Strange Buildings* à la *Broken Architecture*, comment se dessine le futur de l'architecture orientée objet ?

Avec un certain recul, il a été possible de classer ces chapitres dans des catégories en fonction du sujet qu'ils abordent. Ainsi, nous en avons mis en exergue trois, dont l'enchaînement semble assez logique :
1 - **Constats critiques,** ou une vision théorisante de l'état actuel de l'architecture
2 - **Relectures de la forme**, ou la réédification sous un nouveau point de vue d'un matériau théorique déjà plus ou moins travaillé
3 - **Modèles pro-actifs**, ou quelques tentatives de construction de nouvelles méthodes et pratiques architecturales.
Il donne donc lieu à une nouvelle trajectoire de lecture se superposant à la première du triangle. C'est alors au lecteur de choisir la voie qui lui convient le mieux...

TABLE DES MATIÈRES

PRÉLUDE — Louis Fiolleau & Hugo Forté — 6

CARTOGRAPHIE — Louis Fiolleau — 14

CONSTATS CRITIQUES — Louis Fiolleau

1 Le Progragmatisme — 24

2 UN GÂCHI PAREMENTÉ ou l'antifaçadisme — Hugo Forté — 74

RELECTURES DE LA FORME — Hugo Forté

3 type & typologie. *Illustration de la querelle des universaux à travers une histoire du discours architectural.* — 112

4 le Conflit la lutte des classes architectoniques — Hugo Forté — 161

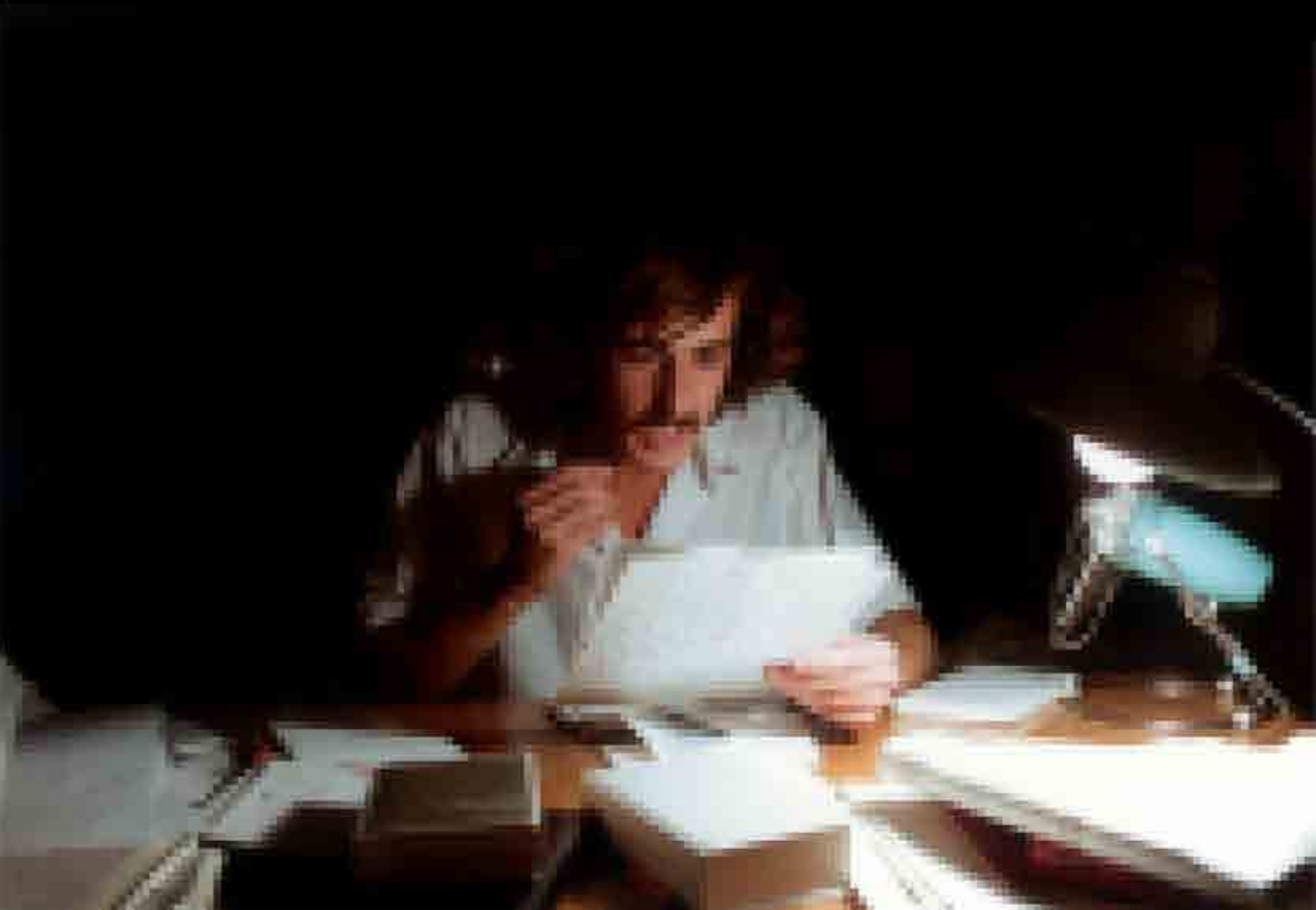
MODÈLES PRO-ACTIFS — Louis Fiolleau

5 AUTO-REFERENTIAL ARCHITECTURE — 203

6 PUTTING THE «OOO» IN ARCHITECTURE *Object Oriented Ontology, from strange buildings to broken ones* — Hugo Forté — 266

POSTLUDE — Louis Fiolleau & Hugo Forté — 312

Excusez-moi mais je ne pense pas qu'un paysan de Lucanne, un berger des Abruzzes ou une ménagère de Tressie puissent comprendre ou apprécier votre travail.





«C’est le résultat de l’association plus ou moins ambiguë entre l’ancienne signification, à laquelle elle est associée par le souvenir, et une nouvelle signification issue d’une nouvelle fonction ou d’une fonction modifiée faisant partie de la structure ou du programme, et d’un nouveau contexte.»



Le Programgmatisme

Programgmatisme : Mouvement architectural favorisant la pratique devant la théorie, la méthode devant l'idéologie ; conséquence logique du capitalisme tardif où la survie pratique n'est permise que pour les processus non-idéologiques prônant l'efficience et l'adaptabilité. Cette survie est assurée par une méthode de conception architecturale s'appuyant sur la notion de programme associée à une approche pragmatique.

INTRODUCTION

*« Le (*Programgmatisme*) n'est pas un mouvement ; c'est une nouvelle sorte de professionnalisation, une nouvelle sorte d'éducation architecturale qui ne confère ni savoir ni culture, mais permet l'acquisition de techniques grâce auxquelles il est possible de créer une nouvelle docilité. (...) Postinspiration, postérudition, étroitement lié à la vitesse, tel un futurisme, le (programgmatisme) est une mutation qui fera désormais partie de la pratique architecturale - une architecture de la fuite en avant. » Presque une citation de Rem Koolhaas*[1]

Le politologue américain, Francis Fukuyama, publia en 1989 un article nommé "The End of History". Pour lui, l'Histoire s'est arrêtée le 9 novembre 1989. On a pu discréditer la thèse de Fukuyama, elle n'en demeure pas moins acceptée et même assumée par l'inconscient culturel. La chute du mur de Berlin (et le naufrage du Communisme) aurait donc marqué la fin des conflits idéologiques mondiaux et donc la fin de l'Histoire. Depuis cette date, rayonne un modèle de société qui ne trouve plus de combattants pour le challenger. Aujourd'hui, le monde est lié par une société capitaliste néo-libérale coincée dans une croissance euphorique, une fuite vitale pour éviter son déclin. En effet, aucun modèle ou idéal ne semble assez solide pour répondre à la complexité qui a été mise en place. Néanmoins, la fin des -ISMES, espèce de modèles d'architecture en réaction à son contexte, ne semble pas inéluctable et ce n'est pas parce que les critiques actuelles ne trouvent pas de point commun entre ce que font BIG et RCR, que nous devons penser que c'est la fin de l'histoire de l'architecture. Il est juste plus dur de voir la production dans son ensemble quand on est plongé en plein dedans. D'autant plus que la complexité et l'évolution exponentielle à laquelle nous faisons face ne facilitent pas ce travail de synthèse. Toute génération rêve de voir la fin du monde arriver à la fin de sa vie, pour être sûr de ne rien rater derrière. Mais nous ne nous laissons pas aller dans ce rassurant égoïsme. Il semblerait ainsi que cette constance dans la poursuite d'un système sans réel direction de pensée, se soit propagée à l'architecture pour créer ce qu'on a appelé : le programgmatisme. Englobant plus ou moins la production actuelle, il s'inscrit comme un raccourci intellectuel face au monde en constante mutation que l'on connaît.

1 Rem Koolhaas, "S,M,L,XL, OMA, Bruce Mau et Rem Koolhaas", Atlanta, Monacelli Press, 1995, p. 847 - 848, Définition du Post-Modernisme de Koolhaas, effectuée len parlant de la ville d'Atlanta, ici recopiée littéralement.

L'objectif de cet article est donc avant tout de se faire une idée globale de la production contemporaine. On a tendance à dire, aujourd'hui, (un peu facilement), que la tendance de l'architecture ne peut pas être définie dans son ensemble. S'il est toujours possible de considérer que les productions architecturales visent à afficher leur singularité propre comme en témoigne la prolifération des monographies d'agences, il n'empêche que le but de la critique théorique est de comprendre ce qui les détermine, pas seulement individuellement. Quelques tentatives rares ont eu lieu. Jacques Lucan donne, par exemple, une certaine vision d'ensemble par la mise en exergue de concepts récurrents[2]. Cependant, au risque d'être moins précis que ce dernier, l'ambition de cet article est davantage d'ordre spéculatif. Cet article se positionne davantage comme une critique de la lente chute de l'architecture dans une sorte d'immobilisme intellectuel (ou du moins théorique).

Il serait logique, dans un premier temps, de retracer l'évolution du contexte sociétal global ayant abouti à l'hégémonie du Programatisme. On pourra ainsi identifier des marqueurs et périodes historiques qui expliqueraient le cheminement vers le paradigme actuel.
Dans une optique globale, il serait intéressant de cibler les têtes d'affiche incarnant "l'élite architecturale" contemporaine. Faire des études de cas situées, concernant un certain type de réalisations qu'on pourrait qualifier de "globales" ou "usuelles" (type construction pavillonnaire ou même opération d'écoquartier en zone urbaine...) ne suffira pas. L'exercice demande de montrer que même ceux qui sont censés incarner la nouveauté architecturale sont en fait des programatiques décomplexés. Nous verrons que les proclamés visionnaires contemporains s'appuient finalement en permanence sur une approche pragmatique et programmatique. La principale différence qui explique la reconnaissance de ces "archi-stars", réside dans le fait que certains comme Bjarke Ingels, qu'on pourrait définir comme le "Elon Musk de l'architecture", possèdent un statut et une renommée tellement importants qu'ils peuvent se permettre de pousser les curseurs aux extrêmes, notamment grâce à des outils de conception très puissants. Aussi, ce qu'il reste aux architectes "ordinaires"[3] est une conception pragmatique tellement bridée par des contraintes extra-architecturales (données réglementaires, rentabilité financière, rapidité d'exécution, labels à décrocher...) que les différentes réalisations, à partir d'une certaine échelle, tombent finalement dans le modèle programmatique.

Cela ne veut pas dire qu'il n'y a plus de bonne architecture. Ça ne serait pas vrai. D'autant plus que depuis les années 2000, on peut observer une augmentation de la qualité architecturale des productions "ordinaires". Certains arrivent, dans un élan créatif, à manipuler le processus de conception et à aboutir à quelques résultats qui vaillent le coup d'œil. Cependant, ce que l'on veut mettre en exergue, ici, par ce ton volontairement exagéré, c'est la perte de sa qualité de renouvellement théorique et l'absence de diversité d'approches. Les apports philosophiques ou artistiques critiques sont prescrits. L'architecture n'est plus que le reflet, plus ou moins embelli, de la société dans laquelle elle s'érige. Elle ne peut plus porter de message car l'heure est grave, des catastrophes doivent être évitées. Les architectes se doivent d'être pragmatiques par rapport à la situation. Finalement, l'objectif est de générer le même sentiment, entre l'ennui et la jalousie, que nous éprouvons à la vue de la non-nouveauté actuelle, chez les personnes qui liront ces lignes. L'ennui face à un discours intellectuel autour de l'architecture qui s'épuise, la jalousie face à des générations précédentes qui pouvaient rêver d'utopie sans penser pragmatiquement par une architecture de labels et de règlements. Ce que nous voulons transmettre serait plus de l'ordre de cette citation empruntée à un ami critique d'architecture : *"Y'a rien qui troue le cul en architecture depuis 20 ans"*

2 Jacques Lucan, "Précisions sur un état présent de l'architecture", Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015

3 Par "ordinaires", on entend les architectes non "starifiés", des agences de structures petites à moyennes qui ne répondent exclusivement sur des gros concours internationaux.

Cette prise de conscience trouve un point de départ pour nous. En tant qu'étudiants de l'école d'architecture de Nantes, nous évoluons dans un contexte urbain propice au développement du Programatisme : des nouveaux quartiers centralisant l'activité urbaine (logements, travail, services connexes), issus de la revitalisation de friche industrielle. Économiquement primordiaux pour le développement de la ville, ils sont soumis à des plans d'urbanisme généraux avec une densité relativement importante. Réuni plus localement sur l'île de Nantes, dans notre cas, ce type de quartiers semblent pulluler dans bon nombre de grandes villes européennes (Rotterdam, Copenhague, Bilbao, Anvers...). Cependant, il ne s'agit pas ici de juger si le projet de Nantes est une réussite urbaine ou non. En prenant comme modèle Rem Koolhaas et ses " études sur (ce qui s'appelait autrefois) la ville" [1], l'objectif est alors d'extraire l'essence de notre environnement urbain pour toucher une caractéristique plus globale, de montrer sommairement en quoi nous pensons que l'île de Nantes est une véritable fenêtre sur le Programatisme.

L'ÎLE DE NANTES, LABORATOIRE DU PROGRAGMATISME

INSULARITÉ = MAÎTRISE

Il était une fois (parmi tant d'autres) l'île de Nantes, un espace resté pendant plus de 250 ans, une plateforme industrielle axée sur le domaine naval, en contact direct avec le centre de la ville et issue d'un grand chantier de remblaiement d'espaces marécageux et de canalisations. A la fin des années 80-début 90, soit la période de la désindustrialisation de l'île, ces anciens chantiers navals furent associés, par de nombreux nantais, à un parc rassemblant patrimoine industriel et expérimentations artistiques contemporaines : un lieu en marge d'une ville avec un dynamisme singulier marqué par des événements comme le festival des Allumés[2]. L'année 1987, marquant l'arrêt définitif des chantiers navals Dubigeon, aura, plus que tout autre événement, initié la réflexion sur la transformation de 330 ha autour d'un grand projet de centralisation métropolitaine. L'insularité du site est l'occasion de maîtriser pleinement une nouvelle forme urbaine. C'est à la suite d'un marché de définition lancé par la ville en 1998 que le projet de l'île de Nantes démarre réellement. La Palais de Justice de Jean Nouvel construit en 2000 et le choix d'Alexandre Chémetoff la même année, signent définitivement la reconversion de l'île. Il s'agit dorénavant de faire venir sur l'île des familles, du pouvoir d'achat, du dynamisme.

CONSENSUS GLOBAL

Le consensus autour du projet de l'île de Nantes a alors, depuis son initiation, engagé peu de débats. Tout d'abord, cela s'explique par le fait que la direction du développement urbain est assurée, non pas par une entité publique classique (conseil municipal), mais par une société d'économie mixte aux contours flous incarnée par la SAMOA (Société d'aménagement de la métropole Ouest Atlantique). Depuis 2003, cette enceinte intercommunale se présente comme réalisatrice des envies des habitants avec un travail collaboratif effectué en amont. La population étant normalement à la base du projet, le débat se voit désamorcé, une fois les opérations sorties de terre. On peut recenser des initiatives de dialogue avec les citoyens (réunis sous l'entité «maîtrise d'usage» selon le site de la SAMOA) avec des expérimentations dans l'espace publique (mobilier urbain, activités de mise en commun type potagers collaboratifs...) ou des réunions de médiation en lien avec la SAMOA. Cependant, dans la plupart des cas, les habitants sont intégrés seulement pour des micro-interventions par rapport à l'échelle du projet global. Dans ce sens, leur implication n'arrive finalement que dans un deuxième temps, à une échelle n'ayant aucune influence réelle sur le "gros" de la construction architecturale. On parle de dialogue concernant la composition programmatique dans le meil-

1 Rem Koolhaas, Études sur (ce qui s'appelait autrefois) la ville, Manuels Payot, 2017 est une compilation a posteriri de plusieurs de textes écrits par Koolhaas

2 Festival culturel et artistique ayant eu 5 éditions de 1990 à 1995, sous la direction de Jean Blaise

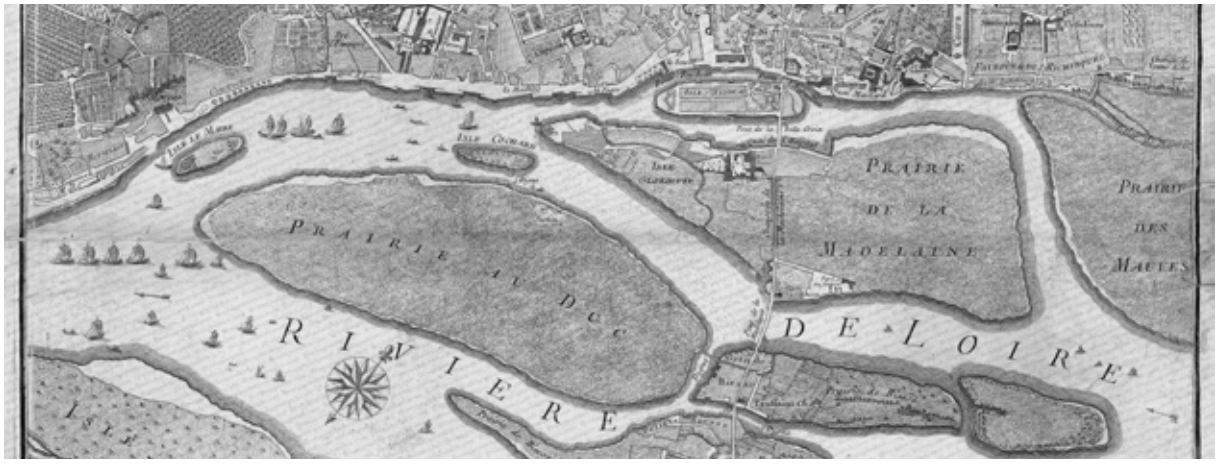
leur des cas (espaces de vie commune ou même implantation du bâti pour le projet Zellige[3]). Mais souvent, l'échange collaboratif, se limite au choix des matériaux de façade ou à la mise en place d'un potager collaboratif sur l'espace publique. Ensuite, il faut comprendre que le projet d'Alexandre Chémetoff (plan guide du développement de l'île de Nantes) est à l'origine, très ambivalent. Malgré des principes directeurs, qui ne sont pas sans rappeler ceux du renouvellement urbain de Bilbao (privilégier l'espace publique, attention portée à la Loire, respect de l'héritage industriel, absence de priorité concernant une zone plutôt qu'une autre), la succession d'une vingtaine de plan depuis 2000, témoigne d'une absence de radicalité dans la proposition. Prolongé par le duo d'urbanistes formé par Anne-Mie Depuydt et Marcel Smets jusqu'en 2016 et par l'équipe Jacqueline Osty (paysagiste) et Claire Schorter (architecte-urbaniste) par la suite, ce projet urbain revendique une posture a-idéologique : pas d'unité architecturale et pas d'unité fonctionnelle. On pourra toujours critiquer tel bâtiment, ou justement vanter les qualités architecturales d'un autre, le fait que le projet urbain n'ait pas de direction, dilue aussitôt le débat. Ainsi, cela donne lieu à un développement urbain où tout est possible (et pourtant, on pourra paradoxalement relever une faible variation architecturale d'une opération à l'autre), boosté par le couple économie-culture cher à la plupart des grandes villes européennes : « ce projet condense tout un ensemble de symboles : Nantes dans la modernité, Nantes dans le monde, Nantes dans la recherche, Nantes dans l'économie mondialisée, Nantes dans la culture »[4].

PRIVATISATION

Depuis la fin des années 80, le capitalisme néo-libéral s'est introduit dans l'urbain. Aujourd'hui, il est admis que la grande majorité de la population mondiale habite en ville. Il est donc logique que la construction de la ville soit l'un des principaux enjeux économiques mondiaux. Cela a donné lieu à un véritable déséquilibre : la puissance du domaine public a eu tendance à diminuer tandis que celle du privé s'est installée comme la force dominante de l'évolution de la ville. La privatisation de la construction urbaine coince l'architecte entre, d'une part des ingrédients d'optimisation économique, et de l'autre une extravagance dirigée par des aspects marketing. Ainsi, le foncier de l'île de Nantes, qui devait être maîtrisé par la SAMOA, est laissé aux mains, dans la plupart des cas, des groupes immobiliers (aujourd'hui, quand on se balade dans Nantes, il devient difficile de trouver un panneau de chantier, où le nom de Bouygues, Eiffage, Vinci, Foncia, Icade ou d'autres grands groupes n'est pas affiché). Ce contrôle du foncier marque une réconciliation (ou bien une résignation) des urbanistes avec le marché : une sorte de "libéralisme" décomplexé. La SAMOA pourra toujours dire qu'elle possède un droit de préemption sur les opérations immobilières. Elle sait, de toute manière, que les grands groupes, au vue de la rentabilité des opérations, n'hésiteront pas à se plier aux quelques exigences d'urbanisme. Si le couple SAMOA + architecte/urbaniste/paysagiste conseil possède encore beaucoup de poids sur l'ensemble formel construit, en ce qui concerne les projets vus individuellement, il reste que les majors de la construction immobilière forcent en permanence l'utilisation de solutions "génériques" et pragmatiques. Aussi, il est important de noter une certaine logique derrière cette quête d'efficience : il faut bien loger les gens et leur proposer des espaces où travailler. Les promoteurs en prenant la tête des opérations assure une rapidité d'exécution sans concurrence, notamment par une maîtrise totale de l'ensemble chaotique des normes et règlements mais également des acteurs du chantier (entreprise générale). Ils ont simplement à s'inscrire dans un standard de "bon goût" architectural, manipuler les labels (type HQE ou BBC) et le tour est joué. D'autre part, Nantes et plus particulièrement l'île de Nantes cherche à accueillir un type de population, souvent des personnes qui gagnent bien leur vie, la plupart du temps sur-diplômées et à qui il faut proposer des activités culturelles. Ainsi entre les habitats de standing et les logements sociaux à plafond de ressources implantés grâce aux règles de mixité sociale, une grande partie de la population, entre les deux, se voit dans l'obligation de s'écarter du centre…

3 Sur l'opération de 100 logements, 15 sont en habitat participatif (Maîtrise d'oeuvre : Tact (44) +Tectone (75) Maîtrise d'ouvrage : SNI + GHT avec l'assoaciation " les ruches") - Site de la SAMOA

4 Goulvec Boudic, Table ronde "Une île reservée aux bobos", Place publique n°04, juillet-août 2007



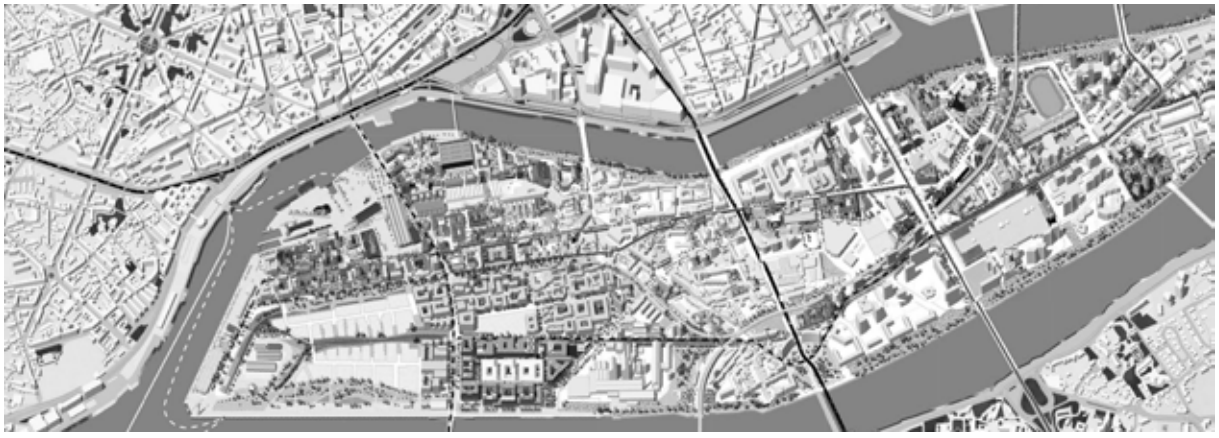
Plan de Nantes, archives municipales, 1766



Hugo d'Alesi, Lithographie colorée de l'île de Nantes, 1888, musée Dobrée



Alexandre Chémetoff, Plan guide de l'île de Nantes, 2008



SAMOA, Carte interactive des projets en cours, 2020

MODÈLE

Il convient d'observer l'impact sur l'architecture de l'ensemble de ce processus. Comment cette standardisation de la qualité constructive, mixée à l'a-idéologie du plan urbain de l'île de Nantes a débouché sur un laboratoire du Programatisme ? On aurait d'abord pu penser que l'adaptabilité du plan urbain pouvait donner lieu à un développement libre autour de formes existantes, pourtant c'est plutôt l'inverse qui se déroule. Le plan urbain des nouvelles zones à construire, type Prairie-au-Duc ou futur quartier sud-ouest de l'île, se dispose de la façon la plus pragmatique possible pour faciliter la vente des terrains. On trace pour les promoteurs mais sans les architectes. Cela laisse place à une grille composée de parcelles rectangulaires mises à la disposition d'opérations programmatiques mixtes de logements ou de bureaux, autonomes les unes des autres : les macro-lots, visages contemporains du paysage urbain. Ce découpage urbain reprend presque la typologie du pavillonnaire avec ses rues intérieures et sa répartition spatiale dilatée du bâti. Sauf qu'il ne s'agit pas ici de petites maisons individuelles mais de plots programmatiques accueillant plusieurs centaines de personnes. Ces dispositifs urbains se voient seulement différenciés par leur proximité avec des zones culturelles issues de la reconversion du patrimoine industriel (ex : machines de l'île ou le "quartier de la création", restructuration des Halles Alstom), par leur lien avec des quartiers existants (ex : extension du quartier République) ou par la hiérarchie des axes de transport. Pourtant ces bâtiments, coexistant indépendamment, dessinent involontairement une unité architecturale car dérivant d'une même pratique du projet. En effet, en observant l'échantillon du quartier de la Prairie-au-Duc, on peut mettre en avant un processus quasi-systématique axé sur le couple programme-pragmatisme.

LE PROGRAMME

Avant chaque projet, une programmation (dont le nombre de pages semble augmenter chaque année), est constituée. Elle est composée de généralités, de l'ensemble des normes et règlements que l'architecte doit respecter. Un programme, dans la majorité des cas mixte, est choisi mais au final, à part quelques exceptions (restructuration d'existant ou bâtiments institutionnels) on se retrouve avec quelques étages de logements ou bureaux coincés entre une activité commerciale en soubassement et un service supplémentaire en roof-top (type crèche, restaurant...). Il faut maintenant composer autour de cette base quasi-immuable d'entités programmatiques. Les plans des T3, espaces communs ou bureaux open-spaces viennent se caler à l'intérieur de ces boîtes fonctionnelles. Il est demandé aux concepteurs d'être le plus efficace possible. En quelques semaines ou même quelques jours (quand il s'agit de rendre l'esquisse), l'agence responsable du projet doit dessiner le futur habitat de plusieurs dizaines d'usagers, en manipulant avec les normes, les labels les exigences budgétaires, les demandes programmatiques, le management des bureaux d'études et quelques fois la collaboration de futurs usagers. Paradoxalement, alors que l'architecte voit sa place diminuer dans les décisions globales, étant presque réduit à un prestataire de services, et ses honoraires diminuer (le rapport Archigraphie 2020[5] fait le constat que la précarité augmente pour certaines agences souvent jeunes, qui refusent notamment de travailler pour le type de projet évoqué ici, comme en témoigne l'écart entre le revenu moyen et le revenu médian des architectes) sa responsabilité légale, elle, n'a pas bougé. Il doit alors se blinder niveau assurance car en cas de problème sur le chantier ou même au cours des années qui suivent sa réception (sinistres, dépassement de budget, accident...), il sera le premier responsable. Sous le poids des contraintes, l'architecte est presque étouffé, il lui reste très peu d'espace de manœuvre pour pouvoir vraiment développer sa pratique. Cette surcharge de facteurs extra-architecturaux ne peut qu'aboutir à une utilisation de solutions pragmatiques, à des concepts types de plan adaptés à la répétition (souvent imposés par les promoteurs). Après tout, peut-être que ces modèles incarnent la perfection

5 Conseil national de l'Ordre des Architectes, "Archigraphie 2020 : observatoire de la profession d'architecte", 2020, base de données démographiques et économiques faisant le portait des architectes français tous les deux ans

du mode d'habiter contemporain : prolongement des logements avec un espace extérieur, espaces et circulations partagés, neutralité des usages, pièce supplémentaire... Si certaines configurations de logements semblent assez réussies, l'objectif premier reste de réduire l'erreur, de faire en sorte que l'aspect fonctionnel ne vienne pas remettre en cause l'efficacité constructive de l'opération. Ce qui est certain, c'est que cette approche du projet limite d'autant plus la recherche intellectuelle de l'architecte. On est loin de la capacité révolutionnaire de l'architecture (notamment moderniste). L'utopie a été remplacée par le plausible, l'idéalisme par le pragmatisme. Mais sans doute est-ce souhaitable quand on conçoit les échecs qui ont abouti de ce genre de prise de position...

L'EFFICIENCE

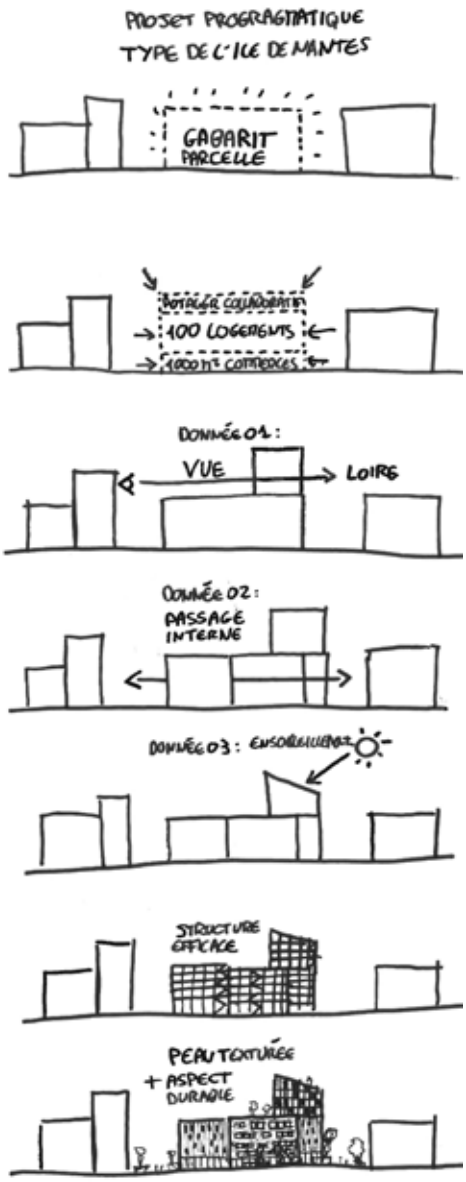
Ensuite, l'implantation est forcément liée aux règlements d'urbanisme. Se limitant pragmatiquement à l'extrusion simple de la parcelle (dans un souci d'optimisation des surfaces), le terrain étant souvent trop grand pour l'occuper entièrement, les parties bâties sont logiquement inscrites en limite de propriété pour créer un espace résiduel entre la cour privée et l'espace de passage public. Dans tous les cas, il est difficile de faire autrement, l'architecte subit un découpage parcellaire sur lequel il a peu de prise. C'est un fait qu'aujourd'hui l'architecte ne dessine plus la ville. De plus en plus de dimensions échappent à son contrôle, souvent au profit d'experts politico-économiques et des bureaux d'études. La ville devenant de plus en plus complexe, les intervenants et spécialistes se font de plus en plus nombreux et viennent remettre en cause le rôle de chef d'orchestre de l'architecte qui n'est plus qualifié pour endosser ce statut.

Pour ce qui est de la nature du bâtiment, un système constructif efficient et standardisé (planchers-poutres béton armé avec prémurs) assure une maîtrise économique du projet et une rapidité d'exécution. Mise à part quelques "folies" formelles, cela donne lieu à une volumétrie issue de la superposition stricte des programmes ou à leur imbrication, et au mieux à une résonance avec le site (flux, ensoleillement...). Cependant, le contexte étant trop volatil (une accumulation d'objets muets), il devient difficile d'avoir une approche singulière de celui-ci. Ainsi, on assiste à une juxtaposition (très) maîtrisée d'objets programmatiques dont la forme et la disposition sont déterminées par une approche purement pragmatique du contexte économique et réglementaire.

MUTISME

Extérieurement, l'accent est mis sur la non-composition. La série est privilégiée pour créer un aspect unifié de l'objet et maîtriser les percements en façade. Ces derniers varient entre les fenêtres verticales au nu extérieur, les balcons et les loggias, le tout répondant à une réglementation stricte (par exemple, pour la sécurité incendie, la règle C+D appliquée sur tous les logements en France). Le traitement de l'architecture se résume donc au design de la façade, le plus souvent traitée comme une "peau texturée" [6], caractéristique du langage du progragmatisme (bardage bois, tôle ondulée, béton matricé, résille complexe issue de l'outil numérique, brique colorée...) que l'on vient coller sur la structure programmatique. Son dessin le plus souvent n'a aucun message à porter et, dans certains cas, est traité indépendamment de l'intériorité du projet. C'est comme si on assistait à une mauvaise application de la "Bigness" de Koolhaas à une échelle inadaptée, la distance entre l'extérieur et l'intérieur n'étant pas assez grande pour justifier la traitement indépendant des deux parties.

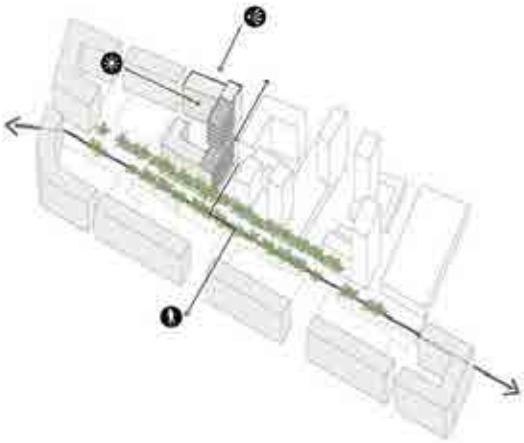
6 Voir article sur l'anti façadisme, et plus particulièrement l'anti façade façade club p.95



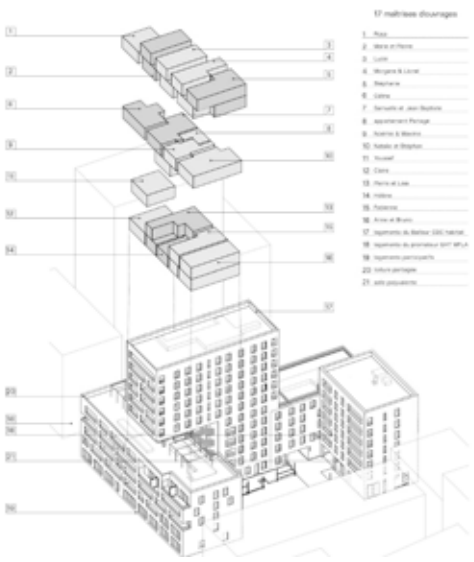
Modèle du projet progragmatique



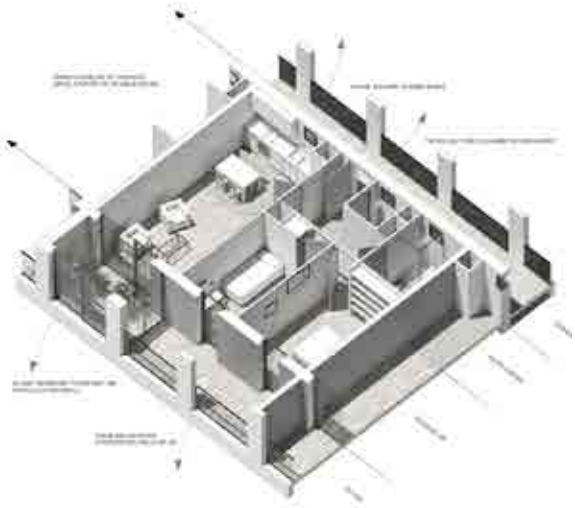
Garo-Boixel, l'îlot des îles, 2017



Block + Guinée-Potin, Ilink, 2018



Tact+Tectone, Zellige, 2020



ECDM + RAUM, Mayflower, 2020



Block + Guinée-Potin, Ilink, 2018



Garo-Boixel, l'îlot des îles, 2017



Hardel–Lebihan + atelier Roberta, O'2 parcs, 2019



Youssef Tohmé + THE architectes, canopée, 2020



Brénac & Gonzalez, Imbrika, 2015



Tact+Tectone, Zellige, 2020

SMART ISLAND

Lié à une demande de la Samoa, qui s'est associée pour l'occasion avec un bureau d'études environnementales, il est demandé de ne pas en faire trop concernant le développement durable. Chaque proposition doit s'appuyer sur une ou deux idées liées à la question et laisser l'accessoirisation faire le reste. Dans ce sens se croisent des bâtiments mettant en avant un filière bois mais ayant la moitié de l'opération en structure béton (le projet "Canopée" de Youssef Tohmé et THE Architectes) et des îlots "végétaux" où finalement on ne trouve que quelques arbres en pots (voir la cour intérieure du projet "îlot des îles" de l'agence Garo-Boixel sur le site de la SAMOA). Ce sont finalement les opérations et les aménagements paysagers mis bout à bout qui créeront un simulacre d'épaisseur environnementale sur l'ensemble.

MARKETING

Cette architecture muette des opérations se voit compensée par un discours d'embellissement purement lié à la communication et au marketing. La SAMOA tient un rôle central dans la promotion. Il suffit d'aller sur leur site, où l'on peut découvrir chacun des projets sur une carte interactive, accompagnée d'images de rendus créant comme une couche de "récit". Cependant, paradoxalement, ce qu'on lit en premier, ce sont les données programmatiques du projet : «Intégré dans le quartier de la Prairie-au-Duc, sur l'île de Nantes, cet immeuble de 36 logements locatifs sociaux est labellisé Bâtiment Basse Consommation (BBC). L'immeuble de neuf étages abrite 33 appartements du T2 au T5. Trois maisons de ville ainsi que 400 m² dédiés aux commerces et bureaux occupent son rez-de-chaussée»[7]. Malgré toutes les tentatives de recréer une image idéalisée, les mécanismes imposés par le pragmatisme économique des promoteurs ne sont même pas camouflés, comme s'ils faisaient partie du discours intellectuel de l'architecture. Finalement, on ne se voile même plus la face : ce qui résume l'architecture de l'île de Nantes, c'est son programme. D'autre part, la similarité des noms donnés aux projets par les promoteurs, est clairement l'un des symptômes d'un manque d'identité et du niveau de réflexion que l'on attend maintenant d'un projet d'architecture : "île des îles", "unîle", "îlink", "Oiseau des îles", "canopée", "îl come", "Unik", "Atypik", "Cos'yle"...

GLOBAL

Se déroule ainsi sous nos yeux, une écriture architecturale sans finalement d'autre cohérence que celle d'être au goût du jour, tout en tissant un système urbain homogène. Le projet de l'île de Nantes se créé autour d'une réflexion basée sur des chiffres à atteindre. Si sa réussite économique et culturelle est difficilement contestable, on peut facilement en tant qu'architecte "sachant" critiquer la force intellectuelle d'une architecture plus ou moins réussie. L'architecture ne peut alors s'épanouir seulement dans ses manipulations programmatiques ou par des nouvelles configurations formelles. Le touriste pourra en voir de semblables dans chacune des ZAC du pays, en chantier depuis 20 ans, comme par exemple à Lyon (Confluence) ou Strasbourg (Danube). Ces dernières s'attellent avec plus ou moins de réussite à de vastes projets urbains similaires afin de redynamiser les îles et autres quais. Le phénomène est international, de Lisbonne à Hambourg ou Londres, parmi nombre de villes dynamiques, capitales économiques ou universitaires, cosmopolites et branchées. Pourtant, le discours qui le sous-tend est toujours le même (qualité de vie, retour à la nature...), le vocabulaire similaire ("touche" environnementale, superposition programmatique, jardins partagés, fablab, cantine numérique...), au risque d'une nouvelle standardisation des modes de vie, et de l'architecture...

7 Description complète de l'opération "Cap fréhel" (Maîtrise d'oeuvre : GLV architectes (44) Maîtrise d'ouvrage : LNH) - Site de la SAMOA

LE PROGRAGMATISME, OU LA LOGIQUE ARCHITECTURALE DU CAPITALISME TARDIF [1]

Il est convenu de dire que la tendance architecturale résulte de forces extérieures : pensée philosophique dominante, modèle politique, contexte économique, condition sociale… De plus, tout le monde a accès à l'architecture au quotidien. Plus que tout autre art (le cinéma ayant la situation la plus proche), l'architecture doit prendre en compte des données qui vont bien plus loin que de simples considérations artistiques. Ainsi, nous pourrions dire qu'il suffirait de regarder à quoi ressemblent la ville et ses bâtiments pour accéder à une certaine compréhension d'une dynamique systémique globale. Cependant, aujourd'hui, il semble difficile d'identifier une direction de pensée qui guide notre monde. De même, en architecture, les bâtiments s'uniformisent sans pour autant qu'on puisse y percevoir un discours. Le flux semble être brouillé par une actualité instable. Rien n'est plus fixe. Une stagnation créative en est une des résultantes, mais est camouflée derrière l'illusion du progrès et la quête d'efficience. L'idéologie, puis la critique en architecture ont été mis de côté, laissant place au discours "positif" de la post-critique, reflet de la société actuelle. Dans cette partie, il serait question de comprendre comment nous en sommes arrivés à cette situation et d'expliquer en quoi elle annihile toute tentative de création idéologique oppositionnelle.

ECHEC 01 : LE REJET DU MODERNISME

Etant donné que le changement de paradigme sociétal qui a abouti à notre condition contemporaine pourrait prendre son essence à la fin des années 60, soit la fin de la pensée moderniste, il est logique d'en comprendre la cause.
Sur le plan philosophique, il est commun d'admettre que le modernisme s'appuyait sur le fait que l'architecture puisse être le vecteur suprême de l'émancipation de la société. Charles Jencks le définissait comme «une réforme protestante ayant la foi en les aspects libérateurs de l'industrialisation et de la démocratie généralisée»[2]. Au fond, le récit moderne était que la ville dense, surpeuplée, mélangée, archaïque du 19ème siècle n'était plus digne de l'homme contemporain et devait être remplacée par une alternative "bien conçue". En effet, la prolifération d'innovations techniques (le béton armé puis le remplacement de la fonte par l'acier, le transport de l'énergie électrique, le téléphone, le moteur à explosion, la production du fordisme…) rendait obsolète la société pré-moderne (dans le cas où l'on admet que nous avons bien été modernes un jour[3]…). Non seulement la qualité des logements a été remise en question, mais la forme de la ville dans son ensemble a dû être modifiée pour répondre aux exigences de l'Homme moderne. L'alternative à cette ville a été trouvée, on le sait, dans la conception de grands bâtiments autonomes organisés au sein d'un territoire ouvert, sectorisé et hiérarchisé par les flux. L'architecture, elle, adopta alors une esthétique de rupture avec le passé : le mur blanc remplaça le mur ornementé, la toiture terrasse le toit à double pente. On passe d'une architecture ancrée au sol, massive et renfermant l'espace à une autre soulevée développant une continuité intérieur/extérieur. En somme, les architectes modernistes, Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, Gropius et compagnie proposaient une alternative à l'Histoire : « l'architecture moderne n'est pas une branche de plus ajoutée au vieil arbre, mais une nouvelle pousse depuis les racines»[4]
Avec un récit si fort du pouvoir libérateur de l'architecture, qu'est-ce qui pouvait mal tourner ?

1 Reformulation de l'ouvrage de Frederic Jameson "Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism", Duke University Press, 1991

2 Charles Jencks, "Postmodern and Late Modern: The Essential Definitions", Chicago Review Vol.35 n°4, 1987, p.31-58

3 Bruno Latour, "Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique", La Découverte, « L'armillaire », 1991

4 Walter Gropius, "Scope of Total Architecture", collied Books, 1962, p.62

Derrière “ses grands scénarios historiques” de progrès social lestés par le pouvoir de la modernité, ce mouvement doit également son essor mondial aux circonstances économiques, notamment après la seconde guerre mondiale, par sa capacité à proposer une solution globale de reconstruction urbaine. Avec les CIAM et notamment le charte d’Athènes de 1933, le style international est l’occasion parfaite de reconstruire l’Europe efficacement sans se soucier des contraintes géographiques et culturelles. On connaît le résultat. Les bidonvilles étaient réels. La pauvreté, les bâtiments délabrés et le surpeuplement des centres-villes étaient des constats concrets de l’échec du modèle moderniste. L’architecture moderniste imposait des dogmes universels, le style international construisait une idée de pureté architecturale qui malgré ce qui était annoncé, était loin d’être applicable universellement. Sa faiblesse a été mis en exergue par l’échec (inévitable) des bâtiments construits dans l’urgence avec des matériaux low-cost, par des constructeurs qui ne comprenaient pas vraiment la doctrine en place. Des architectures modernistes vidées de sens se sont alors multipliées pendant 30 ans, en Europe mais également à travers le monde, devenant de véritables instruments de pouvoir et de contrôle des populations: « De son vaste programme n’a été conservé que le rationalisme mécanique, amené à un état inouï de fonctionnalisme parfaitement lisse. Tout ce que le modernisme pouvait comporter d’irrationnel, d’incontrôlable, d’ambitions artistiques et subversives, a été rejeté »[5]. Résultat des opérations, beaucoup de blocs de logements construits pendant les trente glorieuses se sont vu dynamitées. La destruction du Pruitt Igoe[6], en 1972, a été rendue célèbre par Charles Jencks comme étant “the day modern architecture died”. Avec la chute du modernisme, ce n’est pas seulement un mouvement qui tombe, mais c’est également l’espoir en la capacité libératrice de l’idéologie en architecture, qui est mise à mal. L’architecture et la société change de cap et vont, à partir de là, rejeter totalement toute pensée qui se présente comme absolue vérité.

L’ENTRÉE DANS LA CONDITION POST-MODERNE ET LE DOUTE PERMANENT

Jean-François Lyotard explique ce changement de paradigme par l’entrée de la société dans ce qu’il nomma “la condition post-moderne” [7]. Elle marquerait la fin de l’ère des méta-récits ou des grands récits de la culture occidentale moderne. Dans ce sens, ce sont les fondements de la pensée moderniste qui se sont effondrés. Légitimant son savoir sur une base de récits politiques (servir l’émancipation des peuples et les intérêts de la société civile) et/ou philosophiques (accomplissement d’un principe supérieur à l’individu, telle la recherche de l’ ”Esprit” pour Marx), le savoir scientifique moderne s’est vu requestionné. La vérité s’était construite sur ce qui était arbitrairement juste selon les principes modernes. De ce fait, cette base étant non prouvable, tout le savoir accumulé grâce à cette sorte de croyance aveugle, s’est vu délégitimé. Tout le discours du modernisme s’est érodé, laissant place à un nihilisme constant et à une instabilité idéologique. Il faut bien comprendre que “post-moderne” ne signifie pas “anti-moderne”. Elle suit l’ère moderne mais ne l’annule. Si la pensée moderniste a bien été rejetée, la modernité comprise comme “technique” est loin de l’avoir été. Cependant, les innovations ne sont plus justifiées par un soi-disant “destin supérieur” où l’homme serait détaché de toutes ses faiblesses. L’Histoire a montré que ce type de pensée avait fatalement entraîné une pensée dogmatique et totalitaire (exemple : les régimes fascistes de la première moitié du XXème siècle). À l’inverse, selon Lyotard, les recherches technologiques “post-modernes” doivent maintenant servir une performativité ayant pour seul but de légitimer une innovation. Ne peut être jugée que l’efficience de leurs preuves. La modernité moderniste est spéculative, la modernité post-moderne est empiriste et objective. La croyance a été remplacée par le doute et la critique.

5 Rem Koolhaas, “S,M,L,XL, OMA, Bruce Mau et Rem Koolhaas”, Singapour songlines, Monacelli Press, 1995

6 Cette barre de logements construite en 1951 par le malchanceux Minoru Yamasaki (architecte des tours jumelles à New-York) était destinée à deux communautés séparées (Pruit pour un population afro-américaine et Igoe pour une population blanche). Seulement avec le “déconstitualisation” de la ségrégation raciale, les résidents blancs ont déménagé et le bâtiment a été laissé à l’abandon (pas de réparation ni d’entretien). Détruit en 1972, jamais rien n’a été reconstruit à son emplacement, les fondations étant trop profondes...

7 J. F. Lyotard “La Condition postmoderne : rapport sur le savoir”, Minuit, 1979



Photo aérienne du quartier Pruitt-Igoe à St-Louis aujourd'hui complètement rasé, 1968



Le bidonville de Nanterre, le 24 mars 1964. AFP

Ainsi, selon Hays[8], à partir de 1968, il devient impossible de publier des manifestes idéologiques, au profit de théories critiques de l'architecture, quand on considère la désillusion du projet moderniste. La production d'écrits s'est alors transformée en un système de théories de décodage des changements sociétaux et de leur articulation avec l'architecture. En quelques années, la statut de la création architecturale a changé de face, passant d'une architecture comme action de transcendance sociétale, à une architecture de réaction et d'adaptation par rapport à un contexte social établi, une architecture "critique" politiquement et socialement. C'est à cette époque que les sciences humaines entrent en architecture. Par exemple en France, symptomatiquement, les années 60 marquent un changement de paradigme brutal dans les écoles d'architecture. L'enseignement Beaux-Arts est réformé en 1968 par André Malraux. Le dernier grand prix de Rome qui incarnait son aboutissement est aussi supprimé. L'étudiant artiste qui produisait, grâce à son instinct créatif, devient l'étudiant sociologue, plus proche de la réalité. On voit proliférer plus d'enquêtes urbaines que de formes construites. Il fallait faire redescendre sur terre une profession coincée dans des considérations idiosyncrasiques. Dans un mouvement parallèle, le courant architectural du post-modernisme incarne la critique du style élitiste de l'architecture moderniste pré-1968 qui a engagé une incompréhension du public, en réintroduisant un langage connu car imprégné depuis des siècles dans la culture populaire. Elle incarne le renouveau de la pensée critique en architecture par une lecture plus proche de la réalité sociale : « Le post-modernisme est à double sens, une moitié moderne et l'autre quelque chose d'autre (le plus souvent des bâtiments traditionnels) dans sa tentative de communiquer avec le public et concernant juste un peu les autres architectes »[9]. La Strada Novista à la biennale de Venise en 1980 signe son apogée. Le cynisme, l'ironie, le multi-culturalisme et le revivalisme deviennent les mots d'ordre de "l'architecture critique" post-moderne. Moins critiques, les "modernistes tardifs" ont cherché, de leur côté, à ressusciter les idées stylistiques du modernisme. Le High Tech de Norman Foster ou Renzo Piano, ou bien le revivalisme stylistique de Richard Meier ou Tadao Ando, se réapproprient des idées architectoniques modernistes, sans pour autant en récupérer l'aspect idéologique. Dans ce sens, on n'est plus proche de la nécromancie que du revivalisme. On réanime des carcasses plus que des pensées.
On peut finalement résumer ce changement de paradigme de la manière suivante : le projet global du moderniste est devenu obsolète car aliénant, la nouvelle conception du monde réside dans une approche plurielle qui met l'accent sur la différence et la remise en cause de toute stabilité idéologique.

ECHEC 02 : L'INSTRUMENTALISATION DU POST-MODERNISME

L'architecte, post-mai 68, subit logiquement une véritable crise sémantique, hanté par son histoire et sa volonté de ne pas réédifier l'échec du modernisme. Il est discrédité par la société. La profession fait face à un déficit de confiance après les récentes démolitions. Pendant les années 70-80, les architectes dans leur majorité ont voulu sauver les meubles, se consolider professionnellement plutôt que de s'investir dans la pensée. Dans sa chute[10], l'architecte ne peut se tenir qu'à un point fixe, c'est-à-dire, lui-même en train de construire, aujourd'hui, mais pas dans le passé ni le futur. Le post-modernisme s'est éloigné des références "grassroots", de ses origines comme Las Vegas, et devenant le "nouveau style corporate" pullulant dans les quartiers d'affaires internationaux. Ainsi lassé de sa constante ironie et notamment de sa production devenu plus kitsch (ou pastiche) que critique, l'architecte ne croit plus en la théorie et finit par appliquer, passivement, des modes stylistiques sans les renouveler. Alors que l'art post-moderne doit la création constante de nouveaux labels ou écoles stylistiques (Pop art, Hyperréalisme, photoréalisme, réalisme allégorique, "new image painting") à une pression du marché de l'art et des critiques, l'architecture voit plutôt son développement lié à des contraintes d'efficacité économique, politique ou sociale.

8 Michael Hays, "Architecture Theory Since 1968", The MIT press, 2000
9 Charles Jencks, op. cit. , p. 33
10 Analogie à D. Klébaner, la "Poétique de la dérive", éditions Gallimard, 1978.



The Triumph of Post-Modernism, 1985.
ポスト・モダニズムの勝利、1985。

Nils-Ole Lund, The triumph of Postmodern, 1985

En tant que commanditaire, on se fiche bien de la portée critique et de la nouveauté en architecture, tant que le résultat est de “bon goût” et vendable. Pour reprendre les termes de Jean-Luc Godard, beaucoup d’architectes sont devenus “des professionnels de la profession”.

On pourrait ainsi penser que les années 90 auraient été finalement synonymes de la chute du post-modernisme. Pourtant, selon Frederic Jameson ou David Harvey, si cette période signe bien l’échec de sa portée critique, elle marque aussi son avènement en tant que “logique culturelle du capitalisme tardif” [11] ou “condition historique” [12] d’une nouvelle forme d’accumulation flexible du capital. Plus généralement, les mouvements post-modernes (pas seulement le post-modernisme, mais tous les mouvements qui suivent l’ère moderniste) qui apportaient, à leur origine, un nouveau discours intellectuel issu d’un dialogue avec des pensées philosophiques et/ou artistiques, ont été réduits au rang de marques stylistiques. En plus du post-modernisme, le “modernisme tardif”, le régionalisme critique et le déconstructivisme (le baroud d’honneur des -ISMES) sont en permanence absorbés en tant que “brand name” architecture, restant présents jusqu’à aujourd’hui, sous forme de vieux spectres écho d’une époque critique…

L’ÈRE POST-CRITIQUE OU L’ABANDON AU PROFIT DU LATE STAGE CAPITALISM

Avec l’historien François Hartog, il serait possible de parler de crise du temps. La date symbolique de la chute du mur en 1989 marquerait l’entrée dans un nouveau “régime d’historicité”, en l’occurrence celui du “présentisme” [13]. Les architectes peuvent-ils encore faire l’histoire après sa fin, également annoncée comme le triomphe du capitalisme libéral par Francis Fukuyama[14] ?

Dans la mesure où la présomption centrale de la théorie critique post-moderne est l’échec de tout mode sociétal présenté comme absolu, il devient difficile de créer une nouvelle direction de pensée autre que la remise en cause perpétuelle. Par définition, le scepticisme devant être permanent, on pourrait dire que nous sommes éternellement pris dans un condition post-moderne : une modernité sans idéologie apparente qui se développe sans direction donnée. La forme pourra avoir changée, depuis les années 60, avec des innovations technologiques toujours plus poussées ou une accumulation de références socio-culturelles variées, mais le fond resta le même. On assiste finalement à une véritable perte de sens sociétale. Les sociétés avancent dans le temps sans savoir où elles vont. Fatalement, lorsqu’un projet de société est proposé autre que la non-direction actuelle, il rencontre immédiatement des critiques sceptiques. Il n’y a qu’à voir les scores aux élections des partis politiques sortant du clivage gauche-droite en France. A l’extérieur de cette ligne de pensée reliant deux extrêmes, il est difficile de trouver une proposition alternative qui fasse l’unanimité. Paradoxalement les plaintes sont constantes. A chaque printemps, on assiste à des ritournelles de mai 68 (gilets jaunes, réformes universitaires, manifestations pour le climat…). Pourtant, on peut difficilement relever un véritable changement de paradigme socio-politique depuis la fin des années 60.

Le statu quo s’est installé. En doutant de tout, on laisse finalement la place aux structures qui semblent immuables car non-idéologiques. Seul un modèle de fond qui ne se positionne pas et ne se manifeste pas directement semble pouvoir survivre. Ne s’affichant pas comme une doctrine, ce que certains appellent aujourd’hui le “capitalisme tardif”[1] ou le “réalisme capitaliste”[15], a progressivement investi toute la structure de la société autour d’un discours d’efficience et de performance. Un confort toujours plus important a été proposé à la société sans pour autant, du

11 Frederic Jameson “Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism”, op. cit.

12 David Harvey, “The condition of Postmodernity : An Inquiry into the Origins of Cultural Change”, Blackwell Publishers, 1990

13 François Hartog, 2003, “Régimes d’historicité. Présentisme et expérience du temps”, Le Seuil, 2003

14 Francis Fukuyuma, “The End of History ?”, The National Interest, 1989

15 Mark Fischer, “Le Réalisme capitaliste. N’y a-t-il pas d’alternative ?”, Entremonde, 2018

moins en apparence, limiter ses libertés individuelles. Castoriadis[16] constate alors que les individus ne peuvent plus s'identifier à la société car ses mécanismes se délitent. Et c'est bien ici le problème. Comment exprimer une critique pertinente quand l'objet et son idéologie sont illisibles ?
Mark Fischer définit effectivement le capitalisme néo-libéral comme un modèle économique à la structure hyper-abstraite sans centralité qui influence pourtant l'entièreté de la société. Déjà dans les années 70, Deleuze et Guattari l'avait défini comme « la chose innommable que les sociétés primitives et féodales avaient conjuré par avance »[17]. Sa force majeure tient, en réalité, dans sa capacité à se présenter comme la réponse à tout problème : « Le capitalisme se présente comme ce bouclier face aux périls que représente la croyance elle-même (...), on nous dit que revoir à la baisse nos attentes est un faible prix à payer en échange d'une protection contre le terrorisme et le totalitarisme »[18]. Dans ce sens, ce modèle est capable d'absorber en son sein toutes oppositions, tels que la catastrophe climatique, perte du lien social ou l'augmentation des inégalités, qui pourrait remettre en cause son existence. Elles sont en permanence réinjectées sous forme de discours marketing (ex: greenwashing) ou compensées par les avantages du confort et des "innovations"' proposées. Dans ce contexte, la création culturelle et artistique semble avoir du mal à se renouveler, l'actualité étant instable, la réalité malléable, capable de se reconfigurer à tout moment. Mark Fischer parle notamment de "muséification culturelle". A la manière du personnage de Léonard dans le film Memento[19] qui se rappelle uniquement des événements précédant son traumatisme sans être capable d'en transférer de nouveaux, nous avons du mal à créer dans un présent qui semble fuyant et hostile. Ne subsiste que des icônes. La mémoire est formelle et non plus substantielle. Cela expliquera ainsi pourquoi des styles architecturaux (réductions à l'état formel de courants de pensées) initiés dans les années 70-80 sont encore omniprésents dans la production actuelle : le régionalisme critique porté par Wang Shu ou Peter Zumthor, le post-modernisme chez MVRDV ou FAT, ou bien le modernisme réadapté par Lacatton-Vassal ou Herzog et de Meuron. Forcément, l'architecture étant l'un des leviers économiques les plus importants, il est logique que le système économique du capitalisme se soit immiscé dans sa pratique.

A partir de la fin des années 1990, l'architecture ne se reconnaît plus d'origine et ne suit plus aucune direction, la dernière ayant été celle de la déconstruction des références. On entre finalement dans l'ère "post-critique"[20], où l'architecture ne pourrait s'exprimer que par sa singularité pratique et non sa résonance théorique. Les architectes, sans doute dégoûtés par une sur-intellectualisation vaine de l'architecture, ont exprimé à l'unisson un cynisme par rapport à la théorie critique. On avait notamment vu grandir une alliance entre architectes et philosophes (Derrida, Lyotard, Deleuze, Baudrillard) soudés autour d'un credo du relativisme et de l'équivalence, de plus en plus éloigné de la pratique quotidienne de la fonctionnalité et de la pertinence sociale. Or l'architecture était devenue une affaire trop sérieuse pour s'attarder dans des considérations théoriques qui n'ont rien à faire avec la pratique : « Ce qui perdure, ce qui influence l'architecture, ce qui transforme l'architecture en architecture, c'est l'œuvre : les bâtiments et les projets. Nous ne nous rappelons aucun texte qui ait changé notre mode de penser, qui ait signifié quelque chose dans notre architecture. Les mots et les textes sont de simples séductions. Merveilleux, mais manquant de sens : ils n'offrent, d'aucune manière que ce soit, la moindre aide. Il n'y a aucune exception à cela »[21].

16 Cornelius Castoriadis, "La Montée de l'insignifiance", éditions du Seuil, Paris, 1996

17 Gilles Deleuze & Félix Guattari, "l'Anti-Œdipe . Capitalisme et schizophrénie", Minuit, 1972/1973

18 Mark Fischer, op. cit., p. 11

19 Christopher Nolan, "Memento" Newmarket films, 2000

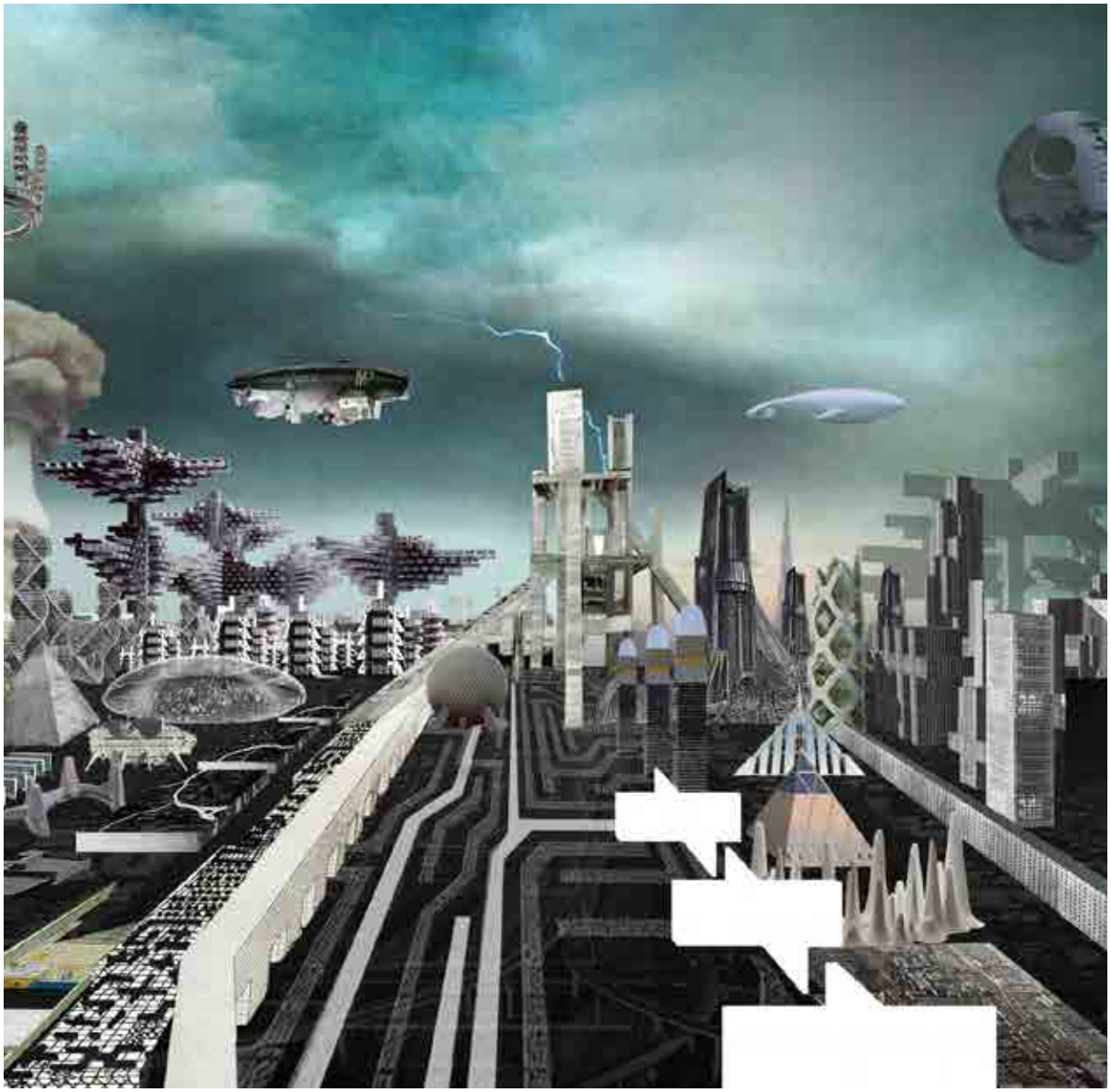
20 Il s'agit ici de comprendre la "post-critique" dans le sens de Somol et Whiting dans l'article "Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism" de 2002 soit "l'a-critique". Cette définition est différente de celle donnée plus récemment (2019) par Laurent Sutter qui considère la post-critique comme une nouvelle manière de critiquer plus lucide.

21 Jeffrey Kipnis, "A conversation with Jacques Herzog (H & deM)", El Croquis no 84, 1997, p. 18

Dans le capitalisme néo-libéral, ni l'idéologie, ni la critique ne peuvent donc advenir. L'alliance de "l'intelligence projectuelle", des technologies paramétriques de conception assistée par ordinateur toujours plus puissantes, de l'entrée dans l'ère internet puis post-internet, des techniques de marketing, présente une combinaison parfaite pour l'architecture "post-critique" du Programatisme. On assiste chaque année à un florilège de micro-innovations sur les matériaux ou les techniques de construction, sans pour autant que cela révolutionne réellement les idées de conception. L'architecture répond à la ligne directrice du modèle actuel : favoriser un développement économique rapide en évitant la catastrophe, le désastre climatique, l'effondrement économique, la perte du lien social...

Petit à petit, les écrits théoriques ont été remplacés par les monographies d'agence. C'est à celui qui fera le plus "rêver" à partir d'une lecture rigoureuse de données et de statistiques. Les archistars du Programatisme (notamment utopique, comme nous allons le voir) se multiplient. On a maintenant des reportages Netflix[22] les concernant ou des conférences TED présentant leur travail personnel. A l'inverse, les critiques architecturales restantes (celles des magazines d'actualité et sites internet spécialisés) censées préserver le discours intellectuel de l'architecture ne concernent, du moins pour les plus "mainstream", que le texte de l'architecture et rarement sa prise de position dans un contexte plus vaste et encore moins dans une théorie existante. Mise à part mettre en valeur tel ou tel projet d'architecture pour sa singularité, il devient difficile d'écrire sur l'architecture contemporaine. Les mises en reliefs des différentes productions sont de moins en moins évidentes, car d'un autre côté l'approche théorique est de moins en moins explicitée par les praticiens. La théorie se réduit aujourd'hui au champ de la recherche académique, n'étant l'œuvre que de quelques intellectuels (qui ne construisent pas dans la grande majorité des cas), alors qu'elle assurait l'autonomie intellectuelle de la profession. En s'en dégageant, l'architecture se réduit à une pratique purement technique. L'architecte, étant tout de même formé à être davantage qu'un technicien, garde néanmoins une certaine fierté et reste conscient qu'il construit plus que de simples boîtes à habiter. L'architecture contemporaine renvoie à une certaine diversité des formes. Cependant le fond, soit l'approche intellectuelle du projet, reste souvent simple, efficace, compréhensible au premier coup d'œil. La réflexion est minimisée, l'effet maximisé. Ainsi, l'architecture n'est plus remise en cause, comme si elle avait atteint sa configuration finale...[2]

22 Abstract: The Art of Design, "Bjarke Ingels : Architecture", ep.4 s.1, 2017



WAI think thank, “Cities of the Avant Garde : fragment of the urban cosmos where ideology and provocation coexist”, 2013

LE PROGRAGMATISME : DÉFINITIONS ET ORIGINE

La condition post-moderne décrite par Lyotard dans les années 80 est arrivée à un stade critique où le scepticisme devient l'excuse permanente pour se laisser faire. On entend continuellement des excuses du genre : "Je sais que ce n'est pas top mais ça pourrait être pire".
Cette situation a abouti, en architecture, à ce qu'on a appelé le "Progragmatisme", nouveau grand -ISME de la production contemporaine : une approche pragmatique de la conception architecturale tournant autour de la notion de programme. En effet, difficile de ne pas être pragmatique et de ne pas viser la rationalisation quand on considère la quantité de données extra-architecturales imposées à prendre en compte. Dans ce sens, le Progragmatisme est peut-être le seul style architectural opérationnel dans le contexte actuel. Il ne se positionne pas, prend ce qu'on lui donne pour trouver la solution la plus efficiente possible. Dans cette partie, il sera question de poser les bases du Progragmatisme et notamment des deux termes qui le composent.

LE PRAGMATISME, LE REVIVAL D'UNE VIEILLE TRADITION PHILOSOPHIQUE

Si l'on se fie à la définition de l'Oxford English Dictionnary, le pragmatisme est "une pensée qui vise à résoudre les problèmes de manière pratique et sensée plutôt qu'en ayant des idéaux et des théories fixes". Historiquement, nous pouvons revenir à la fin du XIXème siècle pour voir apparaître un premier courant philosophique s'appuyant sur cette notion, aujourd'hui d'usage courant. Selon son fondateur américain, Charles Sanders Pierce, le Pragmatisme (avec un grand P) désigne, plus que le simple sens pratique, un processus de réflexion visant à ne pas considérer que la vérité absolue existe. Il s'agit alors de s'intéresser à toute donnée sans exception pour en évaluer la portée utile. Il résulte principalement de la prise de conscience d'une réalité complexe et incertaine. Pierce met notamment en place la théorie de l'enquête[1], visant à précéder chaque action (sociale, économique, politique...) d'une phase de réduction des inconnues. L'approche est empiriste, veut se rapprocher de la réalité. La pensée est plus darwiniste (l'Homme considéré comme un animal parmi les autres), qu'humaniste (l'Homme au centre de tout). Aussi, elle se positionne en pleine opposition avec la philosophie métaphysique européenne de la même période qui, selon Pierce, jouait plus avec les mots et les intuitions que le réel (Hume, Locke..). En somme, il s'agit d'une pensée faillibiliste (remettant en cause toutes vérités, sans les écarter de la réflexion) axée sur la performativité, sur la recherche de minimisation des erreurs. Il n'est donc pas étonnant que le Pragmatisme ait trouvé preneur dans l'approche systémique actuelle. D'abord moqué par les européens, il finit par s'imposer dans la deuxième moitié du XXème siècle à la suite de la chute des méta-récits, dont nous avons parlé précédemment. L'enquête pragmatique a, dès les années 60, marqué l'émergence de la sociologie dans de nombreux domaines. La pensée pragmatique reste encore aujourd'hui sur les devants de la scène. Face au catastrophes actuelles, notamment environnementales, elle se matérialise par des concepts tels que la théorie de l'anthropocène qui conçoit le rapport à l'environnement de l'Homme comme une interaction rétroactive et non comme une relation purement instrumentale. En France, Bruno Latour, l'un des penseurs les plus en vogue actuellement (d'ailleurs assez proche des architectes) se positionne explicitement dans la lignée de la tradition pragmatique américaine. Si la "théorie pratique" du Pragmatisme (l'oxymore marque bien ici l'ambiguïté intellectuelle) s'avère bien être l'un des courants de pensée dominants depuis maintenant un demi-siècle, il serait alors logique d'analyser son influence sur la pensée architecturale.

1 Charles S. Peirce, "The Fixation of Belief", Popular Science Monthly 12 (November 1877), p. 1-15

UNE NOUVELLE THÉORIE ARCHITECTURALE ?

Les architectes sont par définition pragmatiques, devant irrémédiablement répondre aux nombreuses conditions du réel. Cependant, si le Pragmatisme a toujours été une sorte de constante de l'architecture, elle était en permanence contrebalancée par des considérations esthétiques (recherche de formes) ou intellectuelles (jeu de langage) qui n'en faisaient pas la philosophie architecturale à proprement parler. Pourtant, au cours des années 2000, certains comme Joan Ockman (2001)[2] ou William S. Saunders (2007)[3], se rendant sans doute compte du virement de bord "post-critique" de l'architecture, ont tenté de construire une nouvelle théorie, celle de l'architecture Pragmatique. Leur vision était optimiste. Par définition, la pensée Pragmatique avait pour objectif d'ouvrir l'horizon des possibles, par une mise à plat des données du réel. Par ce cheminement, il était question de combler le gouffre qui s'était creusé durant une trentaine d'années, entre d'un côté une pratique "théorique" conduite dans l'autonomie de la sphère académique, et de l'autre une pratique "professionnelle" de l'architecture, laissée à des grands bureaux aux chiffres d'affaire enviables, mais au crédit culturel faible.

Selon Saunders, l'apport du Pragmatisme aurait pu permettre d'installer les architectes dans une meilleure position, moins confuse et plus libre, pour faire face à des problèmes toujours plus divers et complexes : des structures urbaines multifonctions à grande échelle plus nombreuses que jamais, des forces politico-économiques difficilement atteignables, une fragmentation sociale et culturelle croissante, une augmentation du nombre d'acteurs dans les décisions, une dématérialisation de l'espace physique architectural devenant une accumulation de "gadgets" technologiques...

Le problème avec la "théorie pratique" du Pragmatisme architecturale est qu'on peut difficilement l'associer à une philosophie nouvelle ou "avant-gardiste". Dans "the Pragmatist imagination", Joan Ockman démarre en disant que « les architectes, à quelques rares exceptions près, ne sont pas philosophes. Cependant, plus que tous les autres producteurs de culture, ils semblent être "naturellement" pragmatistes »[4]. Or si les conditions étaient toujours déjà réunies, quel était l'intérêt d'élaborer une théorie visant à les faire se rencontrer ? Symptomatiquement, le workshop, dont est issu le livre cité, fut un échec. Les conférences organisées, composées notamment de débats entre architectes et philosophes (Rem Koolhaas-Cornel West ou Peter Eisenman-Ricard Rorty), virèrent à des échanges stériles et asymétriques. L'architecte ne découvrait rien de nouveau par rapport à ce qu'il faisait déjà et n'avait souvent rien à proposer au philosophe. L'historien Casey Blake, dans la postface, vient achever une tentative théorique morte dans l'œuf, par une question emplie de scepticisme : « Qu'est ce que l'imagination pragmatique peut-elle apporter aux discussions sur l'architecture, le design, l'espace urbain et la politique dans ce moment de changement de siècle ? Est-elle réellement une approche particulière de l'architecture ? »[5] Si ses essais théoriques n'ont rien donné, ils restent néanmoins symptomatiques de la tendance architecturale en place depuis maintenant plus de 20 années. Le Pragmatisme semble bien être la pensée "miroir" d'un monde actuel toujours plus complexe. Certains ont bien essayé d'y déceler un discours intellectuel nouveau, cependant il semblerait que la Pragmatisme ne cache rien de plus que ce qu'il est : une pensée logique et perfomative, et non une réflexion théorique...

2 Joan Ockman, "The Pragmatist Imagination: Thinking About Things in the Making", Princeton Press, 2001
3 Willian S. Saunders, "The New Architectural Pragmatism", University of Minnesota Press, 2007
4 Joan Ockman "Pragmatism/Architecture: The Idea of the Workshop Project" dans Joan Ockman, op. cit., p. 26
5 Casey Blake, "Afterword: What's Pragmatism Got To Do With It?", dans Joan Ockman, op. cit., p. 266

ETRE UN ARCHITECTE PRAGMATIQUE OU COMPOSER DE L'EXTRA-ARCHITECTURE

En 2002, Michael Speaks, sans doute le "post-critique" le plus virulent, proposait de remplacer la "théorie" par une "intelligence créatrice"[6] s'appuyant littéralement sur les processus de marketing flexibles du capitalisme néo-libéral. Il s'inspirait des méthodes des agences de renseignement pour affronter les menaces globales, c'est-à-dire sur une capacité d'adaptation en toute circonstance et tout lieu : en soit une approche pragmatique. Il faut bien noter ici que Speaks s'appuyait sur le travail de la jeune génération d'agences hollandaises, impulsée par OMA et Rem Koolhaas, dans laquelle il voyait une source de "nouveauté". Il leur consacra alors des expositions dont celle intitulée "Big soft Orange" (1998) où l'on retrouva des agences comme MVRDV, NL architects ou One architecture : « À la différence des avant-gardes du début du XXe siècle qui voulaient faire table rase de ce qui était là pour établir un nouvel ordre social, et à la différence des avant-gardes des années 1980 qui cherchaient à résister au marché qu'elles trouvaient là, ces bureaux se concentrent précisément sur ce qui est "juste là", sur les contraintes et les limitations du marché global qu'ils ne considèrent pas comme le mal contre lequel résister mais comme une nouvelle condition ouvrant des possibles »[7]

De ce point de vue, nous pourrions ainsi dire que l'architecte Pragmatique par excellence est celui qui saura manipuler et insérer dans son projet l'ensemble des données dites extra-architecturales le plus efficacement possible. Bien sûr, cela se fera au détriment des considérations architectoniques alors presque considérées comme idiosyncrasiques, car n'intégrant pas le "marché global". Pour définir ces deux termes, "architectonique" et "extra-architectural", on pourrait revenir en arrière et s'intéresser à Auguste Perret. Pour lui, il y avait deux types de conditions pour pouvoir penser et construire l'architecture : les conditions "permanentes" et les conditions "passagères". Les premières sont de l'ordre de la nature : « Le climat, ses intempéries, les matériaux, leurs propriétés, la stabilité, ses lois, l'optique, ses déformations, le sens universel des lignes et des formes imposent des conditions permanentes ». Les deuxièmes correspondent à l'action de l'homme : « La fonction, les usages, les règlements, la mode imposent des conditions qui sont passagères »[8]. Cet axiome (très moderniste dans son ton) l'a amené à l'hypothèse de "l'abri-souverain"[9]. Il consiste en une architecture qui pourrait traverser la succession des conditions passagères, sans devenir inadaptée, ne travaillant qu'à partir des conditions permanentes. Cependant elle est à distinguer par exemple du "hangar décoré" court-termiste de Robert Venturi. En effet, celui-ci consiste en une architecture "hyper-pragmatique" où les systèmes d'espace et de structure sont directement au service de la fonction, et dont le seul message "artistique" est relégué à une ornementation indépendante : grosso-modo, une boîte "ordinaire"[10] répondant à des conditions passagères avec des références culturelles, sociales ou économiques plaquées dessus. Il n'est donc pas étonnant qu'aujourd'hui, nous construisions plus de "Hangar décoré" que "d'Abri souverain".

Etre « pragmatique », c'est en effet être proche des faits, des contingences du réel, plutôt que de se tenir à distance, à l'abri dans "la tour d'ivoire" de la théorie ou de l'architecte "maître" recherchant sa création manifeste. C'est s'intéresser aux faits plutôt qu'aux idées, faire les choses plutôt que de les penser. Le « pragmatisme », au sens où on l'entend ici, implique donc de travailler avec "ce qui est là" plutôt que d'imaginer "ce qui devrait être". C'est être réaliste plutôt qu'idéaliste. Et quelles sont les données du réel aujourd'hui ? On l'a vu, le réel, c'est-à-dire la tendance systémique actuelle, demande de l'efficacité et de la performance, le tout enveloppé dans un tissu censé en façade pouvoir absorber toute contrainte. Cependant, ce réel a vu sa complexité largement augmenter.

6 Michael Speaks, "Design Intelligence and the New Economy", Architectural Record, 2002

7 Michael Speaks, "Big Soft Orange (newsletter)" , Storefront for Art and Architecture, 1999

8 Lecture par Eric Lapierre,d'Auguste Perret, Contribution à une théorie de l'architecture, 1952, dans le cadre d'une conférence pour TVK nommé "Banal vs Ordinaire"

9 Voir article sur l'Auto-Referential Architecture, p.203

10. Ibidem, en s'appuyant sur Robert Venturi et Auguste Perret, Eric Lapierre compare l'architecture ordinaire comme temporaire et l'architecture banal comme permanente.

Aujourd'hui, comme on l'a déjà dit, l'architecte doit composer avec des systèmes économiques et politiques qu'il subit et sur lequel il a très peu d'influence. D'un point de vue global, selon Timothy Morton[11], le monde est composé de structures évoluant indépendamment de notre existence et qui pourtant possèdent une influence considérable « par rapport aux vers de terre, aux citrons et aux rayons ultraviolets, tout comme par rapport aux humains » : les "Hyperobjets". Ce sont des concepts dont la structure est souvent invisible et échappe à notre temporalité. Cela peut être le système solaire, l'uranium, un gisement de pétrole ou les sacs plastiques. Dans tous les cas, leur existence et influence sont tellement complexes qu'ils nous échappent complètement. Comme nous l'avons plus ou moins montré, le Capitalisme néo-libéral est également un "Hyperobjet".

Ainsi, dans ce contexte, le devenir pragmatique de l'architecte est à requestionner. Est-il possible qu'il propose, "de son propre chef", une solution réellement efficiente face à des données extra-architecturales qu'il ne peut plus comprendre. La "remise à plat" totale du réel est-elle vraiment réalisable ? Paradoxalement l'architecte ne peut que se conforter avec des données qu'il considère alors finalement comme des axiomes, des vérités non discutables. On parle ici des réglementations, des lois, des contraintes économiques, des modèles constructifs, des labels à obtenir, de la gadgétisation de l'architecture, des impératifs "marketing", de la croissance du nombre d'intervenants, de l'omniprésence de notions tel que le développement durable (autre "Hyper-Objet" contemporain)... Le Pragmatisme, par définition catalyseur d'approches nouvelles, ne définit finalement que la capacité à accepter les données envoyées par le système. Aujourd'hui, être pragmatique, c'est subir (ou survivre) plus qu'être pro-actif.

LE PROGRAMME = L'ARCHITECTURE

Dans ce conglomérat de contraintes et de règlements, le seul "jeu architectural" se joue dans le pire des cas dans un dessin de façade muet, et dans le meilleur des cas dans une manipulation programmatique. En effet, le Programme est devenu, comme nous allons le voir à travers l'exemple de plusieurs architectes, la base de réflexion du projet architectural. On écarte d'office les architectures de taille modeste ou de fonction hyper-spécifique : maison individuelle, musées dédiés ou autres thermes. De plus le programme n'est pas ici à prendre seulement au sens de commande ou de pure fonction du bâtiment, mais comme un ensemble de données complexes, composé de surfaces imposées, de règlements et de divers usages croisés à concilier. Dans beaucoup de cas, comme on l'a vu avec l'architecture de l'île de Nantes, il devient une nécessité pragmatique de récupérer des modèles types (fixes et ne répondant pas forcément à la complexité d'usage nécessaire) qui ont déjà été éprouvés auparavant, notamment quand la programmation proposée est assez généraliste. Dans ce cas, l'architecture est le programme et rien de plus, la construction efficace et, si possible, pas chère. Cependant, lorsque par exemple l'échelle du projet augmente, que les usages deviennent instables et multiples, que le budget le permet et que l'architecte choisi "en vaut la peine", il est possible de faire preuve "d'imagination programmatique". On peut alors proposer des manipulations d'entités fonctionnelles particulières, notamment par l'intermédiaire du diagramme (dont on parlera plus tard). Il n'est plus question de trouver des nouvelles dispositions spatiales en plan et de travailler une certaine composition langagière en façade, il s'agit maintenant de composer autour de l'immatérialité d'objets programmatiques. L'architecte Progragmatiste s'abstrait de plus en plus de la théorie, de la critique mais également de l'architectonique pour se rapprocher (peut-être n'a-t-il pas le choix...) de l'extra-architecture.

11 Timothy Morton, "Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World", University of Minnesota Press, 2013

La suite de cette étude consiste en la mise en relief de notre thèse du Programgmatisme, par la prisme du travail d'architectes ou agences, aujourd'hui, en tête d'affiche. Nous avons montré précédemment, par une étude de cas, le Programgmatisme de petite échelle, en quelque sorte le Programgmatisme du "pauvre". Il est question maintenant d'aborder sa part "savante". En effet, comme on l'a noté, le Programgmatisme n'est pas juste un courant architectural "générique" qui échappe aux grands "archistars". Bien au contraire, si sa présence semble assez évidente chez les agences internationales "mastodontes", nous verrons que son approche aura, au fil du temps, quelque peu changé dans un mouvement d'adaptation au système. Ainsi nous pourrions tout d'abord synthétiser l'évolution du programgmatisme des années 90 à nos jours, par la mise en perspective du trio[1] d'architectes suivants : Rem Koolhaas (OMA), Winy Maas (MVRDV) et Bjarke Ingels (BIG). Quand on sait que l'architecte danois et les membres de MVRDV ont fait leurs armes chez OMA, il n'est pas étonnant qu'on puisse construire un arbre de parenté dans leur production. Cependant, si leurs approches du projet architectural concordent (manipulation programmatique basée sur une analyse pragmatique des données et des statistiques), leurs positions intellectuelles semblent différer, et même pouvoir s'inscrire sur une courbe progressive qu'on pourrait construire plus ou moins approximativement (voir page 64).
En dernier lieu, il sera question de montrer que certains architectes stars, qui semblaient pourtant en retrait de ce type de pratique, camouflent en réalité le Programgmatisme derrière des approches "architectoniques". Restant "post-critique", éloignés de considérations théoriques, ils tentent de faire oublier une approche pragmatique, peut-être redondante, par un appel à la phénoménologie.

REM KOOLHAAS, LE PIONNIER DU PROGRAGMATISME RÉALISTE

Agence internationale aujourd'hui dirigée par sept partenaires, OMA (+AMO, secteur recherches créé en 1990) reste, malgré les transformations qu'elle a connues depuis 1975, indissociable de la figure de son fondateur Rem Koolhaas.
Etant donnée la figure paradoxale de l'architecte de Rotterdam, il convient tout d'abord de dater le moment où Rem Koolhaas pris la décision (sans le nommer ainsi) de faire du Programgmatisme, la pierre angulaire de son architecture. S'il s'est intéressé à la sociologie, à la psychanalyse avec le surréalisme de Dali, à la philosophie avec le déconstructivisme de Derrida, à partir des années 90, Koolhaas a focalisé ses recherches sur l'économie et la politique, qu'il considérait à juste titre comme les forces supérieures déterminant à elles seules l'orientation systémique. Par une investigation proche du journalisme, qu'il avait embrassé avant d'être architecte, son objectif se rapprochait d'une tentative de ne pas laisser l'architecture en queue de peloton et de la réinsérer de façon efficiente au système mondial du capitalisme néo-libéral dont la domination devenait absolue.

UNE ARCHITECTURE NÉO-LIBÉRALE ?

La production de l'OMA devient alors un indice explicite de l'époque dans laquelle elle s'inscrit. Koolhaas n'est plus ce jeune punk réactionnaire combattant le système, mais l'un de ses porteurs. Il développe alors une théorie post-critique affirmative axée sur la performance et l'opérationnalité. Si l'architecture doit rester une discipline distincte, elle ne peut être complètement autonome : « Le problème avec le discours prévalent de l'architecture critique est son incompétence à reconnaître qu'il y a dans les motivations les plus profondes de l'architecture quelque chose qui ne peut être critique »[2]. Il analyse constamment les futurs domaines d'activité dans une sorte de réflexion néo-libérale en élaborant des stratégies d'organisation, d'intervention architecturale et de marketing : « Nous avons tenté de regarder notre travail, pas juste comme une accumulation de projets, mais en terme de leur potentiel à générer de nouvelles pratiques de travail. Nous faisons ça en analysant

1 Exercice de comparaison critique entre OMA, MVRDV et BIG effectué en parallèle du cours "Critique architecturale / Architectures de la critique", encadré par Jean-Louis Violeau, ENSA Nantes, 2020
2 Rem Koolhaas, "ANY conference in Montréal", 1994

la politique et les autres composants de chaque projet pour voir s'il y a un effet cumulatif (...). Construire son intelligence n'est pas juste le savoir architectural, mais aussi le savoir à propos du monde - des conflits et contradictions de ce monde »[3]
Cette position n'est pas étonnante quand on considère les possibilités que le système actuel propose. Le fameux "There is no alternative" de Margareth Tatcher s'est avéré au fil des années comme une définition parfaite de notre condition. Le but principal était de donner à l'architecture une capacité à absorber les flux contemporains du système, sans qu'ils la consument. L'architecture devait rester une discipline à part entière : « La situation est maintenant radicalement différente, dans le sens où il y a une série de projets en cours auxquels seuls les architectes peuvent apporter quelque chose »[4] Cela a donné naissance au premier Progragmatisme, le Progragmatisme Réaliste. Une architecture qui constitue le miroir du monde pour le meilleur et pour le pire...

LE DIAGRAMME PROGRAMMATIQUE, L'OUTIL RÉFÉRENCE DU PROGRAGMATISME

La conception des projets de l'OMA suit une ligne directrice lisible. L'architecture mobilisée est dite "processuelle" en opposition au travail par composition. Il n'est pas question de dessin d'espaces, de leurs rapports architectoniques mais d'un processus diagrammatique. La multiplicité et l'échelle des programmes contemporains ne peuvent demander les mêmes exigences architecturales et urbaines qu'un bâtiment "habituel". L'extérieur du bâtiment n'a pas à exprimer ses fonctions internes car les relations sont absentes et les distances trop grandes (théorisé dans "Bigness", texte sorti en 1994). L'objet construit devient alors un empilement abstrait et sculptural d'entités programmatiques résumables par un diagramme géométrique simple qui est lui-même lisible dans la forme construite : « Diagramme = architecture = diagramme »[5]. Tout ceci s'appuie sur de grandes théories du programme. En plus de la "Bigness" citée plus haut, on peut noter l'importance du "théorème de 1909" qui met en place toute la logique de la conception diagrammatique de l'OMA (un diagramme est susceptible de produire plusieurs scénarios) qu'on retrouve explicitement dans le concours du parc de la Villette (1983) ou dans la bibliothèque de Seattle (2004). Le programme est donc omniprésent dans la conception de Koolhaas, étant donné qu'il représente une manipulation pragmatique de la complexité du monde. Il faut bien noter que la notion de programme peut être lue à la fois comme l'entité fonctionnelle contemporaine par excellence, mais également comme une suite d'opérations "génétiques" ayant pour but de donner une identité à l'objet et « de nouveaux scénarios pour ses habitants »[6]. Aujourd'hui, ses principes sont encore omniprésents dans la production de l'OMA et représentent les fondements de la conception de toute la génération d'architectes progragmatiques contemporaines.

PRAGMATIQUE MAIS CYNIQUE

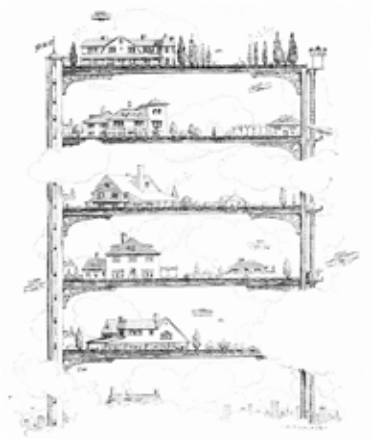
Koolhaas chercha donc toujours à faire émerger des modes de conception qui pourraient répondre pragmatiquement au contexte (immatériel) du projet. Le programme devient l'outil de manipulation du réel, un réel complexe, à grande échelle. A la différence de ses héritiers (dont nous allons parler), Koolhaas n'a jamais tenté d'introduire le langage de l'utopie contemporaine, celle des immenses dalles aux pans inclinés couverts de toits végétalisés, d'éoliennes et de panneaux solaires. Son but n'est pas de camoufler les mécanismes qui ont abouti à son architecture mais justement de les mettre en exergue. Cela donne lieu à un langage de la confrontation : le choc entre la mondialisation et la symbolique locale (les azuleros dans la Casa de Musica de Porto, 2004), entre le nouveau et l'ancien (le Milstein Hall greffé à l'université de Cornell, 2011), entre le luxe et le sale (le magasin Off-

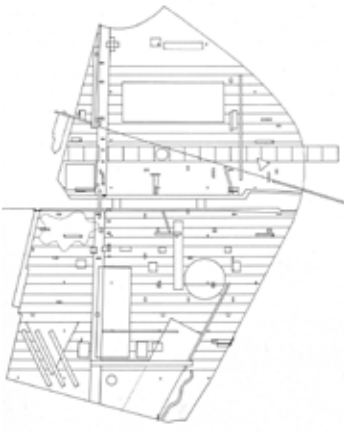
3 Rem Koolhaas, "Architecture words 1 : Supercritical", AA publications, 2010 une retranscription d'une conversation avec Peter Eisenman

4 Rem Koolhaas, "Vers une architecture extrême", Parenthèses, 2016, p49

5 Jacques Lucan, "Précisions sur un état présent de l'architecture", Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015, p.23

6. Jacques Lucan, "Composition, Non-composition", Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p.559







1 - “Le théorème de 1909”, Life magazine, 1909, extrait de Rem Koolhaas, New York Délire, 1978
2 - OMA, Projet de concours pour la Villette, 1983, Plan
3 - OMA, Bibliothèque publique, Seattle, 2004, coupe programmatique

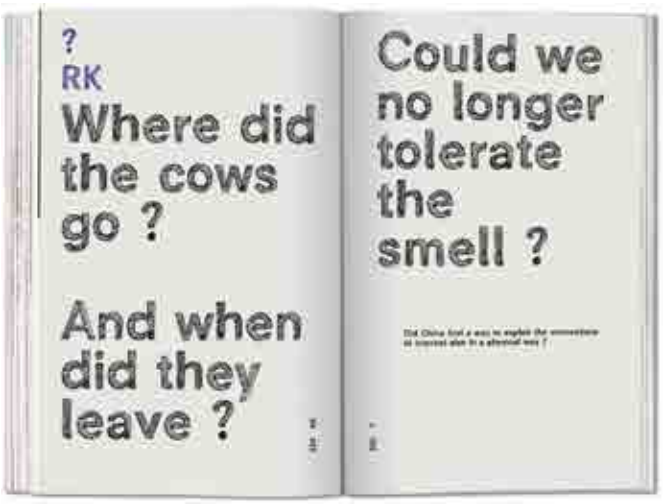






4 - OMA, Dubaï Renaissance, 2006, photo montage du neutralisme face à l’éclectisme
5 - OMA, Milestein University, 2011, Maquette concept
6 - OMA, Casa de Musica de Porto, 2005, Photo d’un loggia couverte d’azuleros





7 - Rem Koolhaas, Elements of architecture, Taschen, 2014, atlas des éléments architecturaux
8 - Extrait de Rem Koolhaas, Countryside - a report, Taschen, 2019, des questions un peu tardives?

White conçu à partir de modules préfabriqués bruts à Miami, 2020), entre le parti pris idéologique et la neutralité architecturale (le projet Dubaï Renaissance, 2006). Le travail de l'OMA est radical, il veut décrire de façon lucide la situation, que ce soit par la forme écrite ou construite. Dans ce sens, il est difficile de lui donner la caractéristique d'utopie, du moins dans sa définition classique : « (..) la chose importante pour moi, est de mettre ces forces en ligne, de leur trouver une articulation, là encore sans le type de pureté requis généralement par un projet utopiste »[7]. Il avait compris que si l'architecte voulait survivre en tant qu'acteur et pas seulement en tant que faiseur, il devait intégrer le système et créer des stratégies de dialogue avec celui-ci : « La Bigness est le dernier bastion de l'architecture »[8].

LE PROGRAGMATISME RÉALISTE, UNE IMPASSE ?

Si son cynisme affiché lui a permis de garder une distance par rapport à une potentielle aliénation, il n'en reste pas moins que la "post-critique" des projets de l'OMA laisse Rem Koolhaas face à une impasse. Pendant 40 ans, il a tenté de maîtriser avec intelligence et recul des dynamiques complexes qu'il ne remettait néanmoins pas en question. Cependant, que faire quand les tendances systémiques n'évoluent pas ? Symptomatiquement, Koolhaas s'est récemment retourné pour voir ce qu'il avait oublié en route, comme pour chercher si de nouveaux entrants pouvaient venir alimenter l'architecture contemporaine.

En 2014, pour la biennale de Venise qu'il organise, il décide de tourner l'exposition du pavillon central autour des "Elements of architecture". Il tisse un inventaire des éléments de base de l'architecture (porte, fenêtre, escalier, balcon...) sur différentes époques, styles et cultures. Le constat est l'érosion de l'architecture au profit des moyens numériques qui se développent « à la manière d'un feu de brousse » depuis les années 90, transformant les éléments d'architecture en « agents potentiels de renseignement »[9]

En 2010, pour la biennale précédente, il avait déjà porté un regard rétro-actif sur son architecture en mettant en exergue le thème de préservation, qui paraissait pour beaucoup opposé au "Fuck the context" de la Bigness. Si cette fameuse phrase a indéniablement été mal comprise, il en reste que "préservation" s'éloigne du "contextualisme" qui est, lui, relié à une forme d'harmonie avec l'existant. En effet pour Koolhaas, il s'agit de "trier" pragmatiquement les formes urbaines utiles qui doivent être conservées aux côtés des constructions nouvelles : « Il est urgent de décider ce dont nous pouvons nous débarrasser dans cette architecture d'après-guerre, parce qu'elle n'a aucune viabilité financière, parce qu'elle n'a jamais prétendu être permanente (...) Parce qu'il est important de se rappeler, voir d'expérimenter, ce que nos idéaux étaient à un moment donné. »[10]

Enfin, dernièrement en 2019, alors que l'OMA pourrait être considérée comme l'un des principaux responsables de la métropolisation mondiale, Koolhaas est venu nous avertir sur la situation d'une campagne délaissée avec l'exposition "Countryside". Il s'agissait de repenser ce territoire qui occupe 98% de la surface mondiale, sous le prisme des loisirs, de la migration, des écosystèmes non humains, de la préservation axée sur le marché et du développement durable qui semblait avoir été longtemps délaissé par l'OMA : « Le moment est venu de nous impliquer. (...) nous avons voulu faire la démonstration que l'on pouvait travailler sur la question "énergétique" sans pour cela revendiquer d'être du "bon" côté »[11]

7 Rem Koolhaas, "Vers une architecture extrême", Parenthèses, 2016, p61
8 Rem Koolhaas, 'New York délire", Parenthèses, 1994
9 Flyer de l'exposition de Biennale de Venise 2014
10 Focus on Rem Koolhaas, 'A'A' n°385, septembre 2011, p34
11 Ibidem, p33

MVRDV, PROGRAGMATISTE À DOUBLE TRANCHANT

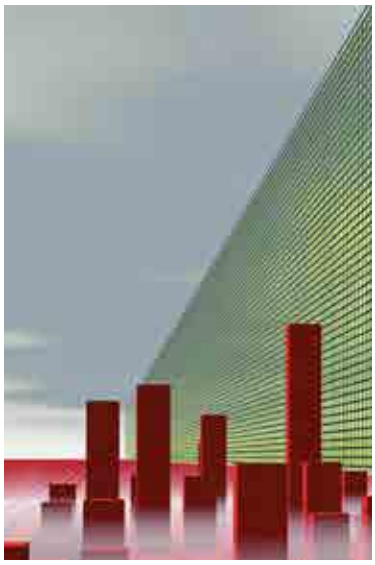
1 ÈRE GÉNÉRATION

MVRDV, fondé par Winy Maas, Natalie de Vries et Jacob Van Rijs en 1993, se situe directement dans la lignée de Rem Koolhaas et son Programatisme Réaliste, qu'ils ont éprouvé au sein de son agence durant quelques années. Ces fondateurs font en effet partie de la "première génération" de l'OMA, celle qui accompagne et conduit à la publication de S,M,L,XL en 1995. MVRDV s'inscrit dans cette classe d'agences "post-OMA" (FOA, REX, Rapp+Rapp...) que certains considéraient, dans les années 90, comme l'avenir de l'architecture (voir Speaks p.46). Qu'ont-ils retenu de leur passage chez l'OMA ? À peu près tout : la maîtrise de projets de grandes ampleurs, du savoir-faire de concours où les dimensions programmatiques et pragmatiques dominent, la gestion des données statistiques et diagrammatiques, le radicalisme. Sans doute, ont-ils aussi emprunté à l'OMA des stratégies théoriques et critiques qu'ils avaient connus avec S,M,L,XL. En effet, si MVRDV a produit beaucoup de formes construites, l'agence ne laisse pas de côté la recherche théorique. Mais quelle est-elle ? Est-elle si critique que ça ?

UNE ARCHITECTURE PRAGMATIQUE MAIS "IRONIQUE"

S'il est difficile de voir dans des écrits (diagrammatiques) comme FARMAX (1998), KM3 (2005) ou CLIMAX (2004) une remise en cause du paradigme programatiste, il semblerait à l'inverse qu'ils confortent son hégémonie par une posture en aller-retour constant entre ironie et optimisme. En effet, les projets comme METACITY empruntent un vocabulaire visuel proche de celui du radicalisme des années 60 (encore une fois) mais le discours semble s'éloigner de la critique. La situation contemporaine est prise telle quelle, c'est-à-dire un monde de chiffres et de données (aussi inintéressants soient-ils) qu'il s'agit de mettre en scène, de rendre "cool". Les projets de MVRDV sont donc très ambivalents. A la fois, ils sont fondamentalement non critiques, leur but est de rendre le plus efficient possible les tendances contemporaines grâce à la maîtrise du "datascape"[1].
Cet outil de gestion (proche du "CONTENT"[2] de l'OMA) est censé traiter des statistiques et effectuer des prévisions avec une précision jamais atteinte et permettre d'empêcher de renouveler les erreurs des tentatives d'utopies passées. A l'inverse, on retrouve en permanence une sorte d'ironie dans les projets de MVRDV, à propos des sujets abordés (Pigcity en 2001 est une architecture d'optimisation de la production de viande de porc), de la gestion des contraintes (Valley en 2015 constitue une sorte de jardin urbain suspendu de logements dont les façades externes reprennent de facto celles des tours de bureaux voisins) ou de la confrontation des thématiques opposées (Silodam en 2003 confronte la densité métropolitaine à la diversité populaire). Dans ce sens, on pourrait classer MVRDV comme une sorte d'héritier du post-modernisme qui n'hésite pas à tomber dans la provocation stylistique, pour prendre une distance avec une super-modernité aliénante. En effet, il semblerait que MVRDV soit conscient que leur travail est faussement scientifique. Le "datascape" est un argument de vente, qui a surtout pour but d'anticiper les demandes politiques. Ainsi, les propositions possèdent les codes contemporains de la congestion, du développement durable, du marketing de l'image, avec un vocabulaire qui est celui des écoquartiers, des toitures végétalisées et des éoliennes. L'approche est pragmatique, proche de l'architecture de gestion et de programme de Koolhaas, mais le résultat formel est utopique, souvent radical dans la mise en forme de la banalité et dans la mise en scène de conflits.

1 Winy Maas, "Data scape", 1996 - Certains n'hésitent pas à la définir comme l'ancêtre du BIM
2 OMA, "Content", Taschen, 2004



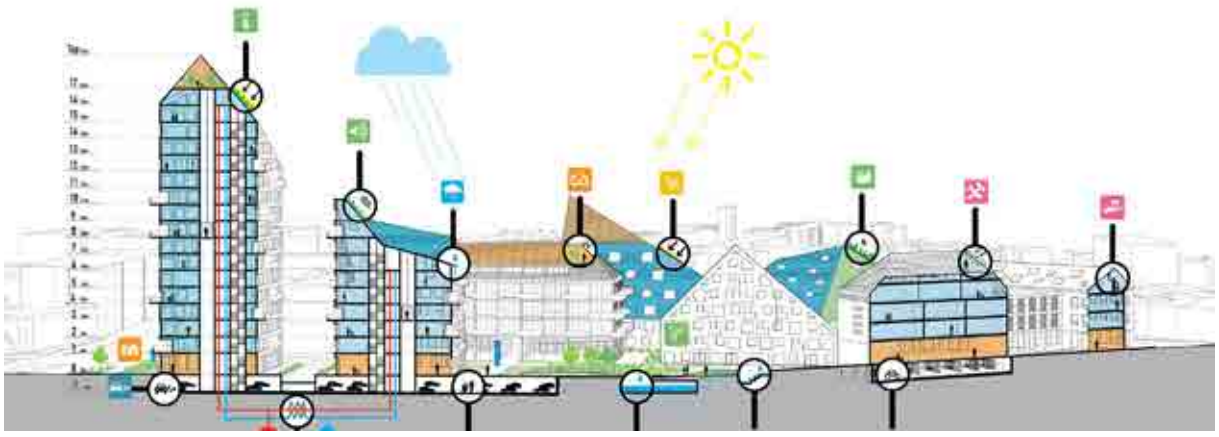




1 - MVRDV, Datatown, 1999, Représentation figurative de la datascape
2 - MVRDV, Pig City, 2001, Architecture du pire
3 - MVRDV, Costa Iberica: Upbeat to the Leisure City, 2005, Projet pour les stations balnéaires







4 - MVRDV, Valley, 2015, Entre l'utopie verte et l'ironie de la façade de bureau
5 - MVRDV, The Imprint, 2018, Les empreintes sont issues de la projection du contexte
6 - MVRDV, Nieuw Bergen, Schémas, 2019, l'écosystème programmatique

UNE PRATIQUE UN PEU TROP COOL

Van Toorn a publié en 1997 un article nommé “Fresh Conservatism. Landscape of Normality” où il accusait les architectes néerlandais de faire preuve d’un “conservatisme cool”. Cette attitude est, pour Van Toorn, caractéristique de la société et du capitalisme tardif en général. Il s’agit de « la tendance à présenter les traits discrets et normaux du conservatisme d’une manière spectaculaire et fraîche »[3]. Il explique que la population est d’une part à la recherche de nouveautés et d’innovations constantes. Être frais, c’est ne pas se laisser aller à la paresse, c’est empêcher une routine morne, c’est stimuler le discours même si son contenu est inintéressant. D’autre part, les habitants veulent maintenir leur situation de confort et d’abondance. Van Toorn montre comment la culture participe activement à ce phénomène : « une pilule de fraîcheur qui agit comme une drogue » , elle peut exciter autant qu’endormir. Elle donne l’illusion au consommateur de faire des choix, d’être à la pointe, de se différencier et, tout à la fois, elle homogénéise, elle normalise, elle annule la critique.
En architecture, le “Fresh conservatism”, qui se manifeste dans notre cas par un Progragmatisme Utopique, a le mérite de focaliser son attention sur le quotidien, le banal. Il s’intéresse aux usages de la métropole, met en lumière des espaces insignifiants par un traitement pragmatique des chiffres. Il se penche sur ce que l’architecte peut faire, déployant un véritable optimisme opérationnel. Nombre de propositions de MVRDV attirent l’œil par leur force provocatrice.
Le projet récent de The Imprint (2019) réalisé en Corée du Sud amuse et impressionne par sa manipulation à la fois spectaculaire et littérale des données contextuelles. Toutefois, malgré ces qualités, on pourrait facilement dénoncer les insuffisances d’une telle approche. La conception est systématique, celle des chiffres et des statistiques à partir desquelles on prend position et l’on dessine un programme. A force de se positionner en permanence dans le sens de la machine, on finit par ne jamais remettre en cause ces rouages. MVRDV a décidé d’accepter, comme Koolhaas, la situation actuelle sans abandonner la possibilité de faire du projet.

La description sur le site de l’agence est symptomatique : « Combining nature, culture and entertainment with green landscaped buildings ». Le discours intellectuel autour de l’architecture s’homogénéise. Il devient celui d’un monde qu’il s’agit d’améliorer (voire de sauver). Le vocabulaire de l’utopie programmatique contemporaine s’intensifie, les toitures de MVRDV sont de plus en plus vertes, les stratégies de moins en moins critiques, l’ironie devient un argument de marketing…

3 Roemer van Toorn, “Fresh Conservatism”, 1997

BIG, L'ENFANT PRODIGE DU PROGRAGMATISME UTOPIQUE

Bjarke Ingels (BIG) constitue avec son collaborateur temporaire Julien de Smedt (JDS), les personnalités les plus emblématiques et médiatiques de la deuxième génération des agences "post-OMA". En effet, l'architecte danois travailla entre 1998 et 2001 sur la conception de la bibliothèque de Seattle (2004). Il n'est pas nécessaire de démontrer à quel point l'OMA a eu une influence sur la pratique programgmatique de BIG fondé en 2006 après la dissolution de PLOT ! . Le schéma est le même que pour MVRDV. Le projet est le programme qui est lui-même issu d'un conception diagrammatique prenant en compte les données et statistiques des différentes échelles du projet. Les thématiques sont les mêmes, faire de la diversité à travers une approche rationnelle, de la variation à partir de modules. Cependant, ce que l'on remarque, c'est le fait que la critique ait pris une trajectoire descendante. En effet, si le cynisme était omniprésent chez Koolhaas, et l'ironie, la marque de fabrique de MVRDV, l'idéalisme permanent peut être identifié comme le fer de lance de BIG.

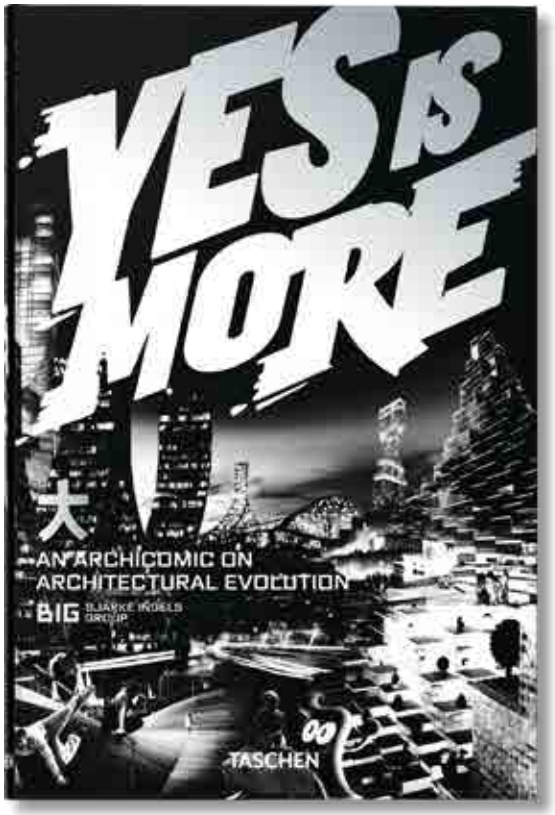
LE PROGRAGMATISME UTOPIQUE, LE GRAND SAUVEUR ?

Le fameux "YES IS MORE" n'est pas anodin : je dis oui à tout. Tout peut être concilié. L'objectif de chaque projet de BIG est de "fitter" avec le contexte urbain et de créer une symbiose des programmes. Les complexités urbaines (politiques, fiscales, privé/public) sont par essence en conflit, mais pour BIG, tout peut entrer en phase avec un objet architectural. Selon BIG, il y a aujourd'hui d'un côté des délires utopiques encouragés par la virtuosité numérique, architectures de pixels et de bits, mais qui ne s'incarnent jamais, et de l'autre, un pragmatisme piloté par des modèles stéréotypés selon le "standing" des promoteurs. Le projet est enveloppé d'un récit, celui de l'utopie néo-libérale, où des complexes commerciaux gigantesques pourraient s'autosuffire énergétiquement et où chaque habitant de métropole aurait le droit à son jardin privé "vert" : « Chez BIG, nous avons inventé la notion de pragmatic utopianism – l'idée selon laquelle chacun de nos projets améliore un peu le monde, chaque projet urbain nous rapproche de la ville idéale »[1]. La formule est claire : "A PR(OGR)AGMATIC UTOPIANISM". Tient-on la solution architecturale qui empêchera la catastrophe climatique et sociale, tout en préservant notre confort contemporain ? Peut-être. Cela expliquerait donc pourquoi le programgmatisme est aujourd'hui globalisé dans le monde, jusqu'aux projets de l'île de Nantes. Le Programgmatisme Utopique est-il le nouveau foyer de la théorie architecturale ? Cela semble moins sûr.

QUI TENTE LE PLUS, L'OBTIENT

"YES IS MORE"[2], l'archicomic de Bjarke Ingels représente son principal apport théorique (complété plus récemment par Hot-to-Cold[3]). Ces bandes-dessinées présentent une compilation de projets de l'agence. Tour à tour, ils sont présentés par l'intermédiaire de schémas très parlants, compréhensibles par tous. Ces projets se résument souvent à quelques opérations géométriques issues des données du site. Et c'est bien sur ce point qu'une réalisation de BIG diffère d'une autre de l'OMA. Là où l'agence hollandaise matérialisait la complexité d'un site par un objet unifié autonome, le bureau danois cherche à mettre en exergue des données contextuelles tangibles par des gestes formels simples (l'orientation du soleil, la continuité de la topographie, les gestions des circulations, les vis-à-vis). On pourrait ainsi parler de "méta-contextualisme" chez Koolhaas, une architecture focalisée sur les données immatérielles du contexte et de "super-contextualisme", soit la capacité de donner des qualités extraordinaires au contexte, chez Bjarke Ingels.

1 Interview pour le magazine Complex, "L'Homme qui veut changer le monde", 15 avril 2019
2 Bjarkes Ingels, "Yes is more", 2010
3 Bjarkes Ingels, "Hot to cold", 2015





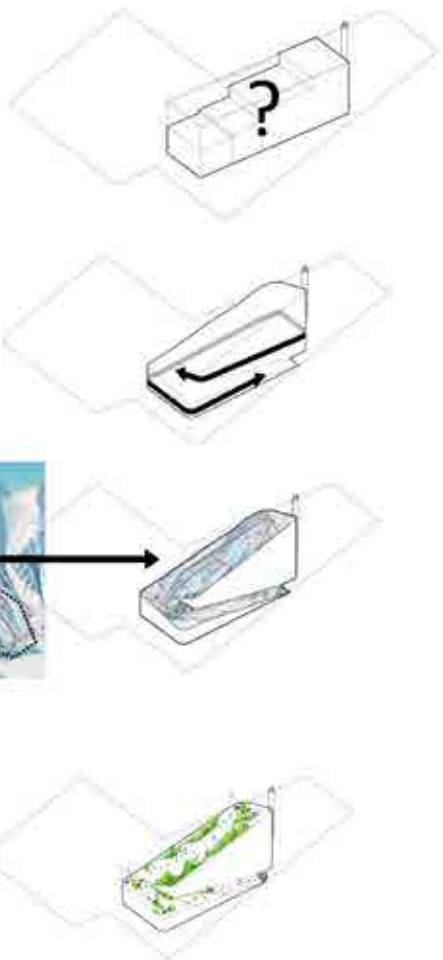
1 - Bjarkes Ingels, An archicomic on architectural evolution, 2010, Introduction de l'Utopie pragmatique
2 - Bjarkes Ingels, Hot to cold, 2015, Le même avec le facteur anthropocène introduit











3 - BIG, Mars Science City, en cours, L'utopie extraterrestre...dans le désert
4 - BIG, Europacity, annulé, Une vision utopique de la ville intelligente, verte et divertissante
5 - BIG, Washigton Stadium, en cours, Une piscine à vagues autour du stade, la summum du cool
6 - BIG, Copenhill, 2020, Un programme innovant combiné à des manipulations simples

Il faut noter que l'agence BIG travaille d'une manière qui lui permet de comparer les différents "coups". Des dizaines de configurations programmatiques sont proposées par les différents collaborateurs afin de trouver celle qui sera la plus adaptée à la situation et la plus "cool". L'erreur doit être minimisée, l'effet maximisé. Alors bien sûr, les propositions de BIG ne laissent pas indifférent. Il y toujours quelque chose de "fun" et de l'ordre du loisir dans ses choix pragmatiques : une piste de ski sur une usine de déchets ou une piscine à vagues autour d'un stade de foot. L'optimisme de Bjarke Ingels est tel qu'on a du mal à lui faire la moindre critique. De même, il est difficile de situer un architecte qui ne se positionne pas idéologiquement, travaillant tout aussi bien pour des entreprises privées comme Google, que des entités publiques tel que le Brésil de Bolsonaro : « J'aime à penser que l'époque des fronts politiques figés est révolue. L'architecture a la capacité de réconcilier les deux tendances et de les combiner pour donner des formes mixtes, ni rouges ni bleues, ni libérales ni conservatrices, ni démocrates ni républicaines. Il s'agit d'adopter une position qui s'inspire des deux tendances et qui convient aux deux »[4].

LA MORT DU DISCOURS INTELLECTUEL

Cependant, derrière ces gestes d'extrusion, d'inclinaison de toitures, d'accumulation de modules spectaculaires, la pensée semble avoir disparu. La critique n'est plus d'actualité. Au risque d'être "enfantin" dans sa réflexion, l'architecture ne révèle rien si ce n'est la volonté de la maîtrise d'ouvrage de se donner une image de faiseur de rêves. On l'a bien vu, la conception par diagramme programmatique de l'OMA avait la force de déployer une complexité et une indétermination. Chez BIG, le diagramme n'a pas le même sens. Il ne contient pas de concept organisationnel à proprement parler mais plutôt une suite d'opérations indépendantes prenant tour à tour en compte de manière ad hoc une donnée pragmatique. Là où un projet de l'OMA pouvait être résumé dans un seul diagramme, il faut le plus souvent une dizaine de schémas pour aboutir à l'architecture de BIG. Ils deviennent alors l'outil de communication parfait de l'agence car le concept du projet n'est ni plus ni moins que ce que montrent les schémas. Le projet semble logique, le coup parfait. Frédéric Bonnet, alors jury d'un concours pour un ski-resort, se rappelle de la présentation de Bjarke Ingels : « l'équipe BIG se dévoilait dès le déballage des panneaux : un rendu à la testostérone, une avalanche pourtant fort élégante de dessins, une démultiplication de schémas explicatifs, de démonstrations graphiques d'une habileté sans borne. Bref un travail d'esclaves, ou de cocaïnomanes maniaques et indéniablement talentueux. L'ensemble donnait, comme "BIG tableau" , dit-on là-bas, une série de bâtiments ondulés et entrelacés, (..) Plus qu'une utopie, le projet combine désirs ludiques, urbanité sympathique et emphase lyrique du paysage. D'un point de vue commercial, c'est tout à fait pragmatique : tout y est — chaleureux, drôle, grandiose, épatant, sportif. Evidemment, le projet l'a emporté haut la main »[5]. L'architecture de BIG est spectaculaire, créant des dispositions uniques renvoyant à la tradition de l'Utopie qui n'est finalement présente que dans le but de camoufler une approche redondante et peu diversifiée intellectuellement, reposant sur la bonne intuition pragmatique et une mixité programmatique originale.

En effet, l'utopie pourrait être l'un de ces "réels" du réalisme capitaliste dont parlait Mark Fischer[6], ayant pour but d'insérer une réalité contraignante (comme la catastrophe climatique) seulement sous la forme de simulacre (le green-washing). On peut, par exemple, facilement mettre en doute le caractère durable d'un projet "utopique" comme Europacity (2013), aussi auto-suffisant soit son "écosystème", quand on considère la quantité monumentale de ressources nécessaires à sa mise en œuvre. On peut également avoir du mal à croire qu'une toiture végétalisée de 800 00m² suffise à refroidir les volumes énormes qu'elle abrite. Astuce de marketing ou idée écologiste géniale ?

4 Interview pour le magazine Complex, Ibidem

5 Frédéric Bonnet, "BIG, ou qui tente le plus, le gagne...", Tous urbains N°6, 2014

6 Mark Fischer, "Le Réalisme capitaliste. N'y a-t-il pas d'alternative ?", Entremonde, 2018 (2009)

HERZOG ET DE MEURON : DES ANTI-PROGRAGMATISTES ?

Le trio OMA - MVRDV - BIG représente à lui seul l'évolution de la tendance architecturale globale. Le Programatisme est devenu un mécanisme de fond, une constante influant sur la plupart de la production contemporaine. Si certaines agences s'en emparent avec une certaine virtuosité, comme on l'a vu (on aurait également pu citer l'architecture tout en fluidité de Snohetta, ou bien la complexité maîtrisée des projets de COBE), d'autres choisissent de ne pas le mettre au premier plan, de peur peut-être, de réduire leur approche au "strict nécessaire" : Les Anti-Programatistes. Cette classe d'architectes désignent ceux qui ont choisi d'ouvrir leur champ de conception, pour ne pas faire du Programatisme, l'étendard de leur architecture. Camouflée derrière le voile de grands principes philosophiques ou artistiques comme la Phénoménologie, l'approche reste souvent pragmatique et rationalisée par la force du programme. Si ce n'est pas le cas, il s'agit sans doute d'une approche "anti-moderne" à la Peter Zumthor qui se penche sur des projets dont l'échelle modeste et la spécificité locale permet une liberté de conception accrue. Cependant, comme nous allons le voir par l'exemple qui va suivre, travailler sur des projets de grande taille et à la programmation complexe est souvent synonyme de rationalisation pragmatique.

UNE APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE ASSUMANT LA "POST-CRITIQUE"

Pour parler de tout cela, nous allons prendre comme exemple les "anti-programatistes" les plus renommés. Créé en 1978 à Bâle, l'agence d'Herzog et De Meuron fait partie des piliers de la scène architecturale mondiale depuis presque 40 années. Prix Pritzker en 2001, les architectes suisses ont conçu des projets de toute taille dans des contextes radicalement différents. Bien que leurs projets aient évolué depuis, Herzog & de Meuron affirmaient déjà en 1993, en parlant de leur travail effectué depuis plus d'une dizaine d'années : « Notre approche est phénoménologique ! »[1]. Il faut bien comprendre que la phénoménologie n'est pas une méthode de conception ou un style mais seulement une manière de comprendre l'architecture. Elle désigne la perception d'une chose par un sujet. Herzog et de Meuron s'intéressent donc principalement à l'effet émotionnel de l'architecture. Ils ajoutèrent également, se distinguant alors des propos de Koolhaas sur la ville "générique", qu'ils considéraient chaque espace urbain comme spécifique : « Tout ce que nous avons fait a été trouvé dans la rue »[2], « notre regard est critique, mais il est aussi "naïf" »[3]. Les architectes suisses s'inscrivent ainsi parfaitement dans la tendance "post-critique" de l'architecture. Leurs projets ne renvoient aucunement à une potentielle influence des composantes extra-architecturales ou à un rapport au texte architectural existant : « ils ne furent jamais intéressés par ces images, ni de recueillir des images appartenant à la mémoire de l'architecture »[4]. S'ils utilisent bien le terme de "critique", ce dernier concerne seulement un contexte matériel (espaces, matériaux...) lu objectivement et vidé de ses rapports de forces et de ses significations extrinsèques. On pourrait ainsi le remplacer par "analytique", si l'on voulait se rapprocher de la vérité. L'architecture qui en résulte est un objet qui offre sa propre langue loin des considérations théoriques : une forme iconique unitaire qui se suffit en elle-même. Les processus sont divers : accumulation, extrusion, monolithisme, multiplication de pattern, enveloppe "sensationnelle"... L'objectif tient dans l'effet immédiat que va transmettre l'architecture, et non dans la mise en valeur des données programmatiques en tant que telles. C'est pour cela que nous les classons ici, à priori, dans la catégorie des "anti-programatistes". Cependant, nous verrons que derrière ces choix formels créant une sorte de "rencontre" spatiale avec l'architecture, se cache une rationalité à toute épreuve...

1 Dans "Continuities", entretien d'Alexandre Zaera avec Herzog & de Meuron, El Croquis, "Herzog Et De Meuron 1983-1993", n°60, 1993, p. 15

2 Herzog et de Meuron, "Towards an Intuitive Understanding", entretien avec Lynette Widder, Daisalos, août 1995, p. 58

3 Dans "Continuities", op. cit., p. 15

4 Dans Jeffrey Kipnis, "a conversation with Herzog & de Meuron", El Croquis, "Herzog Et De Meuron 1993-1997", n°84, 1997, p. 15

D'ABORD DES BOÎTES PRAGMATIQUES TEXTURÉES...

Aucune opération n'est laissée au hasard. L'architecture doit avant tout répondre à son programme et être pragmatique par rapport aux données qui l'entourent. Déjà, Herzog & de Meuron déclaraient que l'intérêt qu'ils avaient porté pour des formes "minimalistes", dans les années 80 (et début 90), était issu d'une volonté de se dégager de tentations figuratives inutiles « contre le post-modernisme et contre le déconstructivisme »[5]. Peut-être, oubliaient-ils, au passage, que ces courants n'étaient pas qu'une affaire de styles mais également de pensées ? En ont résulté des projets comme l'entrepôt Ricola à Mulhouse (1992-1993) ou la galerie Goetz (1989-1992) à Munich, des "hangars décorés" mais sans le jeu des signes, pourtant cher à leur créateur, Robert Venturi. En effet, les bâtiments étaient conçus autour d'une rationalité fonctionnelle rigoureuse. Leurs formes et leurs plans répondaient, le plus pragmatiquement possible, au programme qu'ils accueillaient. Ensuite, était placardé indépendamment sur l'enveloppe, une matière travaillée, souvent truffée de motifs sans signification particulière. Pour l'entrepôt Ricola, les architectes ont par exemple choisi de sérigraphier une photographie de Karl Blossfeldt sur des panneaux en polycarbonate. Deux casquettes ont aussi été dessinées de part et d'autre du hangar, ce qui pour les architectes, apparentait l'ensemble volumétrique à un carton dont les rabats étaient restés ouverts. Alors "hangar décoré" ou "Canard"[6]? L'ornement, comme on l'a dit ne porte pas de message, sa portée est seulement émotionnelle et directe. Ce n'est donc pas un "hangar décoré". Ce n'est pas non plus un canard, car son allégorie formelle est trop implicite pour signifier la fonction du bâtiment. Il s'agirait davantage de la justification rhétorique d'un jeu purement architectonique et/ou fonctionnel (les casquettes résultant évidemment d'une nécessité pratique). Cette ambiguïté donna lieu à la catégorie "swiss boxes", des architectures pragmatiques et rigoureuses, faisant souvent l'objet d'une ornementation "insignifiante".

...PUIS DES BÂTIMENTS ICONIQUES DESSINÉS PAR LA SITUATION...

Jusque-là, il est difficile de ne pas rentrer les architectes, élèves d'un certain Aldo Rossi, dans la catégorie du Programgmatisme, même si l'intérêt principal portait sur l'effet architectonique : « La force de nos bâtiments réside dans l'impact viscéral et immédiat qu'ils ont sur les spectateurs »[7]. Les projets à plus grande échelle, qui ont suivis ont-ils changé la mise ?
A partir des années 90, on a vu les projets de Herzog et de Meuron devenir plus irréguliers, ressembler à des monolithes creusés, extrudés et inclinés. Peut-être se dégagent-t-ils alors d'un rationalisme programmatique ? Le bâtiment de Prada (2003) à Tokyo , les bureaux de Soleure (2000) ou la pharmacie de l'hôpital cantonal (1998) de Bâle sont des exemples connus de ce processus de déformation formelle. On parle bien ici de "processus" car ces déformations ne sont pas le fruit du hasard. Elles sont issues à la fois des conditions du contexte (extrusion de la parcelle, prise en compte des gabarits, rapport à l'existant, règlements urbains...), mais également des contraintes internes du programme. Si les résultats formels varient ainsi d'un projet à l'autre, ils découlent d'un processus quasi-automatique. Le procédé est pragmatique et a-critique : en soit du "super-contextualisme". Concernant le bâtiment de Prada, ils écrivent alors « Taking the zoning as a design guideline »[8]. Néanmoins, l'architecture reste encore une affaire de décisions subjectives. Pour l'ensemble des projets cités plus haut, l'agence de Herzog et de Meuron construit une série de maquettes d'études pour évaluer la portée pratique de chacune de leurs opérations géométriques. Parmi un catalogue

5 Dans William J.R. Curtis, "the nature of artifice, a conversation with Jacques Herzog", El Croquis, n°109-110, («Herzog & de Meuron, 1998-2002»), 2002, p.23

6 «Quand les systèmes architecturaux d'espace, de structure et de programme sont submergés et déformés par une forme symbolique d'ensemble, nous nous trouverons devant un type de bâtiment-devenant-sculpture que nous appellerons canard» «Quand les systèmes d'espace et de structure sont directement au service du programme et que l'ornementation est appliquée indépendamment d'eux, nous l'appelons le hangar décoré», Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, "l'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale", Mardaga, 2000 (1972), p.97

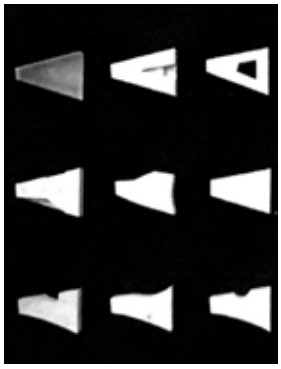
7 Dans Jeffrey Kipnis, "a conversation with Herzog & de Meuron", op. cit., p.18

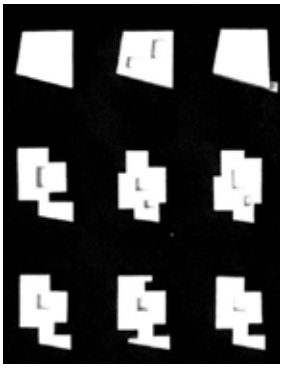
8 Dans Herzog Et de Meuron, "Prada Aoyama Tokyo", Milan, 2003, p. 88-89





1 - Herzog & de Meuron, Galerie Goetz, 1992, Jeu volumétrique minimaliste à l'image des œuvres exposées
2 - Herzog & de Meuron, Entrepôt Ricola de Mulhouse, 1993, L'enveloppe compense le pragmatisme



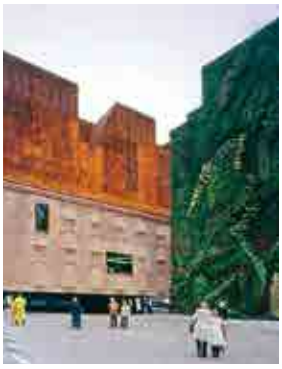




3 - Herzog & de Meuron, Bureaux à Soleure, 1993-2000, série de maquettes "cherchantes"
4 - Herzog & de Meuron, Pharmacie de l'Hôpital cantonal de Bâle, 1995-1998, Outil de conception + communication
5 - Herzog & de Meuron, Bâtiment Prada de Tokyo, 2000-2003, «le bâtiment défini par les lois de zoning» (H & de M)









6 - Herzog & de Meuron, VitraHaus, 2009, Accumulation d'une "maison archétype avec une toiture à pignons"
7 - Herzog & de Meuron, Actelion Business Center, 2010, Accumulation de parallélépipèdes
8 - Herzog & de Meuron, Caixaforum, 2008, Superposition Vide - Masse jeu existant - Volume dématérialisé
9 - Herzog & de Meuron, Elbphilarmonie, 2017, Superposition Masse jeu existant - Vide - Volume dématérialisé









10 - Herzog & de Meuron, Stade de Bordeaux, 2015, «Sa pureté et sa clarté géométrique inspirent un sentiment de monumentalité et de grâce» (H & de M)
11 - Herzog & de Meuron, Siège Lombard Odier, en cours, Structure efficace, élégante et neutre ?
12 - Herzog & de Meuron, Tour Triangle, en cours, Retour de la forme utopique, une modernité fluide et transparente ?
13 - Herzog & de Meuron, Park Tuchkov Buyan, en cours, is this Sou Fujimoto ?

de possibilités, la solution est alors évidente. Le contexte et le programme deviennent les forces d'une architecture iconique à l'identité propre. Le processus de fond est exactement identique à celui des agences comme BIG ou MVRDV dont nous avons parlé : le programme et le contexte façonneurs de projet, un processus diagrammatique, une rhétorique qui vise à prouver l'intérêt du projet... Seulement l'effet recherché n'est pas le même. Herzog et de Meuron cherchent pour leur part à créer des projets dont la perception change de l'un à l'autre. Cela expliquerait pourquoi beaucoup s'accordent à dire qu'il n'y a pas de style "signature" dans l'architecture des suisses. Ainsi, d'autres systèmes "processuels" ont été éprouvés par la suite. Cependant, comme c'est le cas depuis le début, l'architecture étant auto-suffisante et spontanée, elle reste sans message et nécessairement sans mémoire (car sans Histoire). A partir des années 2000, les projets de Herzog et de Meuron se suivent et tentent de ne pas se ressembler : entre travail de répétition de "Pattern", jeu d'accumulation de figures volumétriques, expression formelle iconique ou jeu architectonique avec l'existant, ils s'emparent de chaque situation pour en extraire quelque chose, à priori de "nouveau". Cependant, on finit par déceler une certaine répétition dans leur conception. Même si l'architecture reste objectivement remarquable, on finit par retrouver des processus communs d'un projet à l'autre. La VitraHaus (2005-2009) à Weil am Rhein constitue le même principe d'accumulation ou d'agglutination formelle que le projet du Barranca Art Museum (2009) à Guadalajara ou que l'Actelion Business Center (2005-2010) à Allschwil. On retrouve également un système identique de rapport à l'existant entre le ElbPhilharmonie (2001-2016) de Hambourg et le CaixaForum (2001-2008) de Madrid : un socle massif en dialogue avec l'architecture environnante et une surélévation dématérialisée. Enfin, alors que les contextes sont très différents, le Tate museum (2005-2016) de Londres ressemble en de nombreux points au projet l'Hotel Astor (2000) à New York effectué en collaboration avec l'OMA. Encore une fois, l'architecture perd peu à peu d'intérêt d'un point de vue théorique, au profit d'une architecture "iconique" impressionnante et maîtrisée.

... ET ENFIN DES PROJETS PROCHES DE L'UTOPIE NÉO-LIBÉRALE

Cependant, plus récemment, nous avons assisté à un changement de visage chez l'agence suisse. Herzog & de Meuron se sont en effet intéressés à une rationalisation structurelle de l'espace, assimilant presque l'architecture à un paysage discontinu, libéré de formes contraintes. Cette conception d'une certaine manière proche de celle de l'architecture contemporaine japonaise et coréenne (SANAA, Sou Fujimoto, Toyo Ito, Junya Ishigami...) consiste en une recherche de "neutralité" architecturale : trame claire et spatialisée, effacement des limites, matériau monochrome (souvent blanc)... Parmi ces projets, on peut citer le stade de Football (2010-2015) de Bordeaux, le projet de la tour Triangle (2006-...) à Paris, le nouveau siège de Lombard Odier (2017-...) à Genève ou bien le projet du Forum UZH (2018-...) à Zurich. L'aspect phénoménologique recherché semble ici difficilement décelable. Les projets s'apparentent ainsi davantage à de grandes structures sans véritable orientation architectonique, comme cela a été le cas auparavant. Simple retour au minimalisme ou abandon de l'architectonique ? Le programme n'est même plus l'occasion de façonner des effets architecturaux. L'architecture est purement pragmatique, maîtrisable, sans fioriture artistique, tout en restant "cool" et malléable, proche des codes de l'utopie libérale. Même si cette conception n'est pas à l'œuvre dans tous les projets de l'agence, nous pourrions nous demander si ce type d'architecture signe un mouvement vers une nouvelle conception neutre, uniformisée, voire même "pure"[9]. Ou bien, serait-il l'incarnation d'une certaine résignation des architectes face aux poids des contraintes extra-architecturales, alors épuisés de lutter pour la préservation d'une conception phénoménologique ? Ce qui est sûr, c'est que la part Progragmatiste d'Herzog et de Meuron semble être plus visible qu'elle ne l'a jamais été. Si la pensée intellectuelle liée à la théorie ou la critique avait d'ors et déjà été mise de côté, c'est maintenant sa part "esthétique" qui semble disparaître...

9 Terme utilisé sur le site de Herzog et de Meuron pour qualifier la forme du Stade de Bordeaux inauguré en 2015

CONCLUSION : IS THERE NO ALTERNATIVE ?

Le ton quelque peu exagéré que nous avons adopté ici, vise à mettre en exergue une profession dont les réalisations sont de plus en plus ancrées dans des mécanismes systémiques aliénants. En plus de ne plus les critiquer, l'architecture d'aujourd'hui se donne des airs de civilisation rêvée. Le Programatisme Réaliste a pris la tangente de l'utopie, manifestant une tendance de l'architecture à réintégrer le rêve, au moment même où la catastrophe semble inévitable (réduction des ressources, fonte des glaces, phénomènes naturels dévastateurs...). Loin d'être la solution à tous nos maux, il semblerait même que la Programatisme Utopique ne soit qu'une résultante des tendances marketing intensifiées par le système néo-libéral capitaliste. Il est un simulacre de changement affirmant que les catastrophes vont être évitées, et que les richesses vont continuer à croître. Nous avons vu que même Herzog et de Meuron ont finalement intégré ce mouvement à leur travaux. Le "super-contextualisme" et la manipulation programmatique deviennent le couple de l'architecture contemporaine. Les architectes-praticiens voient dans ce mode de conception l'occasion de faire du projet, tout en convaincant n'importe qui par un langage décomplexé. Le discours de l'architecture programatique réside dans une sorte de vulgarisation de science approximative. Si la proposition est efficiente, elle est rarement très intéressante car manquant de profondeur. Que dire de plus de cette architecture que ce qu'elle est déjà, car elle ne renvoie à rien, ne critique rien, ni personne. Ce qu'on attend de l'architecture d'aujourd'hui, c'est d'être économiquement viable, "durable" et socialement polyvalente. A chacun de juger de la qualité des réalisations, cependant ce qui semble évident, c'est cette voie à sens unique que prend la part intellectuelle de l'architecture. N'y a-t-il aucune alternative à cela ? Peut-on encore croire à un changement de paradigme dans la conception architecturale ?

Bien sûr, on retrouve des approches divergentes s'éloignant du Programatisme. Cependant, il s'agit souvent de projets de taille modeste issus d'une conception idiosyncrasique de l'auteur qui se replie sur son expérience ou sur des considérations purement architectoniques. On peut penser à des architectes (pourtant renommés) comme Peter Zumthor ou RCR arquitectos qui travaillent exclusivement autour de la matière et l'expérience spatiale. Bien que leurs approches restent "post-critiques", ils conservent une certaine autonomie créatrice leur permettant de sortir de la sphère programatiste. Cependant, ces architectes sont des "anti-modernes". Bien qu'ils fassent appel à des moyens de productions sophistiqués, ceux-ci sont mis au service d'une architecture qui ne cherche pas à s'intégrer dans le système actuel. Les préoccupations sont architectoniques, phénoménologiques, même quelques fois proches des traditions et d'un certain "localisme". Jacques Lucan[1] définissait ainsi Peter Zumthor, en s'appuyant sur Antoine Compagnon[2] qui distinguait les écrivains adhérant au « dogme du progrès » de ceux émettant certains doutes face au rationalisme « du modernisme ». De cette façon, en se focalisant sur ce qui n'est pas extra-architectural et en construisant dans des milieux ruraux à des échelles maîtrisables, les "anti-modernes" n'ont pas forcément d'influence sur un changement de paradigme architectural. Ils sont l'exception, la classe d'architectes qui se renferment sur une production propre, rare et chic. Et lorsqu'ils tentent de transférer leur approche à l'échelle de projet "programatique", c'est pour le meilleur comme le pire. Zumthor, s'est vu récemment confier le projet pharaonique (650 millions de dollars) pour le LACMA, un musée à Los Angeles. Le projet est élégant, travaillant sur la lumière et la matière. Pourtant, les critiques sont nombreuses : espaces trop lumineux pour les œuvres, surface d'exposition inférieure de 8% à celle du bâtiment démoli, des espaces "phénoménologiques" considérés comme inutiles... Résultat, seulement 5% des habitants sont favorables au projet (induisant la destruction de l'ancien bâtiment). La proposition de Zumthor n'est tout simplement par assez pragmatique et ne répond pas à l'idée générique que l'on se fait d'un programme de musée...

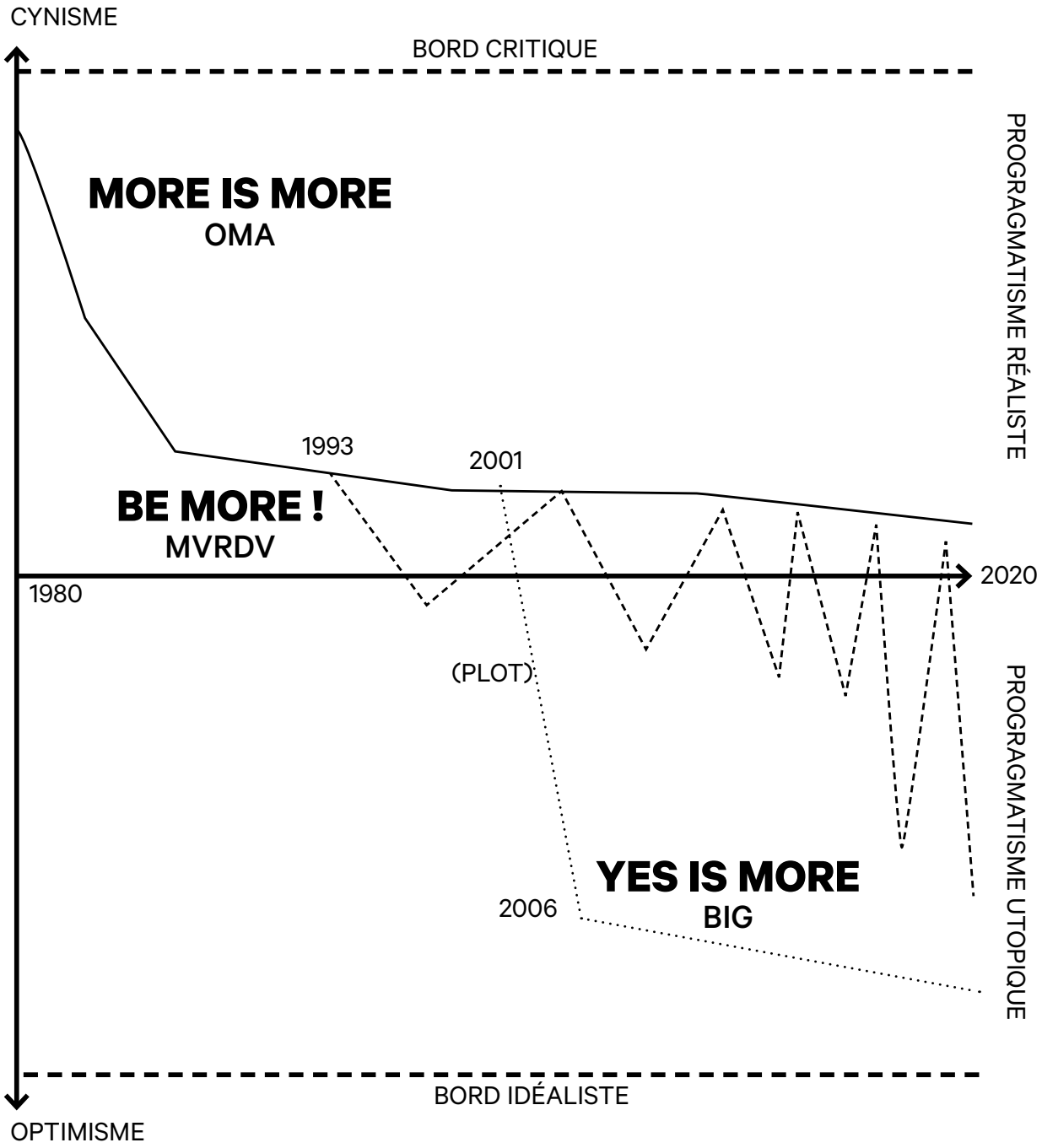
1 Jacques Lucan, "Précisions sur un état présent de l'architecture", Presses Polytechniques et universitaires romandes, 2015

2 Antoine Compagnon, "Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes", 2005

Il ne semble donc pas possible de remettre en cause le paradigme programgmatique de l'architecture, sans en adopter son cadre. Mark Fischer disait que la seule façon de remettre en question le capitalisme néo-libéral était de démontrer d'une façon ou d'une autre l'inconsistance de sa réalité. En effet, contrairement à ce que ce système laisse paraître, il EST une idéologie. La force du "there is no alternative" véhiculé est de faire croire qu'il n'y a pas de choix, que la seule direction possible est celle empruntée. Or, la réalité sur laquelle elle s'appuie n'est pas aussi solide qu'elle paraît. Rien ne dit que l'architecture doit forcément être rentable, c'est un choix économique. Le Programgmatisme, comme le capitalisme néo-libéral, s'est construit sur des "réels" intégrés seulement sous forme de simulacre : par exemple, le Green-Washing ne résout pas le problème environnemental ou bien, le néo-libéralisme n'a pas entraîné une libération de la bureaucratie, elle l'a renforcée...

Dans ce sens, l'une des solutions pourraient être de faire disparaître les composantes du Programgmatisme. Une nouvelle voie commence à émerger à travers l'architecture "anti-programme"[3]. Il ne s'agit pas d'une conception "anti-moderne" car elle répond bien à une condition contemporaine instable où les usages changent continuellement et où les frontières s'effacent. L'architecture est donc "neutre", non conçue spécialement pour un programme, ou plutôt pensée pour tout programme. On parle ici de OFFICE Geers et Van Severen ou alors de SANAA et Toyo Ito. Cependant, peut-on pour autant parler d'une architecture qui n'est pas Programgmatique ? La question du programme, même si elle est critiquée, est encore à la base du projet par la recherche de sa neutralité. Néanmoins, cette tentative ouvre le chemin à des positions alternatives. L'architecture semble pouvoir survivre. Elle n'est pas forcément vouée à se laisser aller sur une pente descendante loin de la sphère artistique et intellectuelle. L'ensemble des articles qui vont suivre vise à emprunter des visions nouvelles loin de l'idéologie systémique dominante. Ils tenteront chacun d'ouvrir des portes de secours permettant de fuir la machine programgmatiste. Il est temps d'engager un retour de la théorie "critique" et/ou "idéologique" pour s'éloigner d'une pensée "post-critique" stérile et d'un mode de conception sans avenir intellectuel...

3 Pour approfondir, voir l'article sur l'Auto-referential architecture p. 203



Evolution du progragmatisme sous OMA, MVRDV, BIG

De haut en bas :
Heike Sinning, “More is More: OMA / Rem Koolhaas”, Wasmuth, 2001
Winy Maas (MVRDV), “Be more !”, AA 378, janvier 2011
Bjarke Ingels (BIG), Yes is more, Taschen, 2010

VERS
LE PROGRAGMATISME !

VERS LE PROGRAGMATISME !

- MANIFESTE DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE -

0 . SITUATION

Aujourd'hui, l'architecture, à partir d'une certaine échelle, nécessite de gros investissements de capitaux et est consommatrice de beaucoup de ressources (matériels et humaines). Inévitablement, l'architecture devient une marchandise. Les besoins du client sont maintenant réduits à une ''programmatisation'', où le résultat est souvent déterminé à l'avance. La professionnalisation croissante et la division du travail vers des instances plus compétentes, obligent l'architecte à coopérer avec un grand nombre d'intervenants. A cela s'ajoute, l'augmentation exponentielle des normes et règlements. L'architecte n'a donc pas d'autres choix que d'intégrer le moule. Sa survie dans un modèle capitaliste néo-libéral réside dans sa capacité à être pragmatique par rapport aux données extra-architecturales existantes, s'en écarter deviendrait trop complexe. Toute révolution créative est vouée à l'échec. L'architecte contemporain ne peut donc se passer du progragmatisme. Pour cela, il doit cibler les points suivants.

1 I LE PROGRAMME = LE PROJET

Pour une productivité saine, l'innovation doit être utilitariste et fonctionnaliste. Le mixage programmatique et la capacité d'adaptation à de nouveaux programmes opérants sont alors la source de réflexion de l'architecte. Le terme programme sera préféré au terme fonction, ce dernier étant difficilement maîtrisable. La création de façades végétalisées cultivables par les habitants, la mise en place de pépinières de start-up du type cantine numérique ou encore l'intégration de salles de sports aux espaces de coworking constituent des exemples de l'ambition créative des bons progragmatistes. Si le budget le permet, le programme aura une visée marketing : Une piste de ski sur les toits, un roller-coaster entre les bâtiments...

2. PRAGMATISME

Les usages et les mœurs de la société évoluant continuellement et de manière imprévisible, l'architecture de répondre à toute programmation. Ainsi, une structure simple sera favorisée. Le matériau importe peu (Quoiqu'une structure poteaux-poutres bois renvoie sans doute une meilleure image). La trame régulière est la meilleure amie du progragmatiste car elle de maîtriser efficacement le développement des programmes, qui on rappelle, constituent, aujourd'hui, l'essence de l'architecture. De plus, elle permet de maîtriser les irrégularités formelles, vivement recommandées pour créer une dénotation par rapport aux bâtiments voisins. Cependant, il faudra démontrer que ces variations ne sont en réalité que la résultante logique de l'environnement.

3. TEXTURING

Tous le reste ne sera que remplissage. Les entités programmatiques sont souvent soumises à des types préexistant résultant d'un processus ad hoc. Il suffira juste de les adapter à la situation. L'enveloppe extérieure constituera un tout autre projet. Son objectif sera de conférer un semblant d'originalité par une texture unifiant la composition programmatique (pour mieux intégrer ce dernier point, l'architecte progragmatique devrait se retourner vers la pratique de l'anti-façadisme)

4. REGLEMENTATION

Les règlements et les normes ne devront pas être détournés car ils assurent, à première vue, une sécurité et une égalité pour l'accès au programme, ainsi que la bonne réalisation du bâtiment. Etant élaborés par des experts indépendants sans sensibilité architecturale, elles peuvent être frustrantes et même se contredirent entre elles. Par non-choix, elles doivent, néanmoins, être intégrées et servir de stabilité pour l'ensemble de la production architecturale contemporaine. Ils constitueront aussi l'excuse des architectes pour ne pas se creuser la tête concernant le dessin des espaces et la conception de l'enveloppe.

5. FORCES EXTERIEURES

Un traitement des données contextuelles doit permettre au programme de s'insérer le plus logiquement possible dans son environnement. Le travail par diagramme montrant l'évolution pragmatique du projet par des influences externes est préconisé. L'objectif étant de reproduire l'ensemble des effets extra-architecturaux existants plutôt que de les critiquer, en les embellissant : Ce qu'on appellera, ici, le ''super-contextualisme'' La remise en question des causes n'est pas une qualité du progragmatiste.

6. OUTILS DE COMMUNICATION

Généralement, les diagrammes, les slogans, les logos et les nouveaux médias sont déployés comme une sorte de «PowerPoint mental» pour réduire des projets architecturaux trop complexes à des icônes reconnaissables, des messages clés ou des marques. Il s'agit de promouvoir une perception rapide et approximative. Il faut transmettre une expérience intense pour un large public de consommateurs et de clients. De même, l'apport d'un récit autour du projet, par une forme d'art extérieure (bandes dessinées, romans, film...) sera le moyen de compenser la difficulté de l'architecture a être comprise par d'autres.

A DROITE, VOUS TROUVEREZ UN EXEMPLE MANIFESTE D'UN PROJET PROGRAGMATISTE

7. INSTANT ICON

Paradoxalement, l'architecture devra être conçue comme une entité autonome. Leur unité architecturale et leur mixage programmatique, n'obligent pas les différentes opérations de construction à tisser un lien entre elles. Le tissu urbain contemporain n'est plus l'affaire de l'architecte. Il lui suffit de voir son bâtiment comme un objet indépendant coexistant à quelques dizaines de mètres d'autres objets (icônes). La porosité de l'espace urbain devra bien sûr être compensée par une compacité des programmes. De toute manière, les contraintes faisant poids sur l'architecture, uniformiseront le tout.

8. SELECTION

La mise en concurrence, par le concours, sera la meilleure façon d'obtenir un projet pragmatique. Celui qui aura gagné sera alors celui qui aurait reproduit le plus efficacement possible les données existantes. Tout projet radical pourra d'office être éliminé (il ne s'agit surtout pas de reproduire l'erreur du Centre Pompidou ou de St Jacques-de-Compostelle).

9. BE SMART

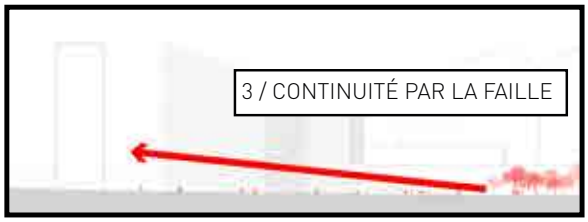
Le développement durable doit faire partie intégrante du projet, même si pour cela, il faut donner les clés du projet aux vendeurs de panneaux solaires ou de cassettes végétales. L'architecture, par son échelle et donc sa surconsommation de ressources peut difficilement être repensée sans tomber dans l'écueil de la décroissance (qui n'est pas souhaitée par le système en place), mais doit être compensée par l'obtention de labels (HQE,BBC..). Les impacts accélérés du changement climatique ont contraint l'architecture à se confronter aux solutions durables au coup par coup comme les toits verts et les panneaux solaires. Dans ce sens, il faut créer une image durable, mais ne pas réduire le confort des usagers et encore moins compromettre la rentabilité du projet.

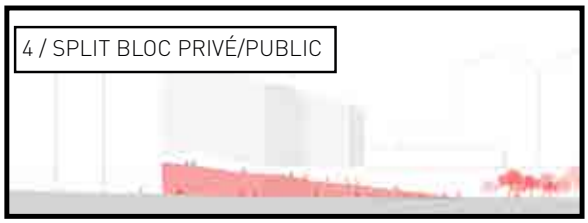
10. PRATIQUE > THÉORIE

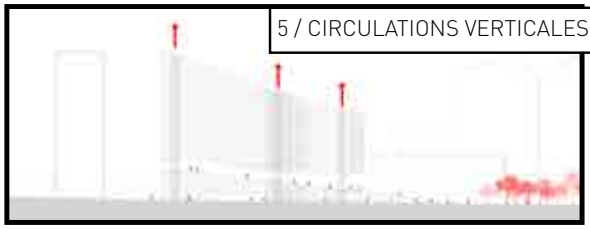
Le travail théorique ne trouve plus sa place chez les architectes qui construisent. Le programatisme est un professionnel qui n'a pas le temps de s'enfermer dans des concepts philosophiques brumeux. La théorie devra rester une affaire des académiciens, ces intellectuels passant le plus clair de leur temps à la bibliothèque sans se confronter à la dure réalité. Soit on construit, soit on écrit, mais pas les deux. D'autant plus que l'on sait bien ce qu'il advient quand les architectes se donnent le droit de projeter leur penchant idéologique : des blocs de logements en béton préfabriqué qu'on finit par dynamiter.

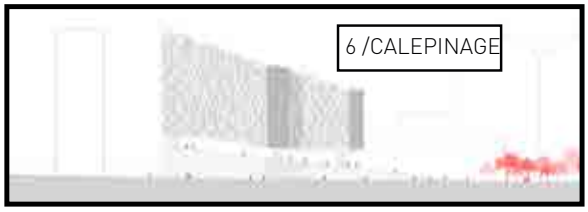












TRANSFERT

BASTIEN BLAIN
~~BJARKES INGELS~~
LOUIS FIOLLEAU

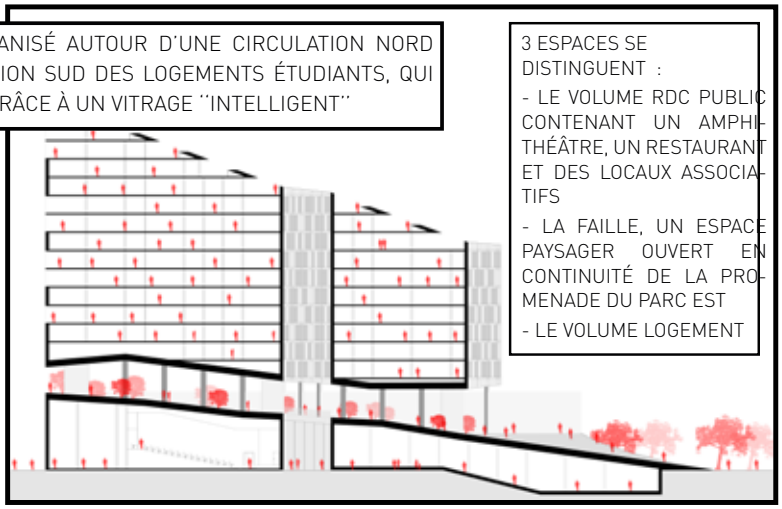
TRANSFERT ENGAGE PRAGMATIQUEMENT UNE TRANSITION PAR SA VOLUMÉTRIE ENTRE LE NIVEAU 0 À L'EST ET LE QUARTIER ÉTUDIANT À L'OUEST.

SCINDÉE PHYSIQUEMENT EN DEUX ENTITÉS DISTINCTES CAR DEUX PROGRAMMES DIFFÉRENTS (VOLUME LOGEMENTS ET VOLUME PUBLIC), UNE FAILLE VÉGÉTALISÉE POURSUIT ALORS LE TRANSFERT DE L'HABITANT.



LE VOLUME PRIVÉ EST ORGANISÉ AUTOUR D'UNE CIRCULATION NORD PERMETTANT UNE ORIENTATION SUD DES LOGEMENTS ÉTUDIANTS, QUI NE SURCHAUFFERONT PAS GRÂCE À UN VITRAGE "INTELLIGENT"

EN HABITANT LA FENÊTRE, L'ÉTUDIANT VOIT SON ESPACE DE VIE S'ÉTENDRE AU PAYSAGE EXTÉRIEUR ET NON PLUS EXTERNE



3 ESPACES SE DISTINGUENT :

- LE VOLUME RDC PUBLIC CONTENANT UN AMPHITHÉÂTRE, UN RESTAURANT ET DES LOCAUX ASSOCIATIFS
- LA FAILLE, UN ESPACE PAYSAGER OUVERT EN CONTINUITÉ DE LA PROMENADE DU PARC EST
- LE VOLUME LOGEMENT

iconique



Un signe Iconique représente son figuré car il lui ressemble visuellement, il l'illustre. Ici le fronton de la Villa Badoer est celui du temple grec directement repris. Le lien avec les idéaux antiques est porté par les éléments distinctifs du temple repris en assez grand nombre par Palladio pour que la ressemblance soit évidente. Le signifiant iconique peut donc représenter tout et n'importe quoi, tant qu'il ressemble assez à son figuré. Gombritch dirait qu'il se substitue plus qu'il n'illustre son figuré.

-> SIGNALISATION MIMÉTIQUE

symbolique



Un signe Symbolique ne ressemble pas visuellement à l'objet mais le représente par convention. Dans la Villa Barbaro la structure est illustrée par ces colonnes engagées qui ne sont pourtant absolument pas structurelles. La connexion se fait par habitude d'usage. Ainsi le signifiant symbolique doit son fonctionnement à une convention sociale, il ne peut donc faire référence qu'à des figurés déjà ancrés dans l'imaginaire commun.

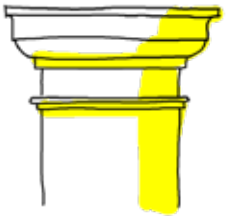
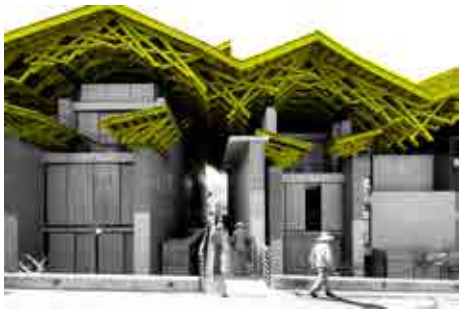
-> SIGNALISATION HISTORIQUE

indexique



Le signe Indexique est la conséquence de la chose représentée : une trace de pas dans le sable figure le pied qui y a marché. Dans la Villa Godi le rythme des baies en façade révèle la structure interne sans que celle ci soit pourtant représentée par quelque objet. En soit le signe indexique est rarement pensé comme tel, il est plus le résultat indirect d'une cause pensée sans volonté signalétique.

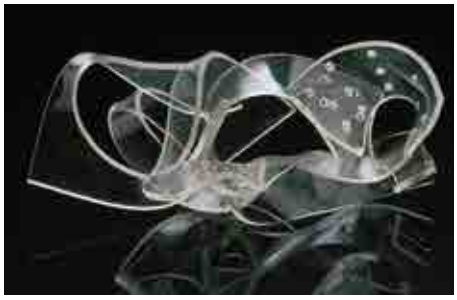
-> CONSÉQUENCE SIGNALÉTIQUE

	iconique	symbolique	indexique
individualité			
façade			
			
toit			
structure			

Au sein d'un unique bâtiment le même objet architectural peut être employé comme différents types de signes. Les pilotis de la villa Savoye sont des signes iconiques au rez de chaussée : il réactualisent l'idéal de pureté du temple grec tout en servant à élever visuellement la maison comme le veulent les 5 points de l'architecture moderne. Sur le toit, c'est le conduit de la cheminée qui se grime en pilotis, devenant ainsi un signe symbolique qui reprend le langage environnant par convention sans en avoir le même usage du tout. Enfin on retrouve ses mêmes pilotis qui sous-divisent la grande ouverture de la terrasse à l'étage. Ici leur apparition est une conséquence de la structure plus qu'un usage réellement parlant.

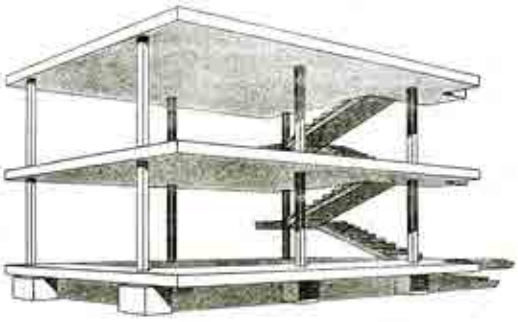
figuratif **auto-référentiel** **substitutif**

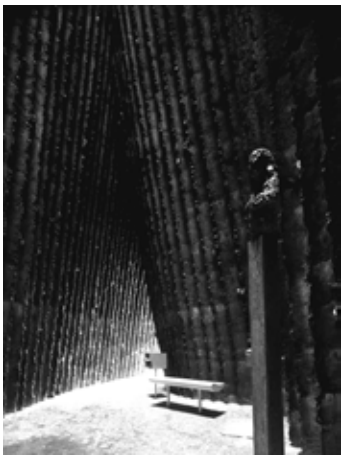








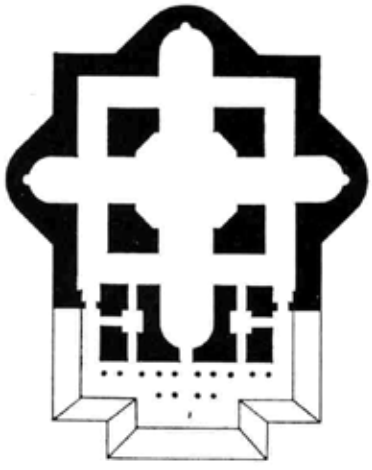


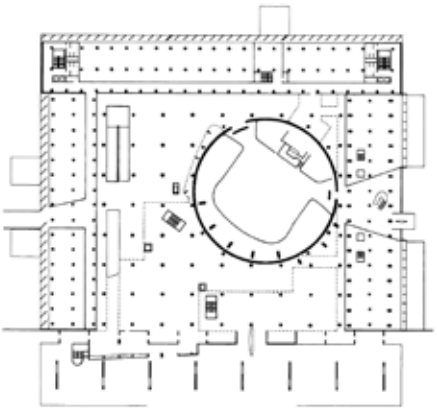
















figuratif



La légende raconte que la peinture a été inventée par une jeune vierge qui aurait retracé sur un mur l'ombre de son amant.
Les signes ont été utilisés comme outils de figuration pendant la majeur partie de l'histoire, comme des ombres projetées sur une toile par des objets réels mais distincts. Le signe figuratif, qu'il soit symbolique ou iconographique, agit comme une copie de la chose-en-elle-même, parlant d'elle sans être elle pour autant. Le signe figuratif est ajouté au monde pour renforcer ce qui y existe déjà, la chose n'est plus seulement un objet, elle est désormais un modèle.

B REGNAULT *The Invention of Painting*



auto-référentiel



Avec la modernité, les objets sont devenus conscients et ont alors refusé de «sous-traiter» leur discours à un représentant figuratif. Ils retirent les intermédiaires et décident de *dire* autant qu'ils *font* (ou plutôt qu'ils sont). Les décorations du hangar deviennent le plan même du canard.
Le polyèdre de Dürer est autant un objet tridimensionnel qu'il dit en être un, multipliant ses faces pour ôter tout doute. Cela veut dire que le figurant et le figuré sont désormais tout deux nichés dans l'objet-même qui nous est présenté. What you see is what you see.

A.DÜRER *Melancholia*

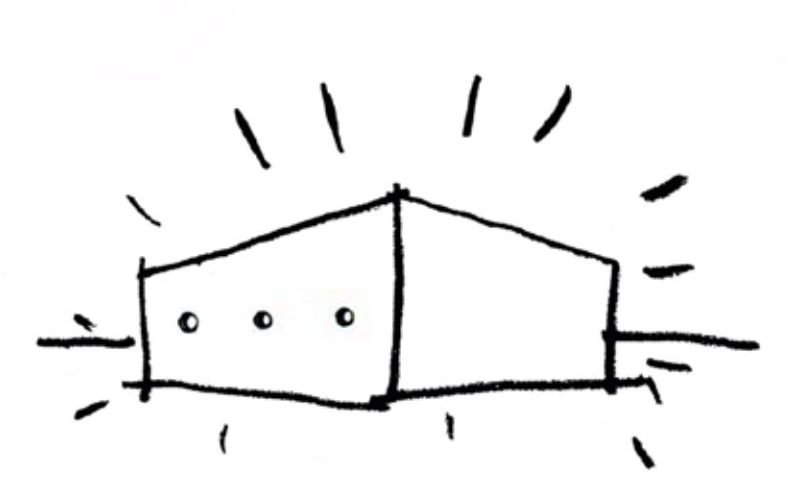


substitutif



Nos ancêtres antiques utilisaient le signe iconique : pictogramme, dessin, hiéroglyphe... Puis avec l'évolution des civilisation le signe symbolique a régné : lettres, chiffres, diagrammes, panneaux de signalisation... des choses qui étaient à la fois des objets visuels et des porteurs de sens. Aujourd'hui serait le moment de se débarrasser de ces hybrides et de réduire le signe à la conséquence d'un acte premier, disparu depuis. Un acte oublié qui n'importe plus à présent. Désormais seuls les traces de pas dans le sable demeurent, même les jambes d'Ozymandias s'étant désagrégées

J.POLLOCKS Painting



«Ça c'est la façade. Le bâtiment que tu veux est dedans.»

UN GÂCHIS PAREMENTÉ
ou l'antifaçadisme

« *Les façadistes d'aujourd'hui seront les antifaçadistes de demain* »
n'a jamais dit Winston Churchill

1 – INTRODUCTION

Avant toute chose, il me faut nuancer ce titre accusateur qui provient davantage d'un goût pour les formules percutantes et jeux de mots laids que d'un dégoût pour cette nouvelle esthétique dont il sera question dans les lignes suivantes. Le rejet de la nouveauté est souvent synonyme d'incompréhension et de peur et j'espère ne pas être déjà un vieux con alors que je n'ai même pas terminé d'être un jeune imbécile. Ce petit essai a pour seule intention de proposer une nouvelle catégorisation de l'architecture (ultra) contemporaine et de présenter l'émergence d'un nouveau paradigme dans la composition des élévations de ces bâtiments, que l'on appellerait *antifaçadisme.*


Le Manny - Tetrarc, Nantes 2009

L'antifaçadisme est une astuce, une facilité de conception, qui se substitue à la dure tâche de la composition d'une façade dans le sens classique du terme. L'antifaçade est une peau uniforme, autonome et superficielle, plaquée sur un bâtiment indépendant. Elle est ainsi interchangeable avec n'importe quel autre « *skin* » que l'architecte aurait pu imaginer. L'antifaçade n'organise pas le rythme des baies ou ne souligne pas les formes du volume, elle vient simplement le recouvrir et se laisse percer sans opposition par un système d'ouverture qui lui est visiblement antérieur dans sa conception.
L'antifaçade n'est pas pensée en dialogue avec le bâtiment en lui-même. On verra dans certains exemples suivants qu'elle peut parfois entretenir un lien plus ou moins ténu avec le contexte général ou le programme de l'opération mais elle ne traduit jamais le fonctionnement spatial ou structurel de l'architecture qu'elle renferme car elle a abandonné tout rôle organisateur ou didactique pour se concentrer sur un usage purement esthétique. Étant dépourvue la quasi-totalité du temps de réel discours sémantique, elle ne sert alors qu'à fermer une ossature bois ou recouvrir un mur de béton banché.


Musée Pierre Soulages - RCR Architectes, Rodez 2014

Les matériaux les plus en vogue pour ces masques de beauté contemporains sont la tôle industrielle pliée, les matrices de béton, les bardages bois de tout genre ou ces espèces de *mesh* générés sur grasshopper à base de milliers de petits éléments identiques. L'antifaçade est ainsi principalement mono-matérielle, unifiant par sa complexité la façade, ce qui peut rappeler (mais il n'en est rien !) la rocaille baroque à première vue.
Que l'on cherche une esthétique paramétrique, néo-régionaliste critique ou industrielle, l'antifaçadisme trouve toujours sa place, il suffit de voir les exemples proposés ci-contre. Les bâtiments qui y ont le plus recours restent cependant les nouvelles opérations immobilières qui – faute de réelle recherche spatiale – consolent souvent leur architecte attitré en le laissant gribouiller sur les beaux murs extérieurs dans un espoir vain de se différencier de la tour voisine. De manière générale, l'antifaçade ayant une vocation de singularisation, elle est bien plus répandue dans un contexte urbain, même si des exemples plus ruraux existent.

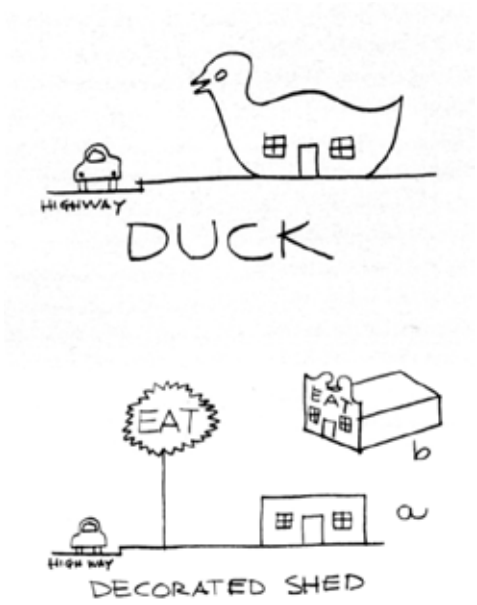

Poste d'aiguillage - agence titan, Nantes en cours

La comparaison au « skin » vidéoludique reste la plus juste quand on souhaite évoquer le fonctionnement de l'antifaçadisme. Dans les jeux vidéos, le skin est l'apparence que revêt le personnage du joueur (et/ou certaines pièces maîtresses de son équipement) sans que cela n'influence ses capacités et statistiques au sein du système de jeu. C'est une décoration, un déguisement qui permet uniquement de se démarquer des autres (que ce soit les autres joueurs lors d'un jeu en multi ou les autres personnages non joueurs lors d'une campagne de RPG) sans rendre plus puissant. Le skin arbore une fonction sociale de différenciation d'où sa prévalence dans les jeux massivement multijoueurs. Il montre la supériorité du joueur qui possède un skin (soit parce qu'il l'a acheté, soit parce qu'il l'a gagné par des exploits passés) sur le joueur qui a gardé l'apparence de base, ou permet de saisir l'appartenance à des factions particulières s'il est commun à un groupe de joueurs. Encore une fois il est important de souligner qu'un skin ne sert à rien *in-game* à part de *flex* sur ceux qui ont en un moins rare ou un moins cher. Sauf en de rares cas, le skin n'annonce pas votre style de jeu ou votre expérience mais surtout votre envie (et capacité) à dépenser de l'argent supplémentaire sur un jeu que vous avez déjà payé ou qui est de base gratuit.



Fortnite - Epic Games, 2017

Pour y voir un peu plus clair, montons sur les épaules des géants Venturi, Scott-Brown & Izenour qui avaient déjà pavé la voie avec leur dichotomie canard/hangar. Il est possible en effet que cette introduction qui se désole du vide sémantique des antifaçades ait rappelé chez vous le discours des post-modernes sur les boites de verre du siècle dernier. Cela n'est pas tout à fait la même chose. Déjà car Venturi a admirablement démontré dans *Contradiction & Complexité* que les murs-rideaux étaient tout sauf muets (ou plutôt que leur silence était assourdissant). Le nudisme affiché des machines modernistes est en effet – comme son équivalent humain- manifeste. Cependant, au contraire des décorations d'un hangar qui renseignent sur l'usage et le sens du bâtiment en particulier sur lequel elles sont appliquées, la pureté minimale des créations modernes alimentait un discours global sur la société et l'architecture du futur, qui était commun à l'ensemble de la production moderniste. Avec le hangar, la forme porte la fonction, l'ornement porte le message. Au contraire dans l'architecture canard, c'est le fait même que la forme porte le message qui est le discours. En se targuant de ne pas raconter plus que ce qui est strictement nécessaire, les modernistes avaient en quelque sorte un discours bien plus méta et auto-référentiel que leurs successeurs post-modernes[1].

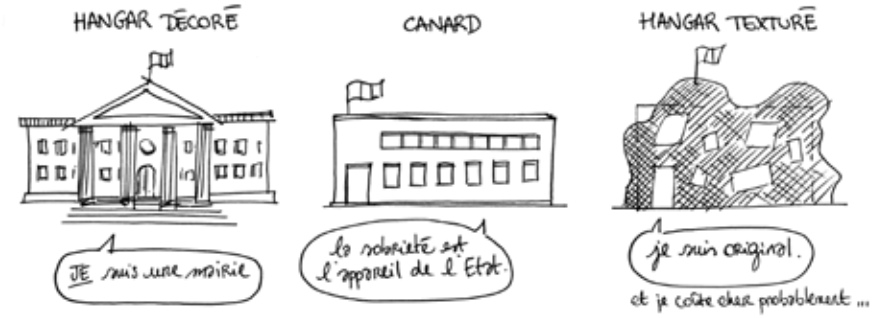


Learning from Las Vegas - R.Venturi D.Scott-Brown S.Izenour 1972

Mais si alors le fronton factice d'une mairie montre qu'elle est le siège de la démocratie, et que la transparence de la glass house annonçait que l'habitat moderne n'était plus séparé de la nature, que raconte la double peau en écailles de tôle perforée de la nouvelle résidence CROUS de mon ancienne friche industrielle ?

L'architecture muette n'était pas celle du modernisme, c'est seulement l'antifaçadisme qui parvient à vider totalement de fond la forme. Sur le hangar décoré, le médium porte le message ; avec le canard, le médium est le message ; avec l'antifaçade, le médium est … le médium. Ces nouvelles opérations de logement sans recherche textuelle ou formelle sont des hangars texturés; des formes fonctionnelles sans message plaqué dessus, et sans possibilité d'exprimer leur propre discours intrinsèque puisqu'elles sont bâillonnées par une surface aphone.

1 Qualifier le message de l'architecture moderniste de « méta » est peut-être maladroit. Un métadiscours sur l'architecture dans le sens le plus strict du terme devrait être porté uniquement par le bâtiment en lui-même. Or contrairement aux casinos du strip qui se suffisent à eux même pour nous faire comprendre leur projet (GIRL$ GIRL$ GIRL$!), c'est tout de même à grand renfort de pamphlet et autres textes à charge que les modernistes ont présenté et développé leur argumentaire pour l'architecture du progrès. Là où les post-modernistes (et surtout l'architecture « ordinaire et laide » usuelle) utilisait l'architecture pour parler d'autre chose (démocratie, jeu d'argent, commerce canardesque…) , les modernistes (et plus ou moins tous les mouvements basés sur un ou plusieurs manifestes) utilisaient la littérature pour parler de leur architecture….



Tout essai sur l'architecture – aussi court et limité soit-il – se doit de comporter quelques schémas sommaires en noir et blanc s'il veut être pris au sérieux. Il est du devoir de chaque génération d'architectes de produire ces petits logos, ne serait-ce que pour maintenir à flot le business des petits pins archilovers vendus dans les boutiques de musées, seule industrie encore épargnée aujourd'hui par les millennials.

2 – COMPLEXITÉ ET UNIFICATION

L'antifaçadisme prive de sens les bâtiments en remplaçant une façade *complexe* par une peau *compliquée*. Encore une fois, et même si le ton des lignes précédentes a peut-être - très légèrement - laissé sous-entendre ma position personnelle sur le sujet de l'antifaçadisme, je tiens à réassurer que ce texte n'est pas un pamphlet à charge contre cette nouvelle pratique. Aussi il est essentiel de dissocier «compliqué» et «complexe» des valeurs respectivement péjoratives et mélioratives que ces mots portent dans le langage courant. Ces deux mots ont en commun le sens de « difficile » et il est intéressant de voir comment Venturi dans *Contradiction & Complexité* justement, souligne l'opposition entre la complexité de l'architecture classique avec la simplicité du modernisme. À mon tour je souhaite opposer cette complexité classique au « compliqué » antifaçadiste.

Compliqué s'applique à une chose difficile à comprendre et/ou réaliser, par exemple car elle comporte un trop grand nombre d'éléments ou demande des techniques et savoirs non possédés. Au contraire la complexité est simplement le caractère d'un assemblage d'éléments, dont le fonctionnement peut être compris si on s'y intéresse suffisamment longtemps.[2]



Palais des Doges - Venise XIV° siècle

Une façade classique est un système complexe composé de différents éléments plus ou moins indépendants, ce qui peut rendre sa lecture générale difficile. On saisit immédiatement qu'elle est composée de pilastres, corniches, soubassements et autres claire-voies mais il faut du temps et une certaine culture architecturale pour comprendre la raison d'être des interactions entre ces éléments pourtant peu compliqués. Il est facile de reconnaître une colonne ionique ou un fronton brisé, mais saisir que cette façade est révolutionnaire car l'architecte y a renversé la superposition des ordres ou y a intégré un intrus anachronique demande une certaine somme de connaissances que tout le monde ne possède pas immédiatement. La complexité de la façade ne provient pas de la technicité de ses éléments mais des interactions entre eux dont la subtilité nous laisse deviner que nous avons affaire à un système ordonné sans pour autant que tout son fonctionnement nous soit instantanément évident. Tel un bon roman policier, un système complexe attise la curiosité (et donc l'engagement) de son spectateur car il passe avec lui le contrat implicite qu'il est compréhensible moyennant un certain effort. Et si le contrat est rempli de la part de la mystérieuse façade et du visiteur attentif, ce dernier est récompensé lorsque les pièces du puzzle finissent par s'assembler.

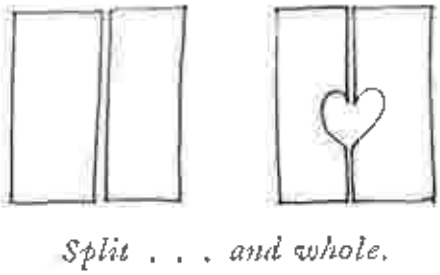
2 En discutant de ce point linguistique avec les relecteurs de ce chapitre, il est apparu que la distinction entre les définitions de complexe et compliqué était assez difficile (haha), certains échangeant totalement le sens des deux mots par rapport à ce que j'écris ici. En réalité, ce qui est important, au delà de savoir quel mot est le plus juste, est de différencier ces deux termes quasi-synonymes. Cela dit, la version que je propose dans ces lignes est basée sur le site officiel de l'office québécois de la langue française : bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=2310

Une antifaçade compliquée (car il en existe bien sûr aussi des très simples) au contraire n'invite absolument pas à enquêter. Ses éléments constitutifs sont souvent trop nombreux ou techniques pour être lus individuellement (plumes d'acier perforé, ballons gonflés, galbions de basalte…) et apparaissent finalement uniquement comme une masse unie. Ici la seule interaction entre les éléments constitutifs est une somme, un agglomérat et donc ne peut pas être analysée pour y trouver un sens, c'est un pur amas. Il est ainsi impossible de lire la façade autant au niveau micro que macro, celle-ci reste totalement opaque à notre investissement intellectuel. C'est un coup de bluff, un défi souvent technique mais qui ne peut impliquer ses spectateurs, à moins qu'ils soient eux-mêmes des techniciens qui pourraient s'interroger des heures sur le système de fixations en I ou en L des plumes de tôle perforée.



Chai Dominus - Herzog & de Meuron, Yountville CA 1995

Dans *A Pattern Language*, Christopher Alexander présente une très belle vision de l'ornement. Selon lui, ces fioritures supplémentaires servent de liant entre les éléments discrets qui composent un même bâtiment. La frise en corniche est le lien entre le mur et le toit, le soubassement en ronde bosse sert de connexion terre-bâtiment, le dessin exagéré du linteau accroche sensiblement la baie à son mur… Pour Alexander, l'ornement peut servir de colle entre deux objets distincts uniquement s'il est de dimension inférieure aux deux parts nobles et s'il est partagé entre elles deux. Les deux colonnes d'une fenêtre serlienne sont hiérarchiquement et physiquement moins importantes que le mur et la baie mais appartiennent autant à l'un qu'à l'autre et ancrent ainsi l'une dans l'autre. L'ornement est le vecteur de ces interactions mystérieuses qui font le sel de la façade complexe.



A Pattern Language - Christopher Alexander 1977

Il est donc logique que Venturi lui oppose la simplicité des façades modernes qui, dénuées de toute modénature, ne pouvaient former ces connexions d'égaux à égaux. En effet, plutôt que de mettre en relation les objets architecturaux directement entre eux, la façade moderne préfère les placer tous sous la domination d'une grille hiérarchisante unique. Les baies ne communiquent plus entre elles par leurs formes différentes ou le diamètre des colonnes engagées qui les bordent, elles se réfèrent toutes au même système ordonnateur qui régit l'entièreté du bâtiment. Libre à chacun de préférer un système à l'autre, ce n'est pas le sujet ici. Le dialogue multiple classique ou la subordination systématique moderne sont deux façons efficaces de créer une façade parlante. Effectivement l'ordonnance classique apporte un certain mystère qui enrichira ceux qui lui porteront l'attention nécessaire, mais la pureté moderne a le mérite certain de pouvoir être comprise par le plus grand nombre et ainsi de proposer une lecture de la ville commune à tous les passants.



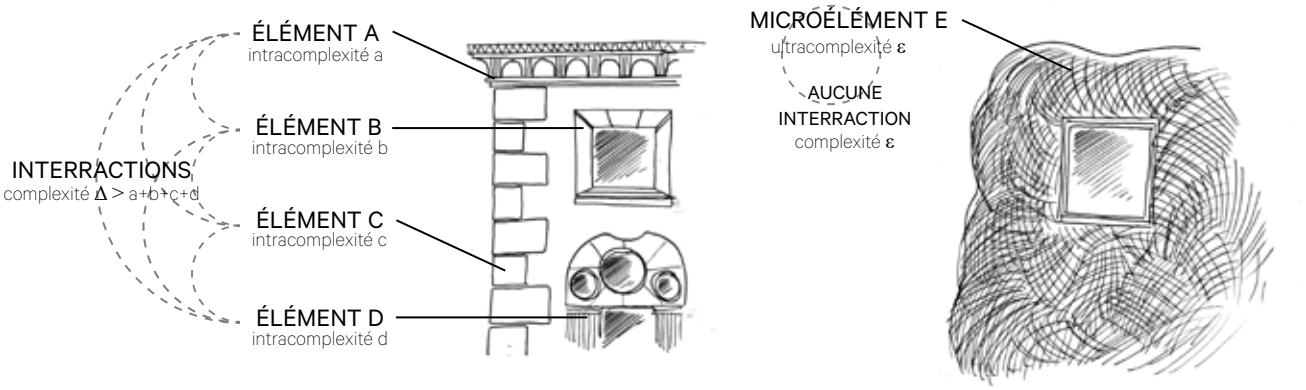
Casa del Fascio - Giuseppe Terragni, Côme 1936

Mais ces deux techniques différentes ne fonctionnent que car elles jouent sur plusieurs échelles à la fois, celle de l'objet et de l'ornement pour la façade classique et celle de l'objet et du système global pour sa descendante moderne. Or l'antifaçade ne nous laisse la saisir par aucun bout de la lorgnette. Elle n'a qu'une seule échelle, celle de l'élément primaire que l'on a vu être trop petit ou complexe pour être lu en lui-même. Dézoomer sur l'ensemble du bâtiment n'offre qu'une image floue, comme une texture seamless étendue sans variation à l'infini.

Pour Venturi, la frontière entre modernisme et classicisme est dans l'usage ou le rejet de l'objet à double fonction. Une colonne classique sert autant structurellement que sémantiquement. Les chaînages en ronde bosse encadrant les palais florentins servent autant à les renforcer en cas d'attaque qu'à afficher cette solidité structurelle depuis la rue. L'objet à double fonction *fait* et *dit*.
Au contraire, dans l'architecture moderniste un objet a une fonction. S'il est structurel alors il n'est que structurel et non « parlant ». L'objet à simple fonction *fait*. L'antifaçade elle, pourrait s'apparenter à un objet à zéro fonction, En tant que texture plaquée, elle ne sert pas structurellement, ni ne raconte quoi que ce soit au passant qui la croise. Elle *est*.



Palais Farnese - Antonio da Sangallo le Jeune, Rome 1549



3 – LE RÔLE DE LA FAÇADE

Si l'on résume les paragraphes précédents nous avons listé que :

1 Une antifaçade est un parement passe-partout qui - à de rares exceptions près – pourrait être interchangeable avec n'importe quelle autre antifaçade.

2 L'antifaçadisme est le premier modèle qui produit des bâtiments réellement vides de sens puisque même le modernisme offrait un discours politique avec ses boites blanches.

3 Ce mutisme est du à la mono-échelle de l'antifaçade, simple agglomérat d'éléments de base qui sont eux-mêmes trop petits/techniques/vides de sens, pour compenser leur absence d'interactions.

À la vue de ces trois premières conclusions, je comprendrais votre réticence à me croire si je maintenais que ce texte n'a pas de vocation assassine envers l'antifaçadisme mais cela est pourtant le cas. En soit, aucune de ces trois affirmations n'est une critique *per se*. Cette impression de manquement à sa tâche que provoque l'antifaçadisme n'est que le produit d'un de nos à-priori architecturaux les plus forts : croire que la façade devrait être parlante et lisible. C'est par cette transgression de nos attendus que l'antifaçadisme apporte quelque chose de nouveau et ne retire pas uniquement de l'intérêt à nos promenades urbaines.

Nos attentes envers la façade d'un bâtiment sont hypertrophiées : d'une certaine façon la façade est le bâtiment : c'est la première chose que l'on voit de lui, voir même la seule pour l'immense majorité des édifices qui composent nos villes. Pourtant tous les exemples précédents semblaient unanimement considérer la façade comme une finition de l'architecture et non comme son point d'origine. Le hangar contient son programme puis se couvre d'ornements pour le révéler au monde entier, la façade moderniste suit sa fonction, conséquence logique de sa structure, et l'antifaçade s'échoue presque malgré elle sur une structure poteau poutre quelconque.

Mais puisque les architectes aiment tant appliquer (mal) des concepts philosophiques dans leur propre champ d'action, pourquoi ne pas s'intéresser à la vision utilitariste pour laquelle seul le bonheur du plus grand nombre devrait être maximisé à tout prix ? Statistiquement la façade du bâtiment est sa partie la plus importante puisque c'est celle qui touchera le plus de monde, ce serait donc celle-ci qu'il faudrait privilégier à tout prix, quitte à désavantager la minorité qui aurait l'idée saugrenue de faire usage de l'intérieur du bâtiment.

Au delà de son ironie, cette proposition – qui a généré uniquement quelques rires gênés toutes les fois où je l'ai suggérée à d'autres architectes ou futurs-architectes – permet de mettre en lumière une autre dichotomie dans la conception architecturale : la prévalence de l'intérieur sur l'extérieur, ou son opposée.

On peut croiser la division PRÉSENTATION UNIQUE / DISCOURS GLOBAL conséquence de la dichotomie hangar/canard et celle toute juste évoquée INT>EXT / EXT>INT pour obtenir notre propre structure en *fourfold* comme en raffolent tous les ontologues successifs qui ont proposé leur version du carré magique. En voilà la version façadiste.

	Intérieur > Extérieur	**Extérieur > Intérieur**
Annonce sur le bâtiment		
Discours sur l'architecture		

Il semble assez évident, suite à nos conclusions précédentes de placer le hangar décoré dans le coin supérieur gauche et l'architecture canard juste en dessous. On voit alors que l'utilitarisme architecturale peut se développer dans les deux cases restantes. Or cet utilitarisme n'est pas qu'une proposition sarcastique d'étudiant mais une réelle façon de voir la ville qui a déjà fait ses preuves. On peut retrouver cet esprit du sacrifice dans deux contextes urbains opposés : la ville en perte de vitesse ou au contraire l'hypercentre historique en plein développement. Il s'y développera alors de deux façons très différentes : le bâtiment enseigne ou le façadisme (le vrai celui-ci).

	Intérieur > Extérieur	**Extérieur > Intérieur**
Annonce sur le bâtiment	Hangar décoré	Bâtiment enseigne
Discours sur l'architecture	Architecture canard	Façadisme

Les deux exemples les plus célèbres pour illustrer ces pratiques sont évidemment le musée Guggenheim de Bilbao par Frank Gehry et le développement de Bruxelles depuis la fin du XX° siècle. Ces deux cas ont en commun de considérer comme indépendants le fonctionnement interne du bâtiment et son fonctionnement dans le système de la ville. La façade et le plan sont deux entités liées (plus ou moins lâchement) physiquement mais entièrement distinctes dans leur écriture, leur usage voire même leur cible. Or il semble avec les deux exemples cités que c'est bien le rapport ville-bâtiment qui y est systématiquement privilégié au détriment du rapport bâtiment-pièces.

Individu substance	Individu artefact
Espèce de substances	Espèce d'artefacts

Aristote
IIIè siècle AV-JC

Objet Réel	Objet Sensuel
Qualité Réelle	Qualité Sensuelle

Graham Harman
2011

Authoritarian Left	Authoritarian Right
Libertarian Left	Libertarian Right

Wayne Brittenden
2001

Terre	Ciel
Mortels	Divinités

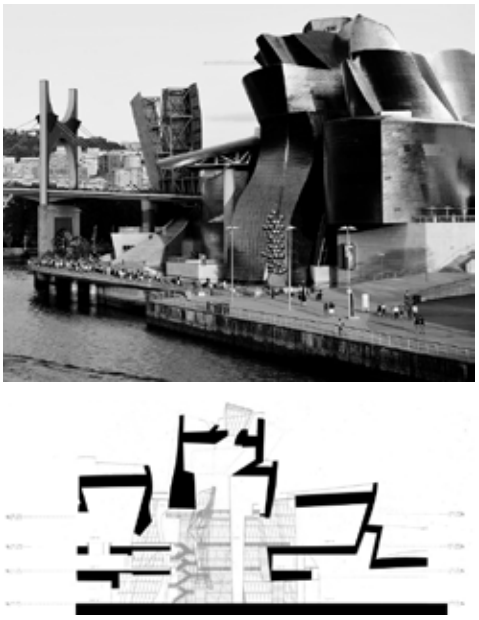
Heidegger
1927

nécessité morale	nécessité mathématique
nécessité logique	nécessité physique

Schopenhauer
1872

Not horny Not on a bike	Not horny On a bike
Horny Not on a bike	Horny On a bike

Zach Weinersmith
2017



Guggenheim Museum - Frank O Gehry, Bilbao 1997

Le Guggenheim en est l'exemple parfait, allant jusqu'à créer une excroissance (la queue du poisson) qui vient saluer l'axe routier voisin, ne lui dévoilant que sa partie plaquée de zinc. Les touristes qui auraient décidé, charmés par l'invitation, de sortir à la bretelle suivante pourront depuis le plancher des vaches voir les arrêtes de béton armé qui maintenaient le subterfuge en place. Si vous êtes entrés dans ce bâtiment mythique, fleuron de la revitalisation urbaine vous avez sûrement été déçus d'y découvrir un musée alambiqué, aux couloirs tortueux et aux salles finalement assez rares au vu du volume gigantesque extérieur. Mais si le Guggenheim est un musée raté il n'en reste pas moins un bâtiment réussi. Attirant plus d'un million de visiteurs par an depuis son ouverture, lançant la ré-urbanisation de tout le quartier des anciens docks, accueillant la remise du Pritzker Prize en 1998, le Guggenheim a réussi son pari, celui de faire passer la ville avant la pièce.
Les bâtiments enseignes sont de purs *égotrips* d'archistars mais force est de constater qu'ils fonctionnent. Ils fonctionnent d'ailleurs si bien que l'on a extrêmement vite fait entrer leurs nouvelles formes dans notre abécédaire architectural commun. Désormais, de la même manière que nous associons tous les concepts de démocratie et pouvoir aux colonnes cannelées, les boules de métal froissé sont devenues pour tous les formes évidentes des musées d'art contemporain.

On pourrait objecter que dans le cadre du Guggenheim de Bilbao c'est la forme plus que la façade qui est signal et que si finalement Gehry avait appliqué ses plaques de zinc sur un volume parallélépipédique on se serait retrouvé avec une illustration parfaite de l'antifaçade telle qu'elle est définie plus haut. Il est vrai que les torsions et pliures du poisson échoué dépassent le cadre bi-dimensionnel associé à la façade. Mais en regardant les plans et coupes de l'ouvrage on comprend que cette volumétrie vient se plaquer sur des pièces beaucoup moins expressives et ne dialogue pas réellement avec l'intérieur. La façade du Guggenheim n'est donc pas totalement plate mais elle est plus du registre du haut relief que de la ronde bosse, son « verso » étant systématiquement orthogonal. La forme du musée est sa façade et non une traduction de son volume.



Chantier, Rennes 2015

Les architectes utilitaristes qui n'ont pas la prétention nécessaire pour poser leur propre diamant multi-facette en plein centre de la ville préféreront au contraire se tourner vers l'effacement convenu que propose le façadisme. En conservant la façade historique présente actuellement, l'architecte fait presque le geste le plus fort : reconnaître qu'il n'y a rien à faire. La façade existante est complexe, vernaculaire, compréhensible (et probablement comprise) de tous au vu de son ancienneté, il est logique de penser qu'il serait très difficile d'en proposer une nouvelle qui fonctionne aussi bien. S'atteler uniquement au remaniement du plan intérieur est une façon de faire de l'architecture sans défaire la ville. C'est un choix politique qui dévoile une vision générale sur la question du progrès et de l'évolution chronologique des centres urbains. Mais en cela, le façadisme est le coin du cadran qui s'enfonce le plus dans l'idée que l'architecture est la façade, poussant l'idée jusqu'à un nouvel extrême : la ville est la façade. Or une ville n'est pas qu'un grand métré de vieilles pierres, c'est aussi et surtout un patchwork de programmes. Il n'est alors pas étonnant que le façadisme soit vu comme le fer de lance de la gentrification et de la tertiarisation des centre-villes.

On voit bien qu'il est difficile de définir l'antifaçadisme autrement que par la négation et la comparaison avec ce qu'elle n'est pas. Telle qu'elle est dépeinte jusque là, on pourrait penser qu'elle est le résultat accidentel d'une non-conception, plus subie que souhaitée dans des projets qui ont décidé de mettre l'accent sur d'autres parties de l'architecture. Pourtant, on peut trouver des partisans de l'antifaçade qui, sans la nommer ainsi évidemment, proclament la rechercher, sous le couvert d'une approche phénoménologique ou naïve de l'architecture. Herzog & de Meuron, Valerio Olgiati et Peter Zumthor ont produit de nombreuses antifaçades de façon tout à fait voulue et manifeste. La traduction architecturale de la phénoménologie proposée majoritairement par les Suisses à la fin du siècle consistait en une recherche de la sensation immédiate de la matérialité et du bâtiment, sans qu'elle doivent passer par la moulinette de la culture civilisée ou de la compréhension intellectuelle. «*Détruire les catégories et éviter les références stylistiques au profit d'une sensation immédiate*»[4] disaient Herzog et de Meuron.

La façade phénoménologique n'est pas non plus fonctionnelle, elle n'informe pas sur la structure ou l'usage du bâtiment, au contraire elle souhaite évacuer tout symbole porteur de sens. Ces architectes semblent avoir deux objectifs : provoquer un sentiment le plus instantané possible chez l'observateur et – pour certains - *«mettre au jour l'essence même du matériau, qui est libre de toute signification héritée d'une culture»*[5]. Ces deux objectifs ne semblent pas toujours complètement associables notamment quand se pose la question de la mise en œuvre du matériau. Aussi il est peut être plus simple de présenter séparément comment ils sont atteints (ou du moins visés) par les architectes phénoménologues.

Herzog & de Meuron sont probablement les exemples les plus frappants dans la lignée des antifaçadistes « des-intellectualisants ». Ils privilégient ainsi à la fin des années 90 des volumes parallélépipédiques « minimalistes » qui peuvent être saisis immédiatement par l'observateur. Mais pour provoquer chez ce spectateur une fulgurance sensorielle, encore faut il lui fournir une source d'intérêt. En contrepartie donc de la simplicité des volumes du bâtiment, les façades du duo suisse sont très techniques et fragmentées : verre sérigraphié en mosaïque, lames orientées de pierre naturelle, béton armé matricé, galbions de basalte, tôle… Souvent « all-over », le parement est compliqué, transformé, et en quelque sorte mystérieux. Ce ne sont pas des matériaux bruts, leur mise en œuvre a été très précisément travaillée pour justement ne pas révéler immédiatement leurs secrets. *«Le moteur de notre travail est la curiosité»*[6].

On trouve déjà ici une certaine forme de contradiction, le besoin – cultivé par l'architecte – de se pencher attentivement sur la façade pour en saisir tous ses aspects (car il est évident, vu l'attention portée au détail technique toujours apparent dans les interstices, que la structure de la façade même fait partie de son esthétique pour Herzog & de Meuron), ne va t-il pas à l'encontre de l'instantanéité phénoménologique ? La curiosité et la compréhension relevant plus du champ de l'intellect que du ressenti.

L'antifaçade d'Herzog & de Meuron est presque une architecture en elle-même. Sa structure complexe est souvent indépendante de celle du bâtiment ou du moins exprimée comme telle. Les façades sont multi-planaires, tri-dimensionnelles : *«la surface devient spatiale».*[7]



Entrepot Ricola -Herzog & de Meuron, Laufen 1987

3 Ce paragraphe est en grande partie une re-problématisation des deux chapitres « Phénoménologie 1 » et « Phénoménologie 2 » de *Précisions sur un état contemporain de l'architecture*, Jacques Lucan. Presses polytechniques et universitaires romanes 2015 p117-159

4 J. HERZOG, P, DE MEURON «Toward an Intuitive Understanding», *Daidalos*, aout 1995 p58

5 P ZUMTHOR « Une vision des choses » (1988), *Penser l'architecture*, 2012 p57

6 A.GIGEON, M.GUYER « The Grammar of Materials », entretien avec Matthias Bräm, *Daidalos*, août 1995 p53

7 J. HERZOG, P. DE MEURON, A. ZAERA « Continuities », *El Croquis* n°60, 1993 p15



Entrepot Ricola -Herzog & de Meuron, Mulhouse 1993

Mais à la manière des volumétries tortueuses du Guggenheim de Bilbao, cette spatialité de la façade reste mono-orientée, comme un haut-relief dont le côté caché est entièrement plat. En cela, je me permets de rectifier les paroles de Jacques Lucan qui en parlant de l'entrepôt Ricola de Mulhouse disait que leur façade donne à l'édifice *«comme une profondeur feuilletée»*[8]. La profondeur du bâtiment est en réalité limitée à celle de sa façade. Profondeur autant dans le sens visuel que de l'usage, puisque la spatialité de la façade n'atteint pas le rang d'objet à double fonction comme pouvaient l'être les promenades et autres arcades classiques qui étaient elles autant façade en relief qu'espace architectural appartenant au bâtiment.

Un autre indice pointant vers l'indépendance architecturale de la façade est son rapport au contexte, au programme et au bâtiment qu'elle enveloppe. Chez Herzog & de Meuron la façade n'annonce jamais le programme. Dans leur logique de dé-sémantification des formes et matériaux, ceux-ci sont transformés et brouillés de façon à être sûr qu'ils ne peuvent plus porter le sens qu'ils avaient autrefois et qui pourrait donner le ton du bâtiment : les photographies sont réduites au rang de motif, les murs rideaux sont rendus aveugles par différents procédés compliqués, et même l'isolant thermique est privé de toute vérité constructive devenant une texture esthétique. Et là où le contexte ne semble pas réellement influencer la forme du volume, le pavé étant par essence détaché de toute accroche géographique[9], il donne en revanche le ton sur la matérialité de la façade. Ainsi le bâtiment Ricola d'Herzog & de Meuron à Laufen en lame d'Eternit est censé rappeler la carrière de pierre environnante. De même, Peter Zumthor, dans son conservatisme habituel, rappelait que *«le matériau et la construction doivent avoir un rapport avec le lieu et parfois en revenir directement»*[10]. En quelque sorte, Herzog & de Meuron ont dans leur pratique de la fin du siècle inversé le rapport à l'antifaçade, la plaçant comme réceptacle premier de l'intention architecturale. Elle reste autonome (même structurellement), muette et compliquée ; mais est-elle encore interchangeable quand elle est le seul point de dialogue entre l'ensemble du projet et son contexte ? En cela elle a peut être dépassé son rang de *skin* superficiel.



Chapelle Bruder-Klaus - Peter Zumthor, Mechernich 2007

Peter Zumthor au contraire propose un traitement beaucoup plus brut du matériau, le célébrant ainsi comme raison d'être de la façade (et peut être même de l'architecture toute entière). Cette manière « pauvre » de traiter le matériau : bois non transformé, pierre « simplement » empilée, béton brut de banche… n'est pas vide de référence. Zumthor ne souhaite pas détruire notre rapport influencé et contagionné par nos expériences passées au matériau, au contraire il veut l'exacerber pour réveiller en nous les souvenirs et sensations que l'on y associe inconsciemment ; souvenirs qui seraient brouillés et relégués au second plan si ces mêmes matériaux devaient revêtir un usage sémantique. Dans son approche phénoménologique, Zumthor se rapproche lui plus de l'idée poétique de Bachelard, affirmant que l'association d'idées venant immédiatement et involontairement est la seule valable : *«Notre appartenance au monde des images est plus forte, plus constitutive de notre être que notre appartenance au monde des idées»*[11]

On peut trouver chez Zumthor une libération du matériau qui rappelle celle de la couleur proposée par les monochromes. De l'extérieur, les monolithes de Zumthor se limitent à leur matériau qui – contrairement à ceux torturés par Herzog & de Meuron – sont immédiatement saisissables. Zumthor ne nous invite pas à découvrir les fines veines du bois ou à admirer les strates inégales du béton,

8 J.LUCAN, *Précisions sur un état contemporain de l'architecture,* Presses polytechniques et universitaires romanes 2015 p138

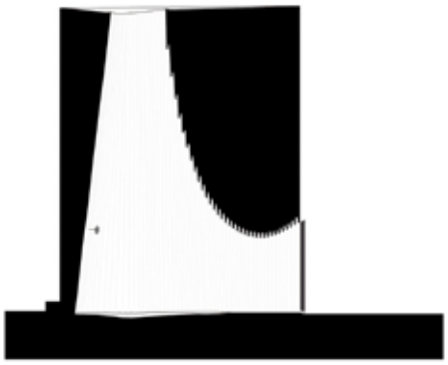
9 Là aussi, on peut s'interroger sur le caractère non-culturel du parallélépipède qui n'est pas la forme la plus naturelle mais plutôt un pur produit de la civilisation

10 P.ZUMTHOR « Architecture et paysage » (2005) *Penser l'architecture* 2012, p96

11 G. BACHELARD « Le dormeur éveillé », émission de France Inter, 19 janvier 1954

il n'*undermine*[12] pas la texture mais au contraire la considère comme un tout auto-suffisant qui doit être le sujet unique de la composition. Le matériau n'a pas de forme, pas de fonction, pas de sens, il est un réceptacle infragmentable des sensations et des souvenirs individuels qu'il doit réveiller.

Faut-il alors faire de Peter Zumthor notre champion de l'antifaçade ? Peut-être serait-ce un peu regarder son usage du matériau avec des œillères. Car même si de l'extérieur les façades de Zumthor peuvent sembler gratuites et purement esthétiques, les matières employées sont en réalité choisies sur des critères allant plus loin que le simple visuel. L'appartenance au contexte géographique, on l'a vu, est essentielle et conditionne donc nécessairement la façade. Les matériaux doivent de plus être déjà présents dans la tradition architecturale pour qu'ils puissent abriter des souvenirs sensoriels chez le grand public. Et surtout, la façade n'est en réalité pas entièrement indépendante du reste du volume : les pierres de Vals qui ordonnent la façade des thermes se retournent aussi à l'intérieur des bassins, de la même manière que les colonnes classiques annoncées en façade se retrouvaient dans le bâtiment ; le monolithe de béton banché de la chapelle Bruder-Klaus est le résultat direct de la construction de son intérieur (la ronde-bosse est ici retroussée). En réalité, le travail phénoménologique de Zumthor ne saurait se résumer à sa façade et donc on ne peut pas vraiment la qualifier d'anti.



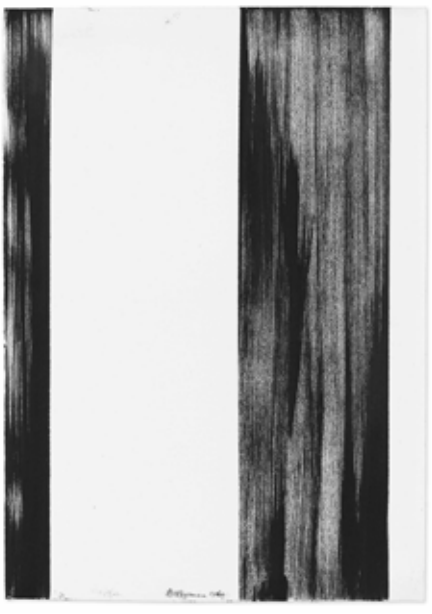
Chapelle Bruder-Klaus - Peter Zumthor, Mechernich 2007

On pourrait même aller plus loin et dire que Zumthor ne compose pas de façade tout court. Le traitement qu'il fait de ce que Bruno Zevi nommait le *«coffre architectural»* n'est pas différent de celui qu'il fait de *«l'espace interne»*[13], le Kub de Bregenz illustre bien cette égalité entre intérieur et extérieur avec ses façades vitrées qui déploient les mêmes détails qu'ont les voie depuis la rue ou les plateaux du musée.

5 – L'ANTIFAÇADE EST UN MONOCHROME.

Nos deux dernières tentatives – ratées – de trouver un sens à l'antifaçade montrent une fois de plus son caractère fuyant. L'antifaçade semble refuser tout manifeste positif. Et c'est peut-être là sa force. En refusant de se laisser saisir l'antifaçade pave – maladroitement il est vrai – la voie vers une nouvelle vision architecturale. Il est en effet impossible de la placer sur notre cadran puisqu'elle ne parle de rien, ni d'elle-même, ni de la ville. L'antifaçade a sa carte à jouer sur – et surtout en dehors de – l'échiquier architectural mais pour cela elle doit se conscientiser. Passer du mutisme de celui qui n'a rien à dire, à la grève de la parole du militant. La non lisibilité de la façade qui est aujourd'hui, dans la majeur des cas recensés, un non-choix peut devenir un refus de sens volontaire et moqueur envers le passant médusé. Décider d'être incompréhensible (pour choquer, surprendre, faire suer son monde…) est une démarche qui se tient et qui se justifie du moment qu'elle est volontairement intentée. En cela, l'antifaçade peut rappeler les tableaux monochromes. Comme présenté en introduction de cet ouvrage, l'architecture s'est toujours inspirée à posteriori des avancées dans les autres arts. Aussi il est peut-être sensé d'aller chercher des pistes de développement pour l'antifaçade dans les galeries modernes et contemporaines.

Après tout, la façade en tant qu'amorce du bâtiment n'est-elle pas ce qui se rapproche le plus de la toile de peinture en architecture ? Une projection sur un plan bi-dimensionnel de volumes, d'usages, d'espaces… (que ce soit par l'ornement signifiant, la transparence du mur rideau, ou la vérité constructive moderniste…). Dans ce cas, les antifaçades sont autant redevables du suprématisme de Malévitch que tous les peintres de monochromes suivants. Et refusant à la façade d'exprimer un langage ou une fonction, ils ferment à leur manière la fenêtre picturale qu'elle était, la réduisant à sa réalité physique de surface de contact avec l'extérieur.
L'affirmation de Herzog & de Meuron *«la surface devient spatiale»* n'est pas sans rappeler le travail de Barnett Newman qui souhaitait avec ses « zips » ouvrir l'espace de la toile en elle-même plutôt que d'y enfermer dedans un autre espace pictural.



Sans titre - Barnett Newman 1960

12 Voir l'article sur l'Object Oriented Ontology, page 266

13 B. ZEVI *Apprendre à voir l'architecture*, les éditions de minuit 1959



Ledger - Robert Ryman 1982



Peinture - Pierre Soulages 1994



Gris - Gerhard Richter 1974

On l'a vu plus haut, Zumthor, lui, veut célébrer le matériau en lui-même, celui-ci étant déjà si riche de spiritualité qu'il s'auto-suffit. Ce même discours était tenu dès les années 50 par Yves Klein pour qui le bleu, étant déjà tout le ciel, n'avait pas besoin d'être appliqué à une quelconque forme mais suffisait d'être déposé sur un réceptacle quelconque.

En plus de ces premières pistes qui ont donc déjà été explorées – bien que de manière incomplète ou dévoyée – par certains architectes, on peut trouver d'autres mouvances et raisons d'être chez les monochromes qui restent encore à être réinvestis par les futurs architectes antifaçadistes. Ainsi, voici trois pistes encore vierges qu'il nous reste à nous, architectes, à explorer.

1) Robert Ryman – l'antifaçade au service de la technique

Dans les œuvres de Ryman, le blanc n'est pas le sujet du tableau, mais la constante par défaut qui met en valeur les autres variables. Nullifiant le plus possible l'intérêt pictural qu'on pourrait prêter à l'objet artistique, il nous force à déplacer notre intérêt sur ce qu'il reste : son état d'objet. C'est uniquement quand la toile est recouverte uniquement de blanc que notre œil va remarquer les agrafes qui la tendent, ou le crochet qui la fixe au mur. Une antifaçade « Rymanesque » s'effacerait alors totalement, dans le but de nous forcer à trouver un autre focus. Ce n'est pas le mur rideau du Seagram Building, ou l'écorché du centre Pompidou, elle ne met pas au premier plan les éléments habituellement cachés. Tout ce qu'elle fait c'est nous priver d'un sujet trop évident pour nous forcer à vraiment regarder l'architecture.

2) Pierre Soulages – l'antifaçade au service du contexte

Les tableaux de Soulages, même s'il sont uniquement « outrenoirs », sont moins monolithiques que ceux évoqués plus haut. Mais ces variations de texture ne sont pas non plus le sujet de la composition, ce qui compte pour Soulages c'est le reflet – celui de la lumière comme celui de l'observateur. L'œuvre de Soulages a besoin d'être exposée, illuminée et surtout observée pour exister car c'est son contexte qui lui donne tout son intérêt. Une antifaçade inspirée de son travail doit bien comprendre ce rôle du reflet. Le reflet ne s'efface pas face à la source, au contraire elle l'active. L'antifaçade outrenoir répondrait à ce qui l'entoure en permanence, de façon perpétuellement changeante et insaisissable sans jamais cesser d'exister.[14]

3) Gérard Richter - l'antifaçade faussement muette

«Quand j'ai commencé (il y a environ huit ans) à recouvrir plusieurs toiles de gris, c'était parce que je ne savais plus quoi peindre ni ce qu'il fallait peindre. Pour moi, il était évident qu'un prétexte aussi pitoyable n'entraînerait que des résultats aberrants. Pourtant, avec le temps, j'ai constaté des différences qualitatives entre les diverses surfaces grises et j'ai remarqué que celles-ci n'exprimaient plus rien de cette motivation destructrice. Ces toiles m'ont donné une leçon. En universalisant un dilemme personnel, elles l'ont résolu : la détresse est devenue constructive, relativement belle et aboutie, donc peinture.»[15]

Et si l'antifaçade était tout à fait honnête sur sa raison d'être ? Si elle racontait à tous le manque d'inspiration de l'architecte. Au lieu de parler pour ne rien dire, si elle disait haut et fort ne pas savoir de quoi parler. Après tout, cet auto-apitoiement de l'auteur sur son angoisse de la page blanche est devenu monnaie courante dans notre littérature post-moderne. L'antifaçade Richterienne sera-t-elle le *«Harry dans tous ses états»*[16] architectural ?

---

14 Il est amusant de noter que cet objectif pourrait s'appliquer à une façade tout à fait classique et n'est pas propre à une antifaçade uniquement esthétique. Peut-être est-ce dû au fait que Soulages, contrairement à la plupart de peintres de monochromes qui disent amener l'art au delà de l'objet tableau, affirme lui continuer à faire de la peinture, avec des motifs, des textures … bref une composition au sens classique du terme.

15 G, RICHTER, «Lettre à Eddy de Wilde 1975» Textes, Les Presses du réel 1999, p.67

16 Woody Allen, 1997

Que tirer au final de ce petit chapitre ? Tout d'abord que l'antifaçadisme existe. J'espère que par les exemples égrainés tout au long de ces 10 pages, j'ai su vous montrer l'émergence d'une vraie mouvance, nouvelle et reconnaissable en quelque points : l'antifaçade est unie, muette, détachée du contexte et de l'architecture qu'elle renferme, et elle sert à différencier « son » bâtiment des autres qui l'entourent. Nommer, disait Jacques Attali, c'est faire exister (on a les citations qu'on mérite…). C'était là tout l'objectif de cet article, nous ne sommes pas dans le *name and shame* qui voudrait moquer en les pointant du doigt les architectes qui ont recours à ce concept. Car l'existence de l'antifaçade n'est pas problématique en soi. Toute nouvelle idée est bonne à prendre, ou du moins à considérer. Il est vrai cependant que la plupart du temps, l'antifaçade tombe dans les mêmes écueils qui la rendent moins intéressante que les autres manières de traiter la peau extérieure de l'architecture.

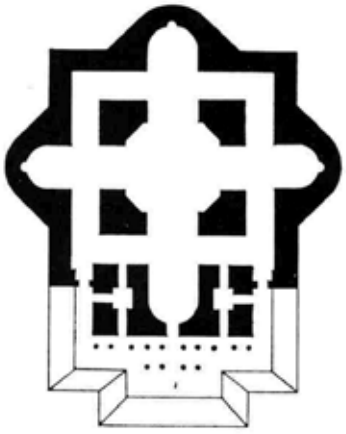
Pourtant, on a aussi vu comment le mutisme – qu'il soit obstiné ou ingénu – de l'antifaçade pouvait devenir sa force. Par son absence totale de sens, l'antifaçade rajoute une ligne nouvelle au quadrant de l'architecture tel qu'il était défini plus haut. En faisait ceci, nous seulement elle creuse son nid en marge de la production usuelle, mais elle crée alors aussi une autre case à remplir, case qui mériterait sa propre analyse dans un temps futur.

	Intérieur > Extérieur	Extérieur > Intérieur
Annonce sur le bâtiment	Hangar décoré	Bâtiment enseigne
Discours sur l'architecture	Architecture canard	Façadisme
Mutisme total	Anti-façadisme	? ? ?

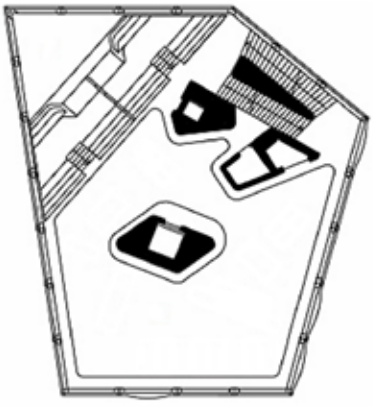
On a alors su trouver des lignes de fuite pour l'antifaçade, d'abord via le travail des architectes suisses qui ont décidé de se saisir chacun d'un seul aspect de l'antifaçade.

Herzog & de Meuron ont ainsi parfaitement exploité l'indépendance de la façade, produisant par et pour elle une seconde architecture, séparée et parfois même supérieure à celle interne au bâtiment. Bruno Zevi prônait l'oubli du coffre mural pour l'étude du volume interne ; H&dM ont redonné à ce que Zevi proposait de pocher en noir uniformément une vraie profondeur. En faisant cela ils pourraient alors assumer le mutisme de la façade sans avoir recours au discours phénoménologique comme ils le font : puisque la façade est l'architecture, elle n'a plus a endosser un rôle de signifiant et peut s'affirmer en tant que signifié brut. On aurait presque alors envie de les classer dans la case voisine de celle de l'antifaçade, l'extérieur semblant alors primer sur l'intérieur, surtout dans le cadre des programmes fonctionnels d'entrepôt et autres usines Ricola.

Simplification de St Pierre de Rome - Bruno Zevi 1959



Peter Zumthor, lui, vient justifier et affirmer le mutisme de la façade en la considérant comme une surface quelconque du bâtiment. Celle-ci, désormais délivrée de son rôle de première ou quatrième de couverture, n'a pas à afficher un résumé ou une amorce générale du reste de l'architecture, elle en est une part comme une autre. Cette liberté que se permet Zumthor est sûrement liée au contexte souvent rural voir totalement isolé de sa production, qui n'a pas alors à se présenter ou se démarquer de ce qui l'entoure (Zumthor allant au contraire jusqu'à souhaiter que le volume bâti puisse disparaître à nouveau dans le paysage d'où ses matériaux proviennent). Ainsi, il nous est difficile de qualifier le travail de Zumthor d'antifaçadisme, puisqu'il échappe même au devoir de la façade tout court.



Plan R+4, Epicentre Prada - H&dM, Tokyo 2003

Ces deux façons de saisir l'antifaçade tirent leurs épingles respectives du jeu en tronquant les caractéristiques précédemment définies. Les façades d'Herzog & de Meuron ne sont pas gratuites, elles s'auto-justifient par leur rapport au contexte et leur travail structurel. Celles de Zumthor ne sont pas indépendantes du reste de l'architecture, au contraire elles sont faites du même tenant. C'est fort de ce constat que nous nous sommes alors logiquement penchés sur les monochromes qui sont - à leur manière - une des étapes de la troncature de la peinture.

Cette excursion dans le monde la peinture apporte à son tour des idées intéressantes pour consolider l'existence de l'antifaçade et préparer son futur. Déjà elle légitime cette vision d'une évolution de l'architecture vers le mutisme, l'inscrivant dans l'histoire étendue des arts. Kandinsky se débarrasse de la figuration en 1910, Malévitch de la composition en 1915, Klein de la forme en 1960 et Ryman, on l'a vu, de la peinture même en 1981[17]. Il était temps que l'architecture s'y mette, 110 ans après que Loos bannisse lui l'ornement.

Au delà donc des trois pistes spécifiques proposées, on peut retenir de ce rapprochement entre façade et art pictural la possibilité pour ce morceau de l'architecture de se libérer de plus ou moins tous les rôles et toutes les conventions qui ont pu sembler un jour évidentes et nécessaires. Les étapes successive du dépouillement de la peinture ont toutes choqué surpris à leur début, alors le rejet initial que l'on peut avoir envers ces façades vides et illisibles est peut être le signe du progrès.



CCTV Headquarters - OMA Beijing, 2009 : +234m
Entrepot Ricola - H&dM Mulhouse, 1993 : +8m

Le mot d'ordre qui semble ainsi pouvoir caractériser et résumer l'antifaçade à lui seul est donc bien son indépendance. L'antifaçade se libère de tous les liens, rôles et obligations qu'on voudrait lui assigner. Elle existe en, par et pour elle même. Mais pour que cette existence soit heureuse, encore faut-il qu'elles soit pensée et prévue comme telle. En 1995, Koolhaas écrivait que le Gigantisme des nouveaux gratte-ciels ultra-urbains menait inévitablement à la dissociation entre l'architecture et sa peau : *« La distance noyau/enveloppe du bâtiment augmente et entraîne une dissociation entre la façade et l'intérieur du bâtiment. »*[18]. L'antifaçade nous a prouvé 25 ans plus tard que la grandeur n'était même plus nécessaire. La «façade comme architecture» d'Herzog & de Meuron pose alors une question essentielle : Faudrait-il donner à deux architectes différent le travail du *coffre mural* et celui de *l'espace interne* ?

17 On pourrait presque voir dans le «non»-projet de Lacaton Vassal pour la place Léon Aucoc en 1996 le refus d'exposer de B.M.P.T en 1967.

18 R. KOOLHAAS « Bigness, or the problem of large» *S,M,L,XL* Monacelli Press, 1995

Le hasard faisant parfois bien les choses, il se trouve que le semestre suivant la rédaction des pages précédentes je me suis retrouvé à mobiliser ce concept d'antifaçade directement lors de mon travail étudiant dans un studio de projet mené par Francesco Cellini, étant alors en échange erasmus dans l'université Roma Tre. Ce travail plus pratique (bien que toujours fictionnel) ayant permis de cristalliser un peu plus les implications de l'antifaçadisme je me propose de l'ajouter en annexe à ce texte théorique : il présente à son tour un nouveau chemin formel qu'il pourrait emprunter.

Le programme du studio de projet était idéal à l'exercice puisqu'il s'agissait de dessiner une soixantaine de logements populaires au centre d'une parcelle principalement recouverte d'un parc urbain au sud de Rome dans le quartier du Testaccio. La dimension du terrain, l'altitude maximale permise par les règles d'urbanisme local et la typologie urbaine alentour menaient presque automatiquement au développement d'un ensemble d'édifices de taille moyenne (6 étages au maximum). Enfin, la méthodologie italienne et plus particulièrement la vision « néo-rationaliste » de l'école romaine dont fait partie Francesco Cellini orientaient eux aussi vers des volumes épurés : trois parallélépipèdes réguliers à la structure poteau poutre la plus simple et économique possible. Toutes les conditions étaient réunies pour convoquer la figure de l'antifaçade.

Cependant, celle-ci n'est pas arrivée dans ce projet comme un glaçage final sur une tour de logement achevée, sa figure était en réalité la première réponse amenée pour répondre à un défi de conception particulier : une double dichotomie à résoudre.

Le premier dualisme problématique était propre au projet en particulier. Il nous fallait concilier un contexte urbain immédiat qui appelait à édifier des « monuments » (nous sommes juste en face du Palais de Postes d'Adalberto Libera ; et de la parcelle on voit la pyramide de Caio Cesto, prisme blanc qui culmine à 36m, dominant l'ensemble du quartier) et un programme très rationnel qui exige de proposer des logements abordables et fonctionnels. L'intention de présenter le logement social comme le nouveau monument de la Cité éternelle a déjà été un thème très important dans l'architecture des années 50, porté par le programme des INA-Casa. Mais au sein du quartier historique du Testaccio, ancien faubourg ouvrier, l'écriture de l'architecture résidentielle est déjà codée et mythifiée, et y introduire cette nouvelle typologie du palazzo-monumento aurait été délicat voir maladroit. La tour d'habitation ne pouvait pas se permettre de s'affirmer comme monument, elle devait seulement se déguiser comme tel.

Le second dualisme est lui inhérent à la condition d'interface de la façade et se retrouve donc dans la quasi totalité des projets architecturaux. La façade est le plan (physique comme abstrait) sur lequel ont lieu les échanges entre *l'intérieur et l'extérieur* et aussi entre *le bâtiment et le monde.* Cette dyade peut aussi être vue comme d'un côté les échanges *physiques* (de chaleur, d'humidité, d'aération, de vision) et de l'autre les échanges *narratifs* (individualisation, intégration, *re*-présentation ...).



Pyramide de Caio Cesto – Rome Circa 12 AV-JC



Palais des Postes – Adalberto Libera, Rome 1935

La façade physique a deux fonctions : isoler des éléments extérieurs dont on veut se protéger, c'est à dire fermer l'espace interne du bâtiment ; et faire entrer les éléments extérieurs dont on a besoin (ou évacuer ceux intérieurs dont on veut se débarrasser) et donc rendre poreux l'espace interne. Ces deux fonctions contradictoires amènent le plus souvent l'architecte à mobiliser deux composants distincts : *la partition* (le mur) et *l'ouverture* (la baie). Mais l'usage réel du bâtiment exige une alternance permanente entre ces deux nécessités, l'habitant ayant besoin de contrôle sur son habitat. Ainsi, on vient insérer un troisième élément *médiateur* qui devient réceptacle de la volonté de l'habitant et qui lui donne le pouvoir sur son environnement (la fenêtre et la porte).[19] On en conclut que la façade physique doit être plastique : matérielle et malléable par ses usagers.

La façade narrative, elle, est bien plus fixe : ce qu'elle raconte n'est pas soumis aux volontés individuelles de ses habitants et le message qu'elle envoie au reste du monde n'est (normalement) pas amené à changer au fil du temps. Cette façade là est entièrement tournée vers l'extérieur et présente aux « autres » le bâtiment. Là aussi on peut retrouver deux fonctions antinomiques entre lesquelles la façade « sociale » jongle : *différencier* l'édifice du reste de son contexte, et en même temps l'y *lier* voir l'y intégrer. Et encore une fois ces deux objectifs vont venir s'inscrire dans des composants distincts de l'architecture : le bâtiment peut par exemple prendre une volumétrie totalement en ligne avec le style de son quartier mais utiliser un matériau en façade qui détonne avec l'habitude vernaculaire. Au contraire, on va aussi souvent retrouver des bâtiments aux formes résolument « contemporaines » qui se targuent d'employer des matériaux et modes de mise en œuvre locaux. Un autre possibilité consiste à plaquer directement sur l'édifice des signes soit distinctifs soit inclusifs.[20]

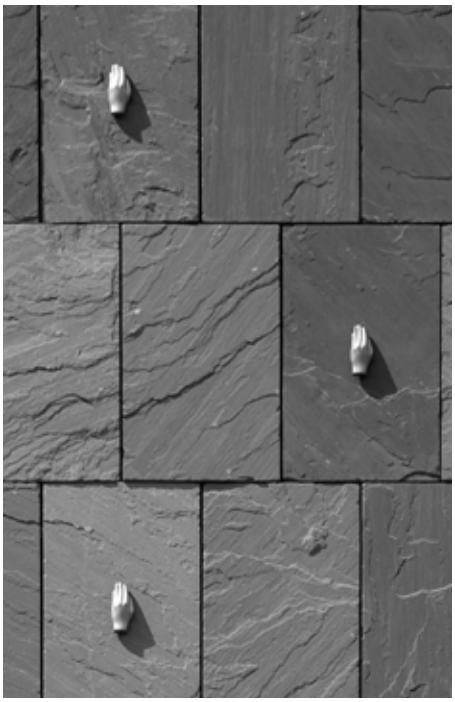
Peu importe quelle traduction formelle l'architecte choisit pour répondre à ces deux engeances, l'important est que la façade narrative serve au bâtiment à se présenter au reste du monde pour orienter immédiatement la relation que celui-ci souhaite avoir avec son environnement direct. Cette façade, elle, est donc avant tout composée de signes, elle est codifiée. Cela entraîne une relation unidirectionnelle contrairement à son pendant physique : la façade narrative est lue par un public qui ne peut à son tour l'influencer.

19 Ainsi il est plus fréquent de trouver le mur rideau, élément unique pour répondre à la partition et en même temps à l'ouverture, dans un contexte où l'usager du bâtiment ne nécessite pas un contrôle aussi important que si il y habitait : immeubles de bureaux, locaux commerciaux… Dans les cas où un pouvoir d'action est tout de même souhaité alors c'est tout un arsenal d'éléments médiateurs qui vient être mobilisé (rideaux, stores, air conditionné …) pour compenser le fait que l'élément unique ne répond totalement ni à l'une ni à l'autre des nécessités primaires de la façade physique, souvent au grand dam des usagers (pour une analyse des ajustements nécessaires au mur rideau dans un contexte résidentiel, voir J. DEBANNE « Moving into Mies : life in open space », Annales de géographie t.110 n°620, 2001 p425-453)



Capitainerie du port – Zaha Hadid Architectes – Anvers 2016

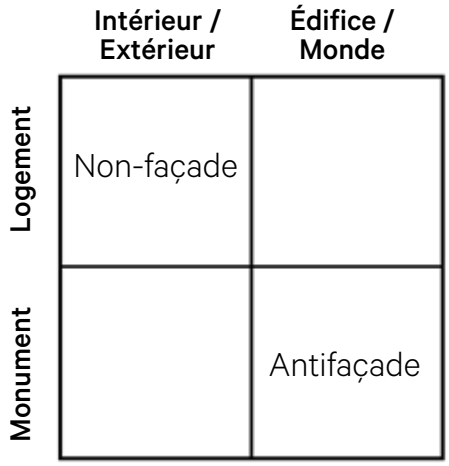




MAS Museum – Neutelings Riedjik, Anvers 2011

20 Dans le port d'Anvers on peut trouver ainsi les trois exemples cités ci dessus. La capitainerie du port de Zaha Hadid reprend une forme locale : le bateau (bien que très stylisé), mais lui apporte une matérialité unique dans le contexte alentour. Au contraire le MAS du cabinet Neutelings Riedjik développe lui une forme nouvelle mais vient la relier à l'histoire de la ville par son choix de matérialité orangée et minérale très locale. De plus, la façade est cloutée par ces moulages de main qui reprennent directement l'emblème (=le signe) de la ville portuaire. Il est intéressant de noter tout de même qu'à chaque fois l'élément «novateur» apporté par l'architecte peut retrouver des racines locales : Zaha Hadid veut ici honorer le passé diamantaire d'Anvers, et la spirale orthogonale du MAS n'est pas sans rappeler l'empilement de containers sur les cargos qui transitent ici.

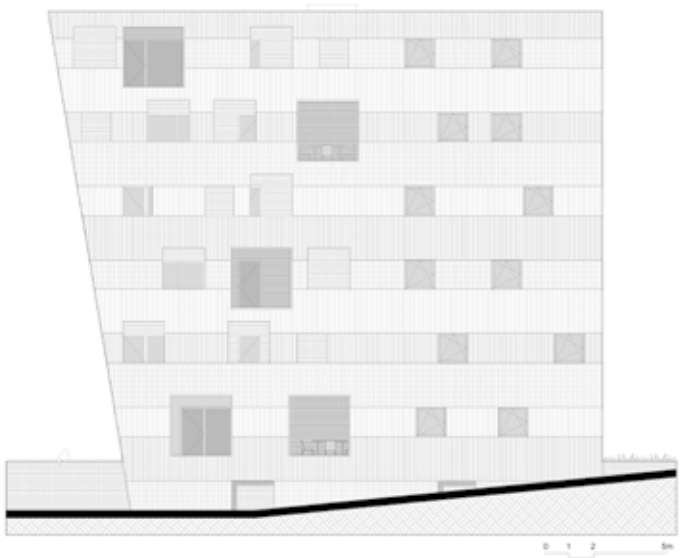
En croisant nos deux couples d'exigences on obtient ce nouveau cadran :



La solution trouvée est alors un nouvel usage de l'antifaçade (bien qu'il puisse rappeler la façade indépendante d'Herzog & de Meuron) qui consiste à scinder en deux l'objet façade en une antifaçade monumentale qui relie l'édifice au monde, et une non-façade qui donne aux logements leur interface privilégiée entre l'intérieur et l'extérieur. On obtient ainsi deux objets architecturaux indépendants structurellement qui se partagent équitablement les fonctions de la façade classique.[21]

L'antifaçade qui revêt donc le rôle narratif est un cube blanc épuré percé de façon à première vue aléatoire par une constellation de baies carrées. La texture blanche très légèrement striée du béton qui constitue cette enveloppe extérieure est directement tirée de l'esthétique des deux monuments voisins, créant ainsi un lien de parenté presque phénotypique dans le quartier. La différenciation de l'édifice par rapport aux bâtiments voisins est créée par le côté penché qui vient lui donner une forme unique qui le distingue tout en le plaçant à mi chemin entre le cube de Libera et la pyramide antique.

Les baies sont privées de tout système de contrôle, les rares panneaux de verre qui ferment les plus grandes ouvertures étant fixes et servant seulement de garde corps. Car en réalité cette façade ne vient pas cerner un espace interne : derrière les baies aléatoires se trouvent soit des loggias semi-extérieures, soit un second mur isolé qui lui est le réel enclos des logements. Par l'apparente aléatoirité des baies il est impossible (ou du moins pas immédiat) pour un observateur extérieur de comprendre l'usage ou le fonctionnement du monolithe blanc devant lui, le découpage en lignes aux textures de banchages diverses ajoutant au désordre. L'antifaçade refuse tout accès à l'intérieur de l'édifice et son mutisme face au monde lui permet de se revendiquer alors comme monument, à l'image de ceux qui entourent la parcelle.

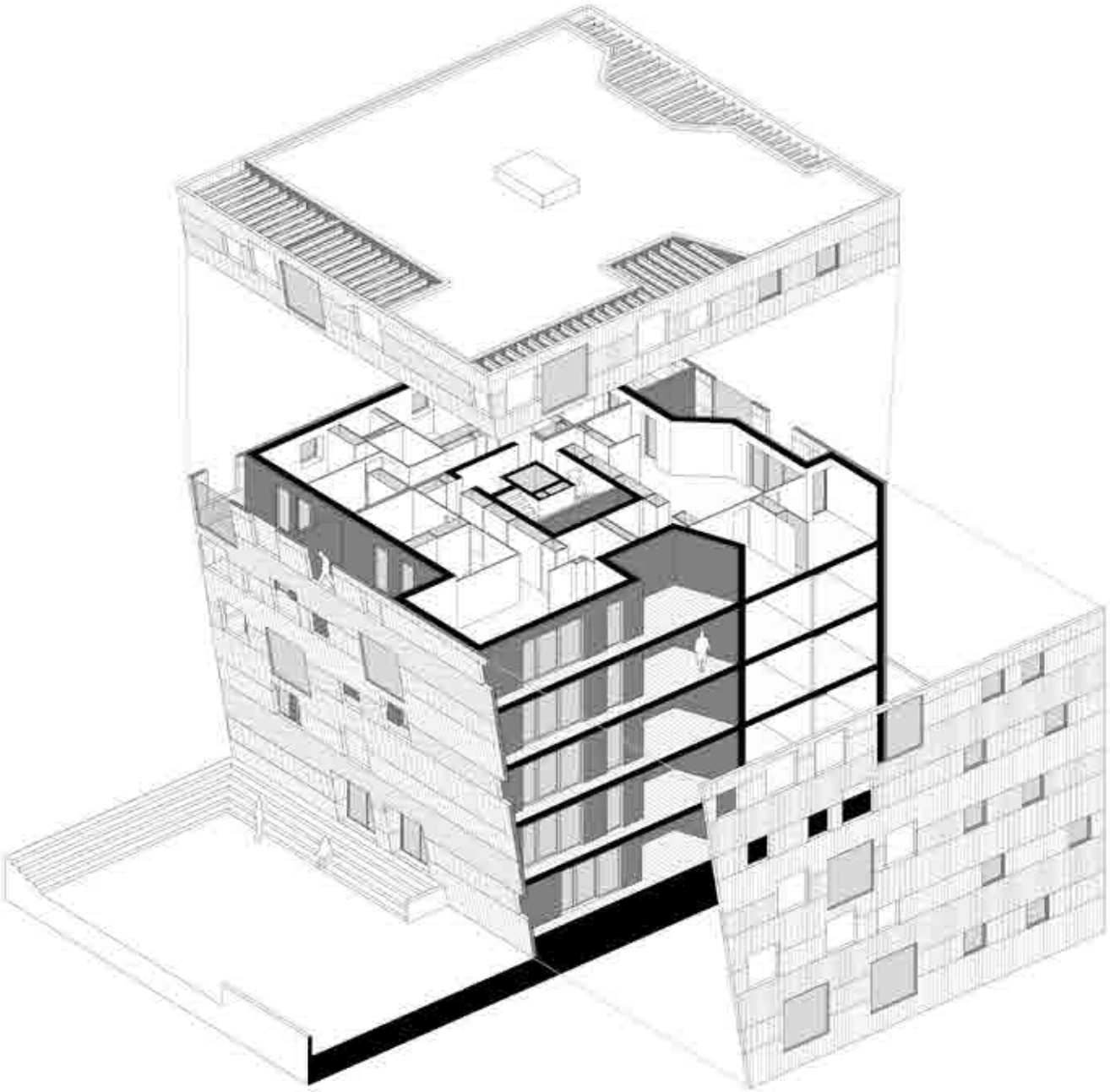


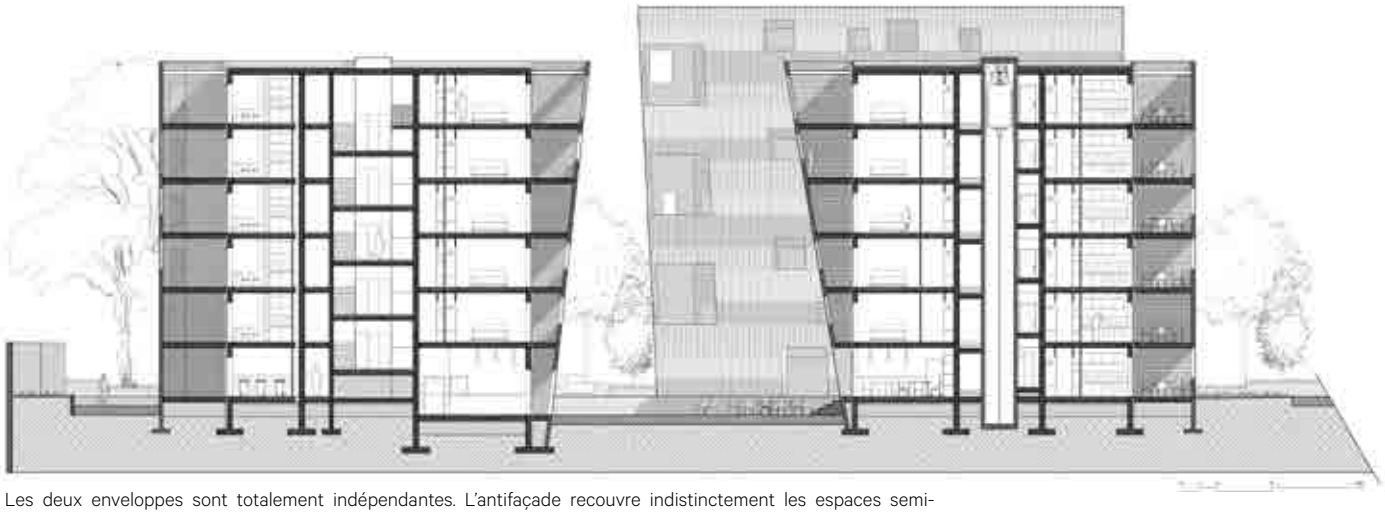
Antifaçade extérieure. La distribution des baies semble aléatoire et illisible, les bandes horizontales - immédiatement contredites par leurs rainures verticales - rendent la lecture globale encore plus difficile par leur irrégularité apparente.



Non-façade intérieure. Les portes et fenêtres sont réparties selon une grille fonctionnelle qui traduit la superposition d'étages identiques. Si les baies carrées sont toujours disposées de façon diverses elles offrent à chaque étage la même surface totale d'ouverture et donc de lumière et d'aération.

21 On peut aussi s'intéresser aux vides de ce cadran : il semble notamment impossible pour un monument de traiter du rapport interne/externe. Ce n'est pas étonnant quand on considère le monument pour ce qu'il est souvent : une sculpture à l'échelle de la ville. Comme la sculpture, le monument n'admet pas d'espace interne (Bruno Zevi en conclura que les temples grecs ne sont pas de l'architecture). Pour s'en convaincre, tout en restant dans le contexte romain, il suffit d'observer le Monument à Victor Emmanuel II (Giuseppe Sacconi 1885-1911) qui nous présente frontalement avec sa colonnade un vide intérieur qui reste pourtant désespérément privé de toute intériorité.





Les deux enveloppes sont totalement indépendantes. L'antifaçade recouvre indistinctement les espaces semi-extérieurs des loggias et le mur isolé de la non façade. Le côté qui se penche de l'édifice est en réalité uniquement créé par la peau externe. Le bloc habitable central, lui, reste d'aplomb sur tout son périmètre sauf en de rares exceptions.



Vue de l'ensemble depuis le parc urbain qui couvre le reste de la parcelle. Les façades penchées permettent à la fois de venir créer un sens d'intimité et de clôture à la place centrale et à multiplier les ouvertures visuelles entre la triade des blocs et le reste du quartier. Ici on distingue le palais des postes de Libera au fond.

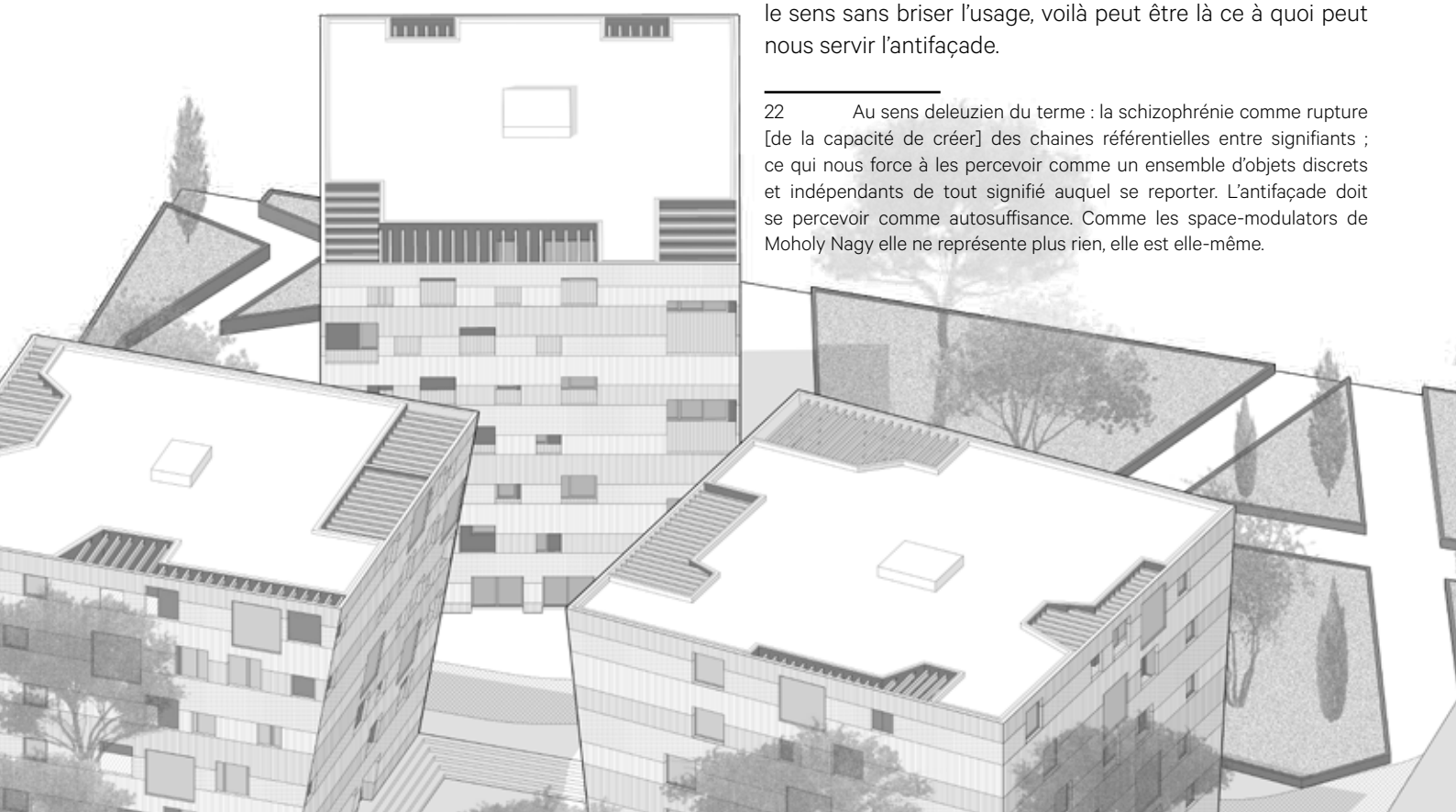


L'entre-deux créé par la dissociation de la façade traditionnelle permet de développer cette ceinture de loggias qui sert d'espace tampon autant climatique que social : les trois édifices sont proches, cette double peau vient redonner un peu d'intimité aux logements. Cela permet aussi de développer une forme intérieure plus organique et sinueuse, adaptée à l'usage humain, tout en préservant la rigidité du cube qui fonctionne à l'échelle de la ville.

Derrière l'antifaçade se trouve un objet étrange, hybride, que l'on nomme par comparaison *non-façade*. La non-façade n'ayant plus à se soucier de son rapport avec le monde, elle n'est plus dans ce poste privilégié mais aussi délicat qui la place au premier plan des perceptions. Ainsi, elle peut devenir une simple pièce (au sens architectural comme mécanique) fonctionnelle, que l'on peut presque considérer comme faisant déjà partie de l'espace interne (du moins socialement). Il n'est donc pas absurde de considérer les planchers des loggias couvertes comme faisant intégralement partie de la non-façade, au même titre que les murs de brique structurels qui viennent réellement clore et isoler les appartements. Masqué par l'antifaçade, ce second mur n'a pas à se soucier de l'esthétique de sa composition plastique ; désormais les baies sont disposées selon leur usage interne et sont munies d'ouvrants mobiles. La non-façade est une concentration d'outils médiateurs contrôlables (les loggias pouvant elles-mêmes être considérées comme des zones tampons devenant tantôt terrasse extérieure ou extension du séjour intérieur au gré de l'habitant).

Avec ce projet, l'antifaçade trouve un nouvel usage qu'elle peut proposer à l'architecte qui souhaiterait la convoquer positivement. Comme écrit dans les parties précédentes, l'antifaçade consiste en une réduction, une troncature de la façade traditionnelle. Venir l'appairer avec un deuxième objet – ici la non-façade, mais d'autres systèmes sont sûrement imaginables – qui remplit le reste des critères abandonnés par la peau extérieure peut permettre de rationaliser un peu son fonctionnement. Par son indépendance détachée (dans le sens physique comme celui de l'insouciance) l'antifaçade offre à l'édifice une double identité schizophrénique[22] : le signifiant qu'est la façade narrative n'a plus aucun rapport avec le bâtiment derrière. Celui-ci n'est plus signifié, le signe est donc caduc. Détruire le sens sans briser l'usage, voilà peut être là ce à quoi peut nous servir l'antifaçade.

22 Au sens deleuzien du terme : la schizophrénie comme rupture [de la capacité de créer] des chaines référentielles entre signifiants ; ce qui nous force à les percevoir comme un ensemble d'objets discrets et indépendants de tout signifié auquel se reporter. L'antifaçade doit se percevoir comme autosuffisance. Comme les space-modulators de Moholy Nagy elle ne représente plus rien, elle est elle-même.



« L'architecture étant le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière, l'architecte a pour tâche de faire vivre les surfaces qui enveloppent ces volumes, sans que celle-ci, devenues des parasites, dévorent le volume et l'absorbent à leur profit : histoire triste des temps présents. »

Le Corbusier, *Trois rappels à messieurs les architectes : La surface* 1921

ANTI FAÇADE FAÇADE CLUB

ÉTUDE DE CAS

L'ANTIFAÇADE SUR L'ÎLE DE NANTES

RELEVÉ D'ANTIFAÇADES

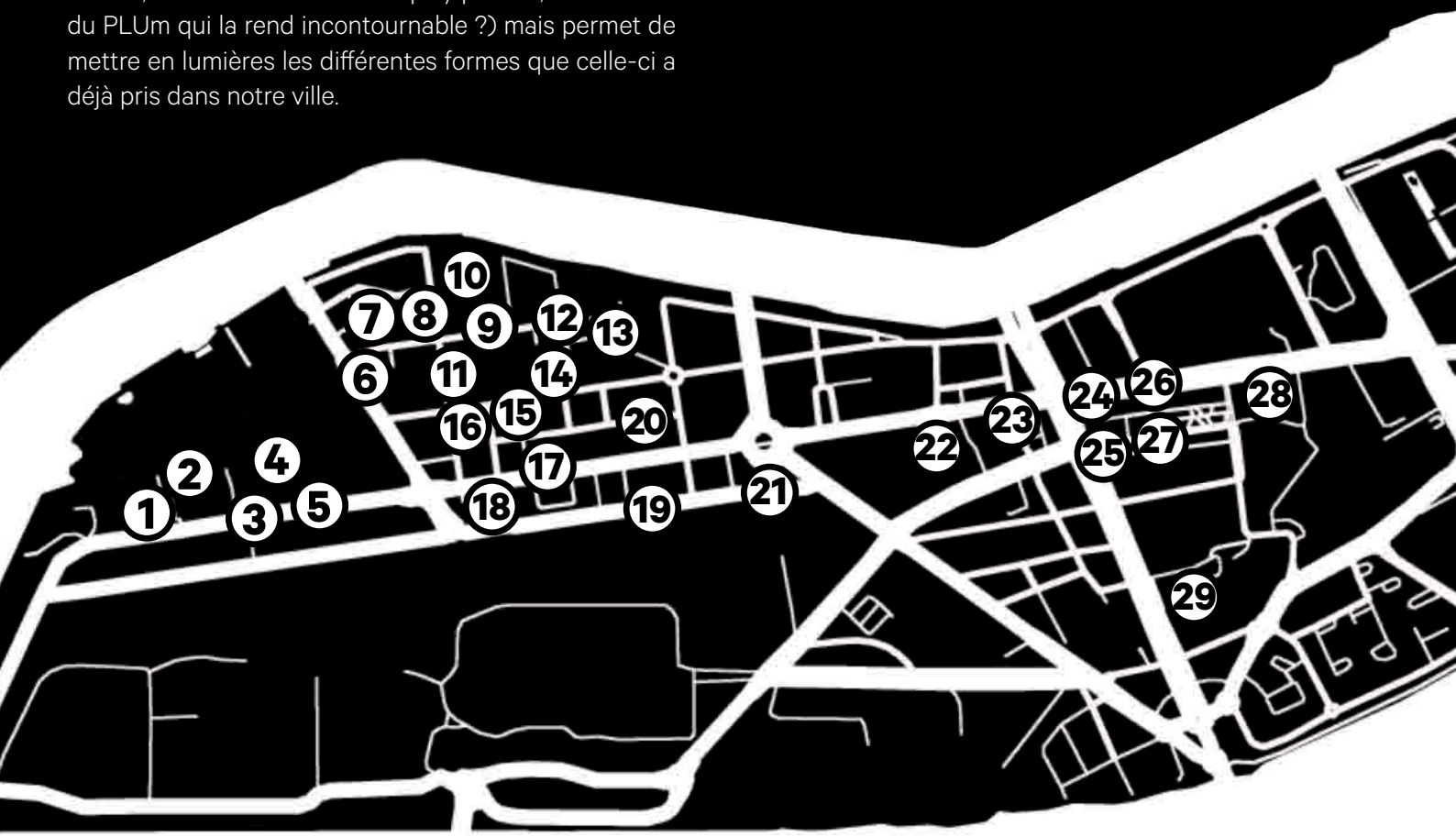
En annexe de ce chapitre théorique sur l'antifaçade, voici une petite étude sur le terrain qui tente de cartographier et relever la réalité du phénomène dans un de ses foyers les plus intenses : l'île de Nantes.
L'objectif de ce dossier compagnon est de rassembler un corpus d'antifaçades ordinaires pour mieux visualiser les formes que peut prendre ce type d'architecture, pour en proposer une sous-classification formelle et de manière générale mieux comprendre leurs fonctions.

Ce relevé (non-exhaustif) se concentre sur la partie Ouest de l'île de Nantes. Il a été fait sans sélection préalable des opérations sur des bases chronologiques, programmatiques ou géographiques. Les bâtiments ont donc été photographiés et retenus lors d'une déambulation pseudo-aléatoire, guidée uniquement par l'attrait des reflets du soleil nantais sur les bardages de tôle ondulée. Pourtant on peut, dès cette première page, noter une certaine homogénéité des opérations drapées d'antifaçades : la fenêtre d'édification est resserrée autour des années 2010 (qui est cela dit l'époque de construction de la quasi totalité des bâtiments du quartier) et de plus les antifaçades se rassemblent autour des boulevards (Prairie aux Ducs, de l'Estuaire, Vincent Gâche) beaucoup plus qu'en cœur d'îlot.

Cet atlas d'images ne se substitue pas à une étude profonde des logiques de construction du projet à antifaçade (y a-t-il une incitation lors de la commande, une tradition nantaise qui y pousse, une lecture du PLUm qui la rend incontournable ?) mais permet de mettre en lumières les différentes formes que celle-ci a déjà pris dans notre ville.

1 & **2** Îlot des Îles - Garo Boixel 2017
3 Cap Fréhel - GLV architectes 2014
4 L'oiseau des îles - Antonini & Darmon 2014
5 Imbrika - Brénac & Gonzalez 2015
6 Euréka - Agence Lipsky et Rollet 2011
7 Fresque murale 2019
8 Ehundura - Agence Leibar et Seigneurin 2011
9 Maison de l'avocat - Forma 6 2009
10 Aethica - Essentiel 2003
11 École des Beaux-Arts de Nantes - Franklin Azzi 2017
12 Manny - Tetrarc 2009
13 L'île Rouge - Forma 6 2011
14 Halle 6 Est - Avignon-Clouet architectes 2019
15 Égérie - Brigitte Métra 2019
16 Insula - Besseau Micheau & Roulleau 2007
17 Vogue - Bourbouze & Graindorge 2019
18 Médiacampus - Moatti & Rivière 2017
19 Île Extenso - C. de Portzamparc 2018
20 Résidence Marie Galante - IDEA Architectes 2006
21 Loire Atlantique Développement - Forma 6 2015
22 Nizan - BBM Architectes - 2015
23 Astria - Louis Paillard 2014
24, **25** & **26** Le Nant'île - Xavier Leibar & RAUM 2018
27 L'Atrium - Alter Smith 2009
28 Les Weigelias - Vincent & Béranger 2013
29 NooN - GPAA & G Peneau 2013

- toutes les illustrations suivantes sont des photographies personnelles de l'auteur -




1


2


3


4


5


6


8


9


10

Les 28 édifices relevés se partagent à part égale entre logement et tertiaire (16-12) et vont du R+3 au R+9 avec une moyenne et médiane en R+6.



11



12



13



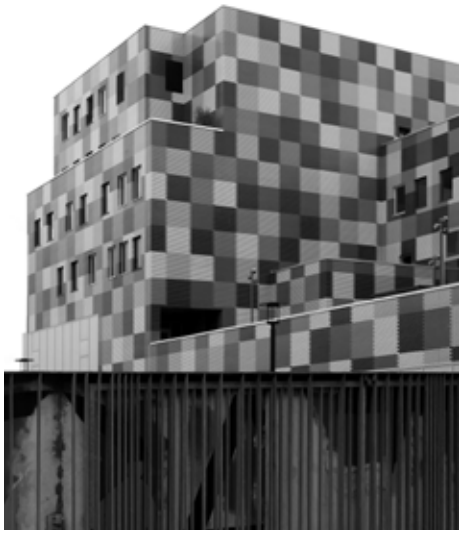
15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



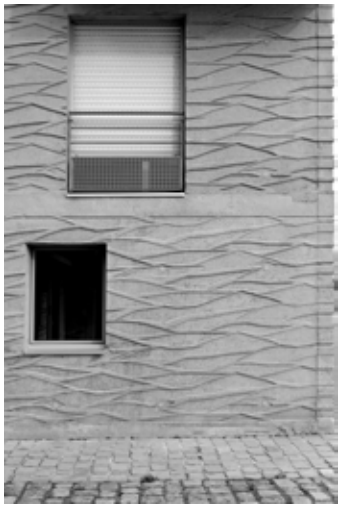
28



29



19



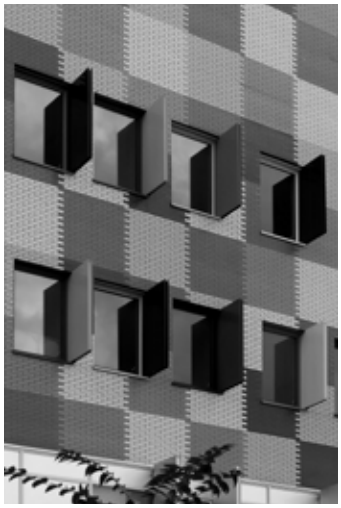


15



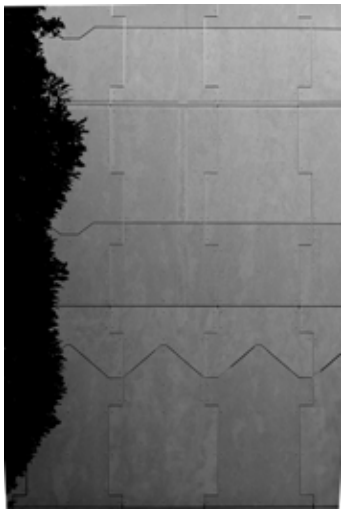


18





14



MATÉRIAUX & ÉCHELLES

La première chose que l'on remarque quand on se penche sur la matérialité de ces antifaçades nantaises est l'omniprésence du métal. On le retrouve sous plus ou moins toutes ses formes ; tôle ondulée [1] [3] [28]..., métal déployé [2], plumes perforées [12], panneaux corten [13] ... Il représente 13 des 28 façades relevées. En plus du métal on retrouve le béton matricé, le revêtement de surface en pierre, le plastique et ses dérivés (plus ou moins opaques), la paille et le bois pour un exemple.

A l'exception (peut-être) du bâtiment de Louis Paillard [23] aux tracés de banches surlignés, toutes ces matérialités en façade sont totalement indépendantes du système constructif des édifices. C'est un traitement superficiel de la façade qui est fait ici et qui a finalement assez peu de rapport avec l'édifice en lui même. Cette absence de relation entre texture appliquée et forme de l'objet recouvert se remarque aussi par la différence d'échelle entre les deux. La taille relativement imposante des tours de logement ou de bureaux est niée - ou plutôt ignorée - par la mesure finalement très réduite du motif qui sera répété de façon «all-over» sur le parallélépipède. Les ondulations du béton [19] ou les impressions de feuillage sur les panneaux de tôle [15] ne peuvent rien nous communiquer sur la tour en R+9 qui les reçoit.

$$\varepsilon << E$$

On remarquera aussi au passage que le même matériau avec une échelle fixe - par exemple la tôle ondulée dont la «période» est une constante - est employé exactement de la même façon peu importe la hauteur ou la forme de l'édifice. On assiste réellement à une transformation par simple étirement vertical pour s'adapter aux différences de taille. [1] [3] [20]

Dans le cas de Médiacampus [18] le motif semble assez bien proportionné par rapport au bâtiment qui l'affiche : les carrés de briques de même couleur ont plus ou moins le même gabarit que les baies. Mais ici c'est la volumétrie plus que la dimension de l'architecture qui est recouverte sans considération : la grille orthogonale du motif se retourne sans problème sur les redents et autres creux du volume. L'indifférence de la surface rend alors difficile la lecture de la tridimensionnalité.

Le seul exemple relevé où la matérialité de la façade semble être en lien autant physique que sémantique avec le reste du bâtiment serait les Halles Est d'Avignon-Clouet [14]. Ici les dimensions des pièces de puzzle concordent avec celles de l'ensemble et le matériau comme la forme du motif rappellent de façon très claire l'activité de fablab avec CNC et découpeuses laser qu'abritera le projet.



1



2



3



5



13



20



8



24



27



16



29



21



6



7



23

DÉCOR & COMPOSITION

«La décoration pour Quatremère de Quincy peut être de trois types : ornementale, analogique, allégorique.
- La première, celle ornementale, est le type de décoration qui prend origine dans l'instinct proprement humain de désir de variété. […]
- [La seconde] s'applique en analogie à la construction. Le système constructif se fait décrire à travers la décoration qui confère sens et caractère à ses éléments. […]
- [La troisième] prend le sens d'inscription. L'architecture qui s'applique devient une sorte de livre historique, un support sur lequel sont racontées, à travers la décoration allégorique, des histoires diverses.»[1]

En observant les systèmes compositionnels (ou non-compositionnels) des antifaçades relevées on peut nous aussi les ranger en 3 catégories qui n'ont pas rien à voir avec celles de Quatremère de Quincy.

La première ligne de la page de gauche ([8] [24] [27] mais aussi [3] [9] [28]) pourrait être résumée comme une recherche d'illisibilité et de chaos. L'antifaçade ne permet aucune lecture d'usage symbolique comme fonctionnel mais vient au contraire brouiller la surface lisse sur laquelle elle est appliquée. En ce sens on peut la considérer comme une façade ornementale qui vise au plaisir des yeux loin de toute considération signifiante qu'elle soit langagière ou structurelle. La distribution aléatoire des baies et des modules de la surface refuse toute justification exceptée une recherche esthétique gratuite. Quatremère les décrirait comme comportant un *«grand nombre de détails, de broderies, de découpures et autres ornements qui ne sauroient avoir de signification précise, et qu'on retrouve en tout pays, semblables à ces fantaisies ou badinages d'enfants que tous répètent sans les avoir appris nulle part et de qui que ce soit.»*[2]

La seconde ligne ci-contre ([16] [21] [29] et encore [1] [2] [5] [10] [15] [16] [17] [19] [20] [26]… c'est la plus représentée) s'apparente plus à une fonction analogique de la façade. Plus de travées verticales qui scandent les baies, leur distribution est libre sur l'axe horizontal. Par contre les différents plateaux d'étage sont sur-lisibles par la constance des ouvertures et souvent soulignés par une ligne horizontale visible en façade. Le système organisationnel plus que constructif est rendu on ne peut plus clair : une ossature de dalles sur poteaux poutres en façade (la multiplicité des baies laisse comprendre l'absence de mur structurel sur la périphérie).
Cette demi-composition de la façade (puisqu'elle n'ordonne qu'un seul des deux axes de la surface) est donc révélatrice de la structure du bâtiment, rendant son nombre d'étages bien plus facilement lisible que pour la catégorie précédente, mais masquant la répartition des usages internes à un même plateau : les baies unifiées s'appliquent de façon identique à tous les espaces.

Enfin, la dernière ligne rassemble, elle, les rares exemples de façades allégoriques ([6] [7] [23]). Ces façades-là ne brouillent ni n'éclairent la lecture du bâtiment, elles nient toute relation avec lui. Que ce soit la trame de banchage du béton - descendant contemporain de la stéréotomie ? - ou la frise peinte sur le pignon aveugle, ces façades racontent réellement une histoire, seulement pas la même que le reste de l'édifice. Ces signifiants font désormais référence à des signifiés totalement distincts et sont d'une certaine manière indépendants de l'architecture derrière eux : le voile aveugle de Eureka [6] affiche même sa propre autonomie structurelle en se séparant de la barre de bureaux ; les blocs coulés du bâtiment de Louis Paillard [23] ne coïncident pas avec le linteau des baies niant toute véracité architectonique. Seules les Halles 6 Est [14] présentées précédemment décident, elles, d'accorder leur discours au programme de l'architecture, mais l'inverse est aussi possible, il suffit de voir la fresque peinte en [7].
La différence entre ce système allégorique et le premier ornemental est qu'ici l'esthétique de la façade est non seulement narrative mais qu'en plus elle ne vient pas remettre en question la signification du bâtiment puisqu'elle assume pleinement raconter sa propre histoire parallèle.

1 Cette lecture (un peu adaptée il faut le dire) de Quatremère est donnée par A. MONESTIROLI lors d'une conférence à Politecnico di Milano en juin 1988 et fait trait à l'entrée «Décoration» du *Dictionnaire Historique de l'Architecture - vol.1* Librairie d'Adrien le Clerc & Cie 1832 p500

2 Q.DE QUINCY op.cit p500


4


11


25


12


17


26



MOUTONS & ÉLÉPHANTS

Enfin, on trouve tout de même dans ce corpus six exemples très intéressants d'emploi de l'antifaçade. Tous ont en commun (et se différencient des 23 autres par) une séparation physique de l'antifaçade et du corps de bâtiment. Cet interstice entre l'antifaçade et la véritable clôture physique de l'espace interne est exploitée de façon différente et propose alors des usages divers selon les situations.

Quand l'édifice abrite un programme résidentiel ([4] [17] [25] [26]), le décrochage de la façade permet de créer un anneau de terrasses en loggia tout autour de la tour interne. L'antifaçade joue alors un rôle de séparation sociale, offrant intimité et individualité aux logements à moité cachés derrière. Un peu à la manière des façades ornementales, la peau extérieure empêche de lire l'organisation interne privée rendue propre au ménage. Cette distanciation physique qui amène une distanciation sociale permet alors au bâtiment de revêtir une sorte de double personnalité, une qui s'adresse à la rue et une autre aux logements (ou bureaux dans le cas du Manny [12])

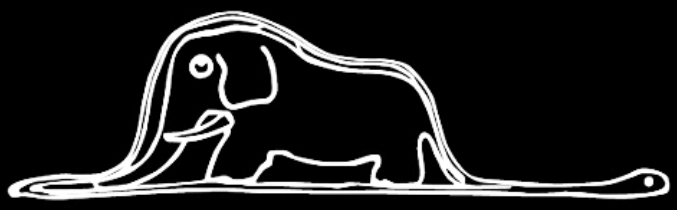
Un autre usage de l'antifaçade comme double peau est celle faite par l'école des Beaux-Arts [11]. Ici la pellicule extérieure unifiante en polycarbonate est visuellement distincte des enclos secondaires qui abritent comme autant d'organes indépendants les fonctions internes au programme. De manière similaire aux tours de logement, la façade extérieure, elle, s'adresse à la ville dans son ensemble (par la conservation d'un gabarit adapté au tissu urbain local) et celle (ou plutôt celles) interne converse directement avec les usagers, quitte à changer pour cela d'échelle.

Ainsi il semblerait que ce qui sépare une antifaçade génératrice de qualité architecturale d'une autre simplement décorative - qu'elle soit ornementale, analogique ou allégorique - est la scission physique entre l'antifaçade et le coffre mural architecturé (pour reprendre la terminologie de Zevi). En un sens, l'antifaçade décorative est comme le mouton dans sa caisse dessiné pour le petit prince. L'architecture, ses qualités, ses usages, ses spécificités... bref son caractère est caché dans cette boite décorative qui nous demande de lui faire confiance, nous assurant que «notre bâtiment il est dedans». Au contraire, l'antifaçade dédoublée s'apparente plus à l'éléphant englouti par le boa. Chacun des deux objets a ses objectifs et fonctionnements contraires et rivalisent donc pour l'emporter formellement l'un par la volumétrie, l'autre par l'enveloppe. Si le mariage est réussi, alors même les grandes personnes comprendront qu'il s'agit d'un boa digérant un éléphant. Sinon on n'y verra qu'un chapeau.

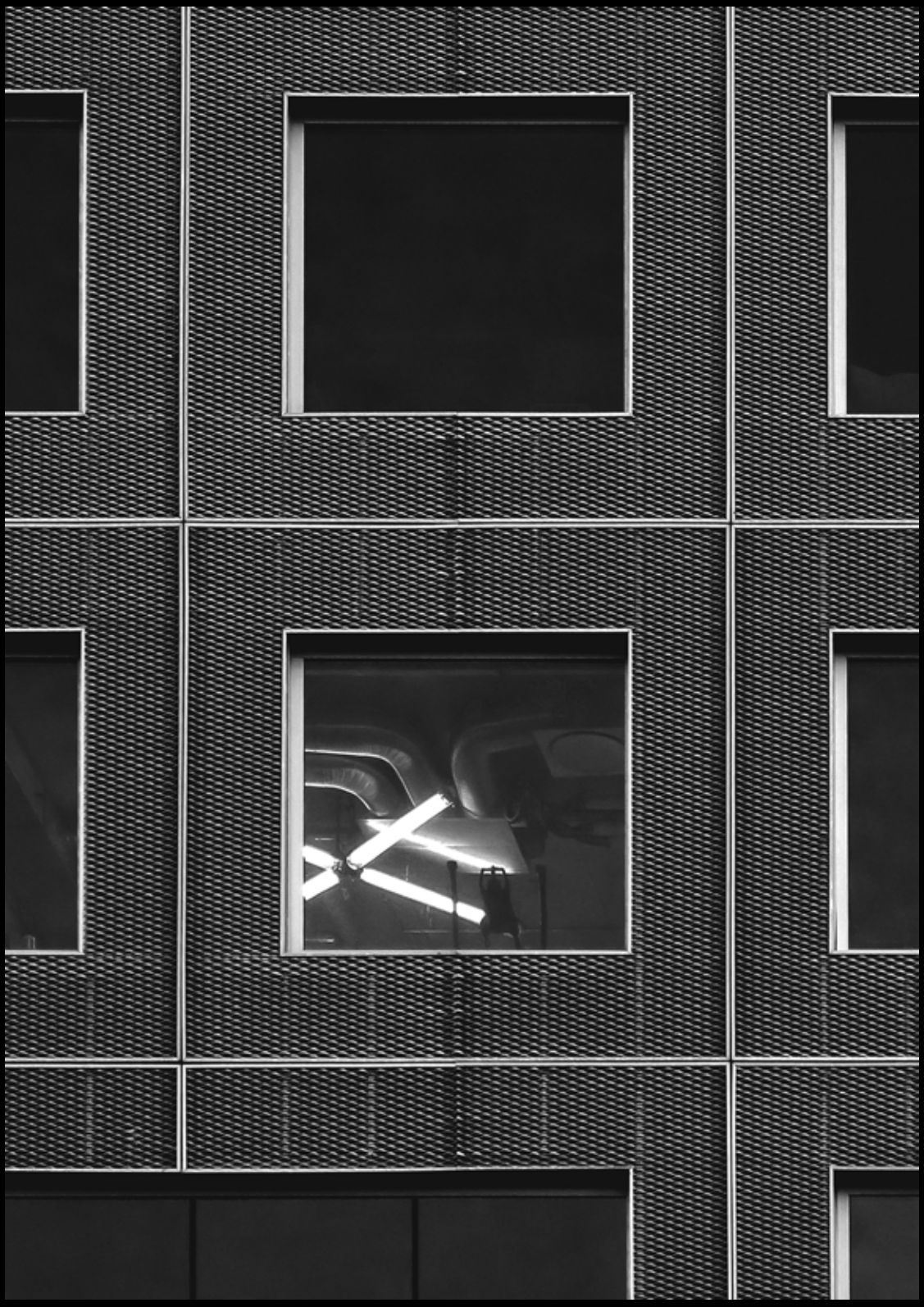




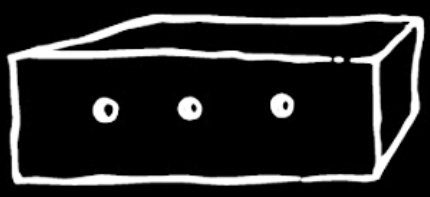
4



ELEPHANT DANS BOA



2



MOUTON DANS BOITE

NEO ROMAN

Il n'y avait pour lui pas de plus pesante tâche que de venir encaisser ses mensualités. Tous les premiers mercredis du mois, il devait traîner sa carcasse épuisée dans les arcanes de la Banque Centrale, achevant par un dernier effort le calvaire qu'il imposait à son corps et son esprit contre un maigre salaire. A ses yeux, c'était la Banque plus que le bureau qui lui absorbait son énergie, sa force de vie, pour lui en proposer quelques sous en échange.

En se perdant, comme chaque mois, entre les chambres, antichambres et autres déambulatoires qui composaient les méandres de la Banque, il sentait l'essence même de son être s'échaper de ses pores pour s'évanouir à jamais à travers les fenêtres thermales.

La Banque était toujours pleine mais, par un miracle statistique qu'il n'aurait su expliquer, il n'y avait jamais croisé la moindre connaissance, ami d'ami, voisin de quartier, ou même filleul de vieux camarade des petites classes. Seules des silhouettes inconnues hantaient les halls rectilignes et les couloirs sans fin de ce labyrinthe. Et si l'envie lui venait de tenter de se lier d'amitié avec un guichetier, «histoire de compter une tête familière dans cet ensemble de visages anonymes», celui-ci obtenait la semaine suivante sa mutation pour Hackney ou Wellignton, qu'il attendait depuis déjà près d'un an, le laissant à nouveau seul.

ADDENDUM

Dans les diverses pages de ce recueil, nous - les auteurs - employons parfois à tort un présent de vérité générale pour évoquer des faits qui ont souvent plus à voir avec des opinions personnelles. De manière générale, les articles de cet ouvrage affirment avec beaucoup de certitudes des choses qu'il reste peut être encore à démontrer. Si vous avez ressenti à tout moment de la lecture un doute envers nos affirmations alors cette page détachable est faite pour vous. Vous trouverez ci dessous toute une réserve d'adoucisseurs de vérité, à placer où vous le souhaitez, afin de changer nos énoncés performatifs en énoncés interrogatifs.
Nous vous prions cependant de faire usage de ces rustines rhétoriques avec la plus grande attention pour ne pas remettre en question des énoncés fondamentaux envers lesquels la perte de confiance mettrait en danger l'entière structure du texte. Ces éléments ne sont évidemment que réservés au collage dans ce recueil précis, tout ajout d'élément dubitatif dans l'œuvre d'un autre auteur nécessite l'accord de ce dernier et n'engage en aucun cas les rédacteurs du présent ouvrage.



Il semblerait	A nos yeux	Peut être que	Nous supposons	Maintenant imaginons que
Il semblerait	A nos yeux	Peut être que	Nous supposons	Maintenant imaginons que
Il semblerait	A nos yeux	Peut être que	Nous supposons	Maintenant imaginons que
Il semblerait	A nos yeux	Peut être que	Nous supposons	Maintenant imaginons que
Il semblerait	A nos yeux	Peut être que	Nous supposons	Maintenant imaginons que
Il semblerait	A nos yeux	Peut être que	Nous supposons	Maintenant imaginons que
Il semblerait	A nos yeux	Peut être que	Nous supposons	Maintenant imaginons que
Il semblerait	A nos yeux	Peut être que	Nous supposons	Maintenant imaginons que

Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.
Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.
Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.
Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.
Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.
Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.
Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.
Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.
Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.

cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve
cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve.
cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve.
cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve.
cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve.
cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve..
cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve.
cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve.
cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve.

serait	aurait	deviendrait	pourrait	Selon nous	un petit peu quand même non ?	alleeeez
serait	aurait	deviendrait	pourrait	Selon nous	un petit peu quand même non ?	alleeeez
serait	aurait	deviendrait	pourrait	Selon nous	un petit peu quand même non ?	alleeeez
serait	aurait	deviendrait	pourrait	Selon nous	un petit peu quand même non ?	alleeeez
serait	aurait	deviendrait	pourrait	Selon nous	un petit peu quand même non ?	alleeeez
serait	aurait	deviendrait	pourrait	Selon nous	un petit peu quand même non ?	alleeeez
serait	aurait	deviendrait	pourrait	Selon nous	un petit peu quand même non ?	alleeeez
serait	aurait	deviendrait	pourrait	Selon nous	un petit peu quand même non ?	alleeeez
serait	aurait	deviendrait	pourrait	Selon nous	un petit peu quand même non ?	alleeeez

Il semblerait	A nos yeux	Peut être que	Nous supposons	Maintenant imaginons que
Il semblerait	A nos yeux	Peut être que	Nous supposons	Maintenant imaginons que
Il semblerait	A nos yeux	Peut être que	Nous supposons	Maintenant imaginons que
Il semblerait	A nos yeux	Peut être que	Nous supposons	Maintenant imaginons que
Il semblerait	A nos yeux	Peut être que	Nous supposons	Maintenant imaginons que
Il semblerait	A nos yeux	Peut être que	Nous supposons	Maintenant imaginons que
Il semblerait	A nos yeux	Peut être que	Nous supposons	Maintenant imaginons que
Il semblerait	A nos yeux	Peut être que	Nous supposons	Maintenant imaginons que

Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.
Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.
Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.
Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.
Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.
Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.
Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.
Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.
Possiblement	On peut envisager	Nous pensons	cela dit on peut tout de même en douter.

cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve
cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve.
cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve.
cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve.
cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve.
cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve..
cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve.
cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve.
cependant rien n'est moins sûr.	,du moins c'est ce qu'on peut croire.	... enfin je trouve.

Il s'en était fait une raison, le bâtiment prévenait toute connexion humaine. Dans ce réseau de dômes et de vestibules, seules les cellules en ogive et les halls ovoïdes pouvaient communiquer... pas les visiteurs.
Pourtant il n'arrivait pas à haïr la Banque. S'y perdre avait quelque chose de rassurant, c'était comme se perdre dans un rêve qui durait trop longtemps et finissait par tourner en rond, sans pour autant donner envie de se réveiller totalement. L'architecture apposait sur lui une chape de plomb telle une mère aimante qui borde son enfant pour l'aider à trouver le sommeil.
Si se mouvoir dans le complexe était une épreuve certaine, en sortir semblait être un effort si innacessible qu'il n'osait pas l'envisager de front. D'ailleurs on ne sortait pas de la Banque, on finissait simplement par dériver, presque malgré soi, vers une de ses pièces périphériques. Alors la lumière diffuse qui entrait par les arcades vitrées nous happait à l'extérieur sans qu'on ne s'en rende compte. C'est seulement une fois sur le trottoir d'en face qu'il réalisait n'avoir qu'un souvenir très brumeux de la dernière heure passée à l'intérieur. Son itinéraire interne, qu'il avait pourtant tenté de retenir, avait quant à lui, déjà entièrement quitté sa mémoire.



type & typologie.

Illustration de la querelle des universaux à travers une histoire du discours architectural.

1.

Dans le discours architectural contemporain, les termes *type* et *typologie* (le plus souvent employés au pluriel) semblent être interchangeables et servir à un même usage de comparaison entre individus semblables. Un bâtiment va proposer différentes *typologies* de logements, de multiples *types* de baies...
Ici types et typologies sont de simples synonymes de «sortes» ou «genres», ils servent à exprimer une diversité d'éléments qui sont cependant rassemblés en des groupes similaires.
Cet emploi de ces termes permet alors à l'architecte de défendre une économie de la conception par la répétition d'un élément identique, tout en promettant une diversité des modèles disponibles. Une simple reproduction mécanique d'un type unique n'étant plus acceptable, on va privilégier la combinatoire de différentes typologies.

Le concept de type n'est alors mobilisé que lorsqu'on se retrouve face à un ensemble d'éléments similaires dans leur fonction (par exemple des plans de logements dans un immeuble) divisible en des sous-ensembles différents mais composés chacun d'individus identiques. On ne parlera pas de type de fenêtre si elles sont toutes identiques, il faut qu'il y ait au moins deux ou trois modèles différents sur la même façade pour qu'on puisse les considérer comme des éléments typologiques. De même, si chaque ouverture de la façade est unique, alors il serait considéré absurde et hors de propos de les présenter comme une multiplicité de types ayant chacun un seul représentant. *(figure 1)*

Il semble alors qu'aujourd'hui, les termes *type* et *typologie*, équivalents dans leurs usages, apparaissent uniquement lors d'une tension entre similarité et différence, tels des outils de conception ou d'analyse qui servent à organiser les éléments constituant une composition architecturale complexe. Il serait alors intéressant de se pencher sur l'étymologie architecturale de ces deux termes pour comprendre si cette proximité sémantique est un phénomène récent ou s'il en a toujours été le cas.[1]

Le mot *typologi*e fait sa première apparition en 1841 dans l'article « Le Botaniste » écrit par Eugène Villemin pour l'Encyclopédie générale *Les Français peints par eux-mêmes*, publiée sous la direction de Léon Curmer.[2]
Ce néologisme est formé de la contraction de *type* et *logique*. La typologie serait alors *« la classification, l'étude des différents types »* que fait le scientifique pour étudier les espèces vivantes. Dès sa première apparition, la typologie se présente donc comme une opération postérieure, créatrice d'ordre, face à des éléments (ici naturels) qui lui pré-existent.

Le terme *type* dont ce nouveau mot descend provient lui du latin *typus* : figure mystique, préfiguration, symbole... lui-même issu du grec ancien *τύπος* (týpos) : coup, blessure, et plus précisément la marque laissée par le tampon, donc le modèle, le schéma.
À l'époque, et dans le contexte où il engendre le mot typologie, type est alors employé dans son sens scientifique servant à l'identification, c'est-à-dire un *« ensemble des caractères distinctifs de certains groupes d'objets, d'individus, permettant leur classification »*[3]. Le sens premier de la marque du burin n'est alors plus présent que dans l'usage typographique du mot, qui n'est évidemment pas pour Villemin la source de son néologisme.

Le terme type étant si ancien, il serait difficile de pointer une première apparition dans les traités architecturaux (on peut tout de même noter son absence dans les dix livres de Vitruve et dans la plupart des écrits des grands maîtres de la renaissance qui lui préfèrent les termes de *classe* ou *genre*).

Cependant on peut trouver un moment charnière de son incorporation dans le jargon architectural dans la publication du *Dictionnaire Historique de l'architecture* de Quatremère de Quincy en 1832 (soit seulement neuf ans avant la création du terme typologie). Son sens architectural y est en effet défini et développé sur deux pages. Contrairement à Villemin, Quatremère de Quincy préfère, lui, rappeler l'origine bien physique du type, en convoquant les bas-reliefs grecs. Pourtant, il refuse immédiatement au type toute existence physique puisqu'il doit être avant tout *« l'idée d'un élément qui doit lui même servir de règle au modèle ».* Si le modèle peut prendre le rôle du poinçon en créant une série de copies, le type est *« un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressemblent pas entre eux ».* Il ajoute même : *« Tout est précis dans le modèle ; tout est plus ou moins vague dans le type ».*

Quatremère s'oppose alors totalement à la vision scientifique classificatrice du type que propose Villemin. Pour l'un, le type est l'idée commune floue qui préexiste à son instanciation dans tout modèle ou copie, pour l'autre, il est un faisceau de caractéristiques physiques précises observées et compilées suite à l'étude de plusieurs individus et est donc nécessairement postérieur à sa définition. C'est cette question centrale qui sous-tend l'ensemble du débat sur le type : vient-il avant ou après la conception de l'édifice ? Le type est-il un générateur d'architecture ou un classificateur de forme construite ? Pour prendre une métaphore biologique, la typologie étant une descendante directe des grandes avancées de l'histoire naturelle du XVIII° siècle, le type est-il un phénomène génotypique ou phénotypique ?

2.

Cette interrogation n'est pas sans rappeler un des dilemmes ontologiques les plus célèbres de l'histoire de la philosophie : la querelle des universaux. Cette scission profonde serait extrêmement longue et complexe à présenter puisqu'elle s'étend de l'antiquité grecque à la philosophie continentale moderne divisant le monde entre réalistes et nominalistes (et créant au passage toute une série de camps hybrides qui refusent de se ranger définitivement d'un côté ou de l'autre). On s'efforcera dans ce chapitre de la simplifier le plus possible pour l'appliquer à sa traduction architecturale.
Pour reprendre les mots de P.V Spade, le problème pourrait se résumer grossièrement ainsi : *« Y a-t-il ou non des universaux dans le monde ? Une réponse affirmative est le réalisme, une réponse négative, le nominalisme. ».*[4]
En somme on pourrait reformuler la question ainsi : l'idée universelle qui rassemble plusieurs individus existe-t-elle réellement (réalisme) ou est-elle seulement une étiquette, un nom (nominalisme) qu'on applique à des individus distincts, et donc une construction totale ?

Prenons un exemple architectural pour nous rapprocher de notre sujet. L'idée de colonne existe-t-elle ou existe-t-il uniquement des colonnes individuelles ? Platon, et les premiers réalistes défendraient l'existence d'un monde des idées, où l'on trouverait, entre autres, le concept universel et parfait de la colonne. Ce concept viendrait alors être instancié à chaque fois par les créateurs humains qui le traduisent en une manifestation physique unique de l'universel[5] « colonne ». La ressemblance entre chaque individu colonne est donc conséquence de leur concept d'origine commun (universel) qui leur est transcendant.

Aristote et les nominalistes, eux, opposeraient l'idée que le concept de colonne est une idée humaine créée comme un outil catégorisant ensemble des individus distincts aux similitudes immanentes. Un nominaliste pure souche affirmerait même qu'il n'y a pas d'idée de colonne mais simplement des objets cylindriques de support architectonique qui se ressemblent les

figures 1 et 2



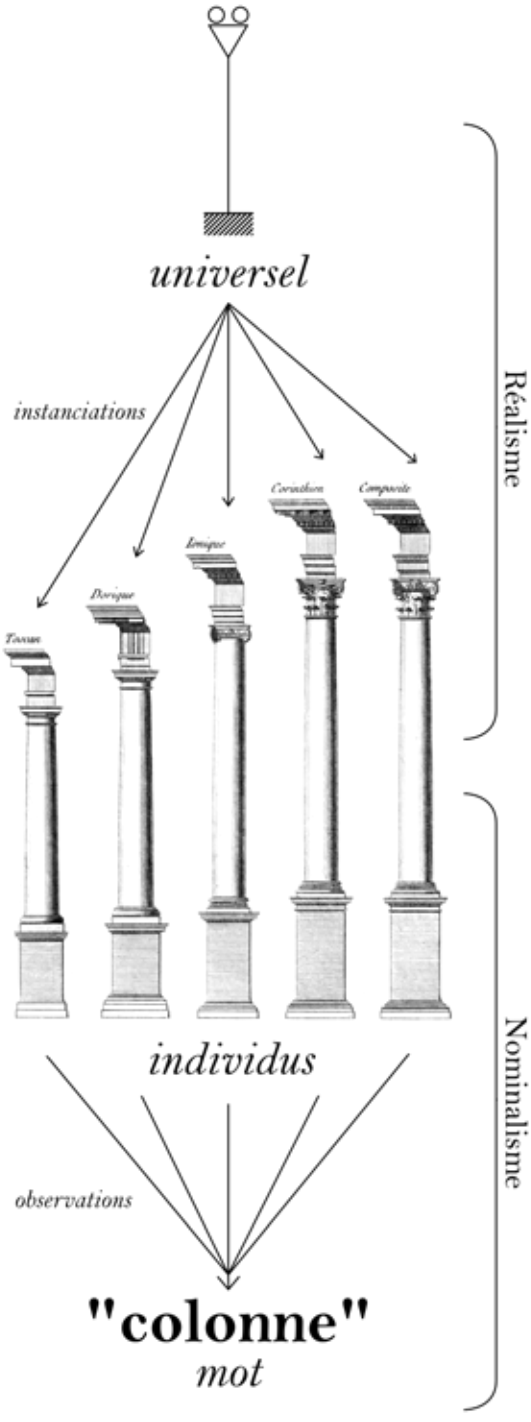
3 typologies



1 typologie ?



12 types ?



uns des autres.[6] Autrement dit, qui est venu en premier, la colonne ou l'idée de la colonne ? *(figure 2)*

Si l'on reprend nos deux usages du terme type précédemment évoqués on peut alors aisément les classer parmi ces deux visions ontologiques. Le partisan du type qu'est Quatremère le voit comme un modèle abstrait qui n'est jamais parfaitement répliqué dans chacun des individus qu'il engendre, pour lui le type existe *réellement* et lie l'ensemble des éléments architecturaux qu'il génère, que ceux-ci se ressemblent plus ou moins.
Villemin, inventeur de la typologie, lui, présente le type comme un faisceau de propriétés physiques qu'un observateur pourrait énumérer et qui lui serviraient à rassembler les individus proches sous le même *nom* commun. Ici, l'origine ou la raison d'une telle proximité phénotypique n'est pas centrale, la typologie sert à différencier les espèces entre elles et non à expliquer le fonctionnement d'un individu en lui-même.[7]

Le type est transcendant et réaliste.
La typologie est immanente et nominaliste.

Ainsi la conception de l'architecture à partir d'un type transcendant ne nécessite aucune analyse postérieure typologique. Si tous les temples construits par les antiques se réfèrent au même universel pur du temple parfait, l'architecte – ou l'historien de l'architecture – n'a pas besoin de l'existence d'autres édifices de types différents pour les identifier par contraste. Un type n'est pas défini par sa différence par rapport à d'autres types. Le type se passe de typologie.
De même, si la typologie se base sur la ressemblance entre eux d'un groupe d'individus alors l'existence ou non d'un modèle primaire qui aurait inspiré tous ces éléments n'a aucune importance. La typologie sert uniquement à regrouper et séparer des individus profondément uniques et superficiellement semblables. La typologie se passe du type.

Pour la suite de ce chapitre il nous faut donc une terminologie neutre, l'emploi des termes types ou typologie étant, on vient de le voir, ontologiquement coloré. On peut alors emprunter à Rafael Moneo le terme de *« série typologique »*[8] qu'il manipule pour parler des éléments qui passent d'un type à l'autre au fil de l'histoire, comme la figure du dôme. La série typologique est alors l'ensemble des individus qui peuvent soit se rapporter à un type primordial pour les uns, soit qui peuvent être reliés au sein d'une typologie créée à posteriori pour les autres.

3.
Il serait alors intéressant, pour comprendre le rapprochement contemporain de deux concepts pourtant antinomiques, de mener une petite épistémologie de la série typologique en architecture. Si la première définition architecturale du type de Quatremère semble tout à fait réaliste, comment expliquer ce glissement sémantique qui nous amène aujourd'hui à utiliser le même terme de façon, il semblerait, nominaliste ? Et de plus, on pourra observer un décentrement progressif des éléments architecturaux que l'on fait entrer dans la série typographique : du programme à l'idée.
Pour mener cette courte enquête il serait alors révélateur de se pencher sur trois périodes clés pour le discours architectural. Faisons trois carottes dans l'histoire de la théorie architecturale pour observer trois instantanés du discours sur la série typologique. À chaque percée, nous mettrons face à face deux figures de l'architecture de l'époque qui représenteront chacun un camp de la querelle des universaux. L'objectif est alors de comprendre comment les deux visions de la série ont pu évoluer à travers le temps, quels ont été leurs points de clivage centraux ou au contraire sur quelles idées ils se rejoignent.

Nous proposons alors trois points de sondage : Le premier se situe justement au XIX° siècle, autour de l'adoubement du terme type dans le vocabulaire architectural et l'apparition du terme opposé dans le langage scientifique. Époque des grands traités architecturaux de l'école des Beaux-Arts et d'un certain classicisme historique, c'est aussi en contrepoint le moment de mutation de l'histoire naturelle qui prend alors sa forme moderne, analytique et empirique.

Le second fait un plus grand écart puisqu'il vient opposer le mouvement moderne à son descendant œdipien qu'est le post-modernisme architectural. Au long du XX° siècle, la question de la série typologique est en effet centrale, qu'elle soit balayée par la tabula rasa qui veut la remplacer par le prototype moderne, ou au contraire fétichisée par les post-modernes (ou anti modernes?) qui y voient l'essence même du langage construit.

Enfin, puisque cet article s'ouvrait - une fois n'est pas coutume - sur des lamentations par rapport à un état présent de l'architecture, il faudrait honnêtement se pencher sur l'usage contemporain de cette série typologique. On trouve en effet, encore aujourd'hui, des partisans autoproclamés des camps nominalistes et réalistes. Il serait alors intéressant de regarder de plus près comment le type et la typologie sont manipulés au XXI° siècle.

Notes du chapitre :

1 Cette interrogation et la ré-investigation étymologique de ces deux termes ont été menées récemment par Sam Jacoby. Lui aussi viendra à la conclusion que type et typologie sont vecteurs de sens différents mais la ligne qu'il trace dans le sable diffère en direction de la nôtre, répartissant en l'un la question de l'usage et dans l'autre celle de la forme. Son article est alors un bon miroir de celui-ci puisqu'il offre un angle perpendiculaire à celui que l'on emprunte tout en se basant sur presque exclusivement les mêmes sources que la première partie du présent.
S.JACOBY «Typal and Typological reasoning : a diagramaatic practice of architecture» *The Journa of Architecture* 20, 2015

2 *https://www.cnrtl.fr/etymologie/typologie* consulté le 27/10/20. Cf E. Villemin «Le Botaniste» *Les Français peints par eux-mêmes*, t.4 1841 édité par Léon Curmer, p.311

3 *https://www.cnrtl.fr/etymologie/type* consulté le 27/10/20

4 P.V SPADE «Introduction» pour J. WYCLIF *On Universals (Tractaus de universalibus*) traduit par A.KENNY, Oxford, Clarendon Press, 1985 p15-18

5 «universel» est normalement un adjectif, on l'utilisera comme un substantif dans le reste de l'article. Cette incapacité de passer au singulier «les universaux» est due à une traduction directe de l'anglais qui ne trouve pas de contrepartie en français et a été plusieurs fois source de critique sur le nom de cette question ontologique. On se permettra dans un article qui parle d'architecture et non de grammaire cette imprécision.

6 Bien évidemment cette scission du problème en une simple dichotomie est une grossière simplification. De même , il n'est en réalité pas si évident d'associer les termes réalistes et nominalistes à Platon et Aristote, on trouve en effet des partisans d'un réalisme aristotélicien. Enfin on a ici recentré le sujet autour des objets manufacturés, des artefacts comme les nommeraient les grecs antiques mais le débat s'exporte, et se complexifie, au contact des substances, c'est-à-dire des êtres naturels. En effet il est alors plus dur de défendre l'existence d'une «idée universelle de la vache» qui serait instanciée (par qui ?) de façon imparfaite dans chaque bovin. On voit par ces restrictions du champ ontologique la troncature que subit la querelle des universaux dans ce chapitre.

7 Les balbutiements de la génétique moderne (c'est-à-dire la compréhension de l'origine génotypique de ces caractéristiques phénotypiques) ne commencera qu'avec les expériences de croisement de plantes menées par J.G MENDEL en 1865 soit 25 ans plus tard.

8 R. MONEO « On Typology » *Oppositions* n°13 MIT Press, été 1978. p.22-45.

XIX° siècle

le type comme programme

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy - Dictionnaire Historique de l'Architecture &
Jean-Nicolas-Louis Durand - Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Royale polytechnique

1.

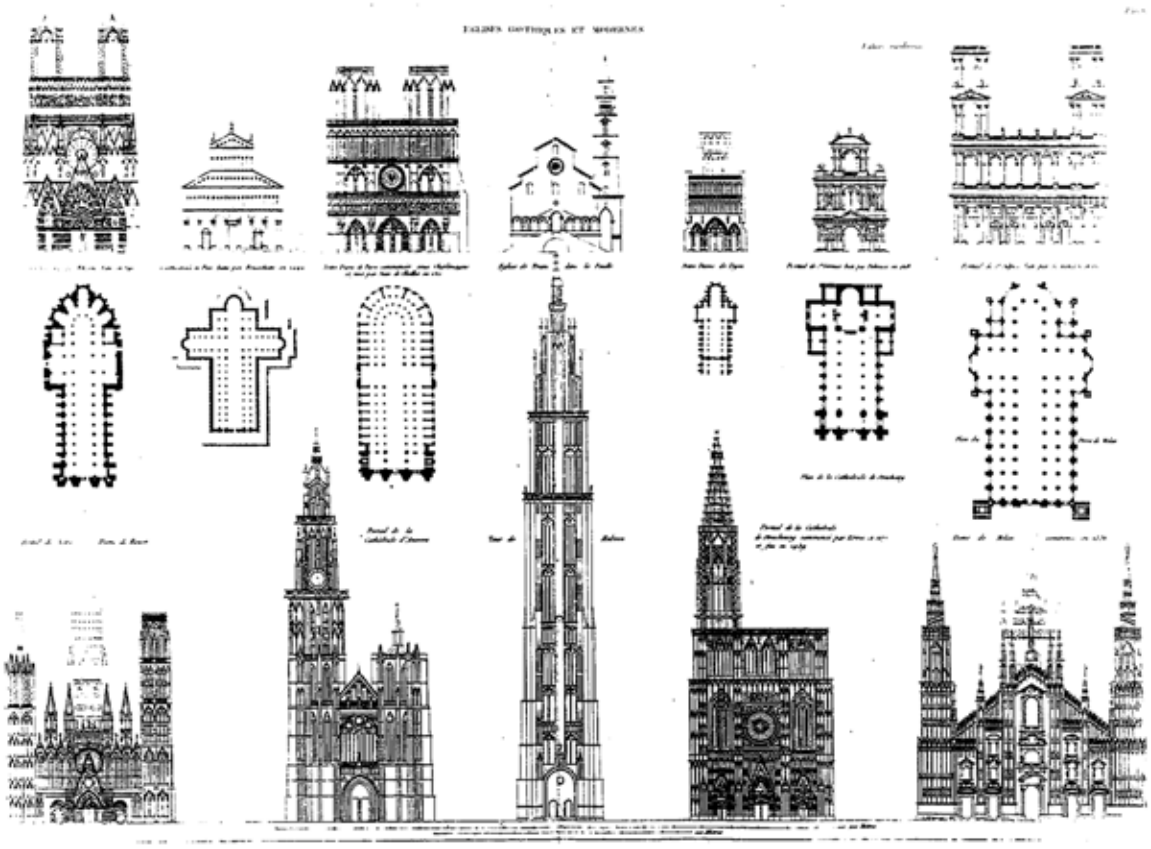
Le premier « duel » nominaliste / réaliste se fera entièrement dans les livres, puisque nous venons opposer deux grands théoriciens de la tradition Beaux-Arts qui ont, au final, très peu construit eux-mêmes. Dans le camp platonicien on retrouve le *Dictionnaire Historique de l'Architecture* (1832) de Quatremère de Quincy dont l'allégeance au réalisme ne fait désormais plus de doute. Face à lui, ce sont deux ouvrages de Jean-Nicolas-Louis Durand qui défendent une vision nominaliste de la série typologique : le « Grand Durand » *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes : remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle* (1800) ; et le «Petit Durand» *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique* (1808-1913).

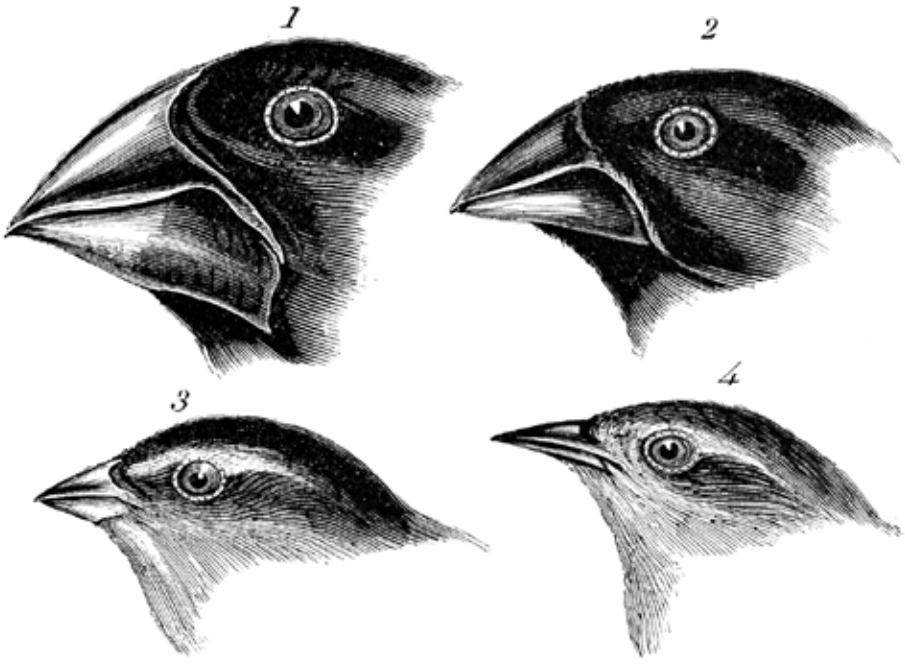
On commence à avoir une idée assez claire du positionnement de Quatremère de Quincy sur la question du type. Une grande partie de sa définition se concentre sur l'importance de comprendre le type comme un germe abstrait qui pré-existe le modèle (et donc toute la série). La série typologique ne se reproduit pas par l'imitation des éléments précédents mais par l'inspiration de l'artiste qui retrouve dans les individus déjà instanciés l'idée originelle, primitive, du type : *«Ainsi on ne dira point (ou du moins auroit-on tort de le dire) qu'une statue, qu'une compostion d'un tableau terminé et rendu a servi de type à la copie qu'on en a faite ; mais qu'un fragment, qu'une esquisse, que la pensée d'un maître, qu'une description plus ou moins vague, aient donné naissance dans l'imagination d'un artiste à un ouvrage, on dira que le type lui en a été fourni dans telle ou telle idée, par tel ou tel motif, telle ou telle intention»*[1]. Pour Quatremère, le type est une *«cause primitive»*, un *«principe originaire»* qui peut derrière venir trouver mille variations diverses. Le type se retrouve alors à l'échelle globale du bâtiment, il est associé – car il en est le générateur – au terme de *caractère* qui est très important pour Quatremère et pour la tradition Beaux-Arts de l'époque. C'est l'unicité du type qui vient inspirer un édifice qui lui confère son caractère, sa grandeur et sa beauté. Quatremère cite alors en exemple les pyramides, tombeaux et autres tumulus dont la forme globale et prenante serait directement issue du type primitif qui est à leurs origines.

Si l'on s'intéresse alors à l'entrée CARACTÈRE du même dictionnaire on peut lire ceci : *«Ce mot est le même en français que le mot grec χαρακτήρ, formé du verbe χαράσσω (graver, imprimer), et il signifie au sens propre une marque, un signe distinctif d'un objet quelconque»*[2]. Le type originel imprime donc le caractère superficiel de l'édifice qu'il génère. En parcourant le reste de l'article on comprend le lien étroit que contient le caractère de l'édifice avec sa fonction. Un bâtiment avec du caractère doit en effet faire lire aisément et clairement son usage (pour pouvoir éventuellement faire preuve d'originalité avec un accent qui se démarque des autres édifices de même destination). L'absence d'entrée PROGRAMME dans le dictionnaire de Quatremère peut alors s'expliquer ainsi : le type en entrée et le caractère en sortie sont les vecteurs de fonction de l'architecture. Le type est le programme. On peut s'en assurer en lisant les exemples de types extra-architecturaux avec lesquels Quatremère conclut son article : *« Qui est-ce qui ne croit pas que la forme du dos de l'homme doive être le type du dossier d'un siège ? Que la forme arrondie ne soit le seul type raisonnable de la coiffure d'une tête ? »*.[3]

Face à l'injonction répétée de Quatremère qui interdit toute imitation formelle d'un quelconque modèle, le Recueil de Durand (publié 30 ans plus tôt) fait figure de mauvaise influence. En effet le Grand Durand, comme le

figures 3 et 4





1. Geospiza magnirostris.
2. Geospiza fortis.
3. Geospiza parvula.
4. Certhidea olivacea.

surnomment les étudiants de la rue Bonaparte, est une série de planches illustrées qui relève les monuments les plus exemplaires de l'histoire de l'architecture dans le but presque avoué de venir prélever des morceaux entiers de leur architecture afin de concevoir de nouvelles compositions. Si le travail de relevé (et même parfois de correction pour retrouver une « perfection » du plan) est remarquable, c'est surtout par son classement et ses outils de comparaison que s'illustre le Grand Durand. Pour la première fois, Durand met côte-à-côte sur le même document tout un ensemble de plans d'édifices d'une même série typologique (temples, églises à dôme, pagodes, mosquées, collèges, bibliothèques …). Ces exemples choisis d'architecture sont, comme le sous-titre du recueil l'indique, classés par *« genre »* (on est 30 ans avant l'apparition du terme type dans le dictionnaire de Quatremère). Ici cette classification est bien faite à posteriori, entre des individus *« remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité »* (donc uniques), rassemblés de façon égalisatrice : à la même échelle, et regroupés en sous-ensembles qui dépendent de leur genre, c'est à dire de leur programme. On peut considérer le Recueil de Durand comme un exercice de typologie avant la lettre. (figure 3)

Et là où Durand se différencie réellement de Quatremère c'est qu'il invite ses élèves à venir reprendre des morceaux d'édifices modèles du même « genre » que leur travail en cours pour les recombiner en fonction des exigences particulières du site ou de spécificités programmatiques. Ainsi, en autorisant la dissection des édifices rassemblés il enterre définitivement l'origine primaire transcendante (universelle) de la série typologique, la présentant comme une chaîne d'individus qui se nourrissent les uns des autres au fil du temps.
Cependant il faut souligner que l'acte de catégorisation de Durand reste basé sur une intention génotypique : la fonction. Les planches du Recueil sont en effet criantes d'hétérogénéité formelle, un même programme semblant pouvoir générer une multitude de formes bâties diverses. Sur ce point, les deux théoriciens semblent se rejoindre : le type/genre reste un point de départ vague qui laisse une grande marge d'invention et d'originalité à l'architecte inspiré/imitateur.

Mais si le Grand Durand amène sa petite révolution classificatrice, il reste un recueil de relevés dans la lignée classique des Beaux-Arts du moment. J.D. Leroy s'est déjà livré à l'exercice en 1770 et le duo Percier & Fontaine feront à leur tour un inventaire corrigé des Palais Royaux européens en 1833 afin d'en inspirer la création d'un nouveau pour le Roi de France. L'influence de Durand est à ce niveau très lisible (recenser des genres similaires pour recomposer un édifice au programme identique), et ce jusque dans leur formulation : *« rectifier et mettre à profit ce que chacune de ces habitations pouvait avoir de remarquable »*.[4]

2.

L'ouvrage qui fixera réellement Durand dans le camp nominaliste est son *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, surnommé alors Petit Durand par les mêmes élèves qui avaient fait leurs classes sur le Recueil dix ans auparavant. Clairement bâti sur les avancées de son prédécesseur, ce Précis vise désormais à expliciter la méthode de conception par la composition que défend Durand. Il n'est alors pas étonnant que la première entrée pour le travail de l'architecte est la définition du « genre » de bâtiment en question (Durand reste cohérent avec son vocabulaire du Recueil) quitte à en créer des nouveaux pour l'époque : hôpitaux, prisons, casernes etc... L'usage étant nouveau il est en effet impensable de reprendre tels quels des modèles pré-existants puisqu'ils sont déjà, on l'a vu, adaptés à leur fonction d'origine. Darwiniste de la forme construite, Durand suggère alors

de prélever des organes dans différentes séries typologiques existantes pour reformer un nouveau corps. Ce mélange doit cependant rester fonctionnel et pour cela il va détailler ses règles de composition axiales basées sur les figures géométriques classiques dans les planches que l'on connaît désormais tous.

Cette désacralisation du type unique par le démembrement des individus peut rappeler à bien des égards la remise en question du créationnisme divin que causeront les travaux de Darwin un demi siècle plus tard (*De l'origine des espèces* est publié en 1859). Durand refuse la primauté d'un universel transcendant qui serait la cause unique de la multiplicité des formes architecturales. Il rejette par exemple l'idée de la cabane originelle arguant qu'il est impossible pour un unique tronc d'arbre d'inspirer la multiplicité des colonnes et ordres existants.[5] Au contraire, il conçoit la série typologique comme une chaîne vivante : un même programme donne une « espèce » de bâtiment, qui peut connaître des « variantes » locales selon les mœurs, topographies, usages, matériaux, climats... spécifiques.[6]
De même que la théorie de la sélection naturelle présente la nécessité pour une espèce de sélectionner ses individus les plus performants selon le contexte environnant, Durand encourage ses élèves à composer avec le terrain, avec les formes disponibles pour viser l'efficacité et la fonctionnalité. Ce n'est pas le plus fort qui survit mais le mieux adapté ; ce n'est plus la grandeur orgueilleuse du parti Beaux-Arts qui fait la richesse du plan, mais sa fonctionnalité compositionnelle. Freud comptait Darwin comme un des grands humiliateurs de l'Homme puisqu'il avait changé le fils d'Adam en simple produit de l'évolution, sans généalogie divine, sans histoire. Un psychanalyste de l'architecte pourrait trouver en Durand une figure similaire, lui qui sécularise le type abstrait et pur comme un simple cahier des charges qui peut être résolu avec *« une architecture des petits carrés »* comme la surnommaient péjorativement ses adversaires.[7]

Mais le rapport entre la méthode de Durand et les pratiques de l'histoire naturelle qui lui sont contemporaines ne s'arrête pas là[6]. Si les planches de Durand, que ce soit dans le Recueil ou le Précis, sont majoritairement organisées par genres, c'est-à-dire par programmes complets, il y en a une du Petit Durand qui doit attirer notre attention un moment. La première planche de la *Partie graphique des cours donnés à l'école polytechnique* (1821), sorte de supplément illustré au Précis, présente des *« éléments des édifices »* (figure 6). Ici pas de plan global ou de schéma organisationnel, mais des colonnes, des toits, des voûtes, des chaînages … On descend à une échelle inférieure à celle déterminante de la série typologique. De plus ces éléments primordiaux (murs, supports, arcs...) sont simplifiés pour s'extraire de tout graphisme qui pourrait porter un certain style : les ordres sont réduits à un simple triptyque socle-colonne-entablement sans que le dessin des chapiteaux ou des cannelures ne soit représenté, seules les proportions différencient le dorique du composite.

Ainsi ces éléments primaires sont décontextualisés et n'entretiennent pas de lien particulier avec un genre ou un autre. L'élément n'est pas typologique, il n'est qu'un marqueur. C'est son usage dans la composition générale qui va révéler l'appartenance à une série typologique ou une autre. De même, en eux seuls ces éléments sont uniquement des *« parties »* d'édifice. L'art de l'architecture (et donc l'apparition de la série typologique) se fait par la composition entre eux : nombre, rapport spatial, proportions... L'analyse typologique est alors plus quantitative que qualitative.[9]
On retrouve en ce sens une proximité avec l'analyse de la *Structure* que prônait le botaniste Charles Linné pour décrire les espèces de plantes à étudier. Pour le botaniste, *« toute note*

doit être tirée du nombre, de la figure, de la proportion, de la situation »[10]. Ainsi un même élément primordial peut être le marqueur de deux espèces diverses si un de ces critères empiriques d'observation est modifié. (figure 5)
Durand et Linné se rejoignent donc par la primauté de l'analyse géométrique abstraite sur la simple observation visuelle formelle. On obtient une certaine universalité de la méthode. Linné avance que devant le même individu, chacun pourra faire la même description, et inversement chacun pourra reconnaître les individus qui y correspondent[11]. De son côté, Durand annonce avoir développé la *« Marche à suivre dans la composition d'un projet quelconque »*. Contre l'universel qui serait à l'origine du type, les nominalistes du XIX° siècle opposent la compréhension universelle du système de classification des individus uniques.

3.

Le XIX° siècle marque donc le début de la querelle type-typologie en centrant le débat autour de la question (encore non nommée) du programme. Le type, le genre, la classe, réfèrent à l'ensemble du bâtiment et centrent leur attention sur sa fonction plus que sur son aspect. Preuve étant, c'est l'apparition de nouveaux besoins programmatiques qui forcent Durand à organiser son enseignement autour de la composition d'éléments primaires et la combinaison de fragments copiés : il est en effet hors de question de remobiliser les genres pré-existants. Cette égalité type-programme éclaire aussi l'impossibilité autant pour Durand que pour Quatremère de trouver des modèles primordiaux qui auraient un statut d'universel. Le modèle n'est qu'un édifice d'un certain genre particulièrement réussi (remarquable par son caractère) mais sûrement pas l'origine de la série typologique.

Notes du chapitre

1 A.C. Q. DE QUINCY op.cit. p.629
2 ibidem p.302
3 ibidem. p.630
4 Citation reprise dans J. LUCAN *Composition, Non-composition,* Presses polytechniques et universitaires romanes 2009 p.46
5 ibidem. p.31
6 ibidem. p.33
7 W. SZAMBIER *Jean-Nicolas-Louis Durand. 1760-1834 de l'imitation à la norme.* Picard 1984
8 A vrai dire il est même proclamé dans le texte de son élève Jacques-Guillaume Legrand «Essai sur l'histoire générale de l'architecture» qui préfacera les rééditions du Recueil à partir de 1809. Legrand annonce de but en blanc : *«une histoire naturelle de l'architecture pourrait être créée»*.
9 Pour une analyse de l'abstraction des formes physiques dans la théorie de Durand voir L. MADRAZO «Durand and the science of Architecture» *Journal of Architectural Education*. Septembre 1994 p.12-24. Madrazo y développe une théorie de l'usage du type par Durand qui se rapproche de celle faite dans cet article bien que lui ne fasse pas la distinction sémantique entre type et typologie.
10 C.V. LINNÉ *Philosophia botanica* Paris Cailleau 1788, §167
11 M. FOUCAULT *Des mots et des choses* Gallimard 1966 p.148

Illustrations du chapitre :

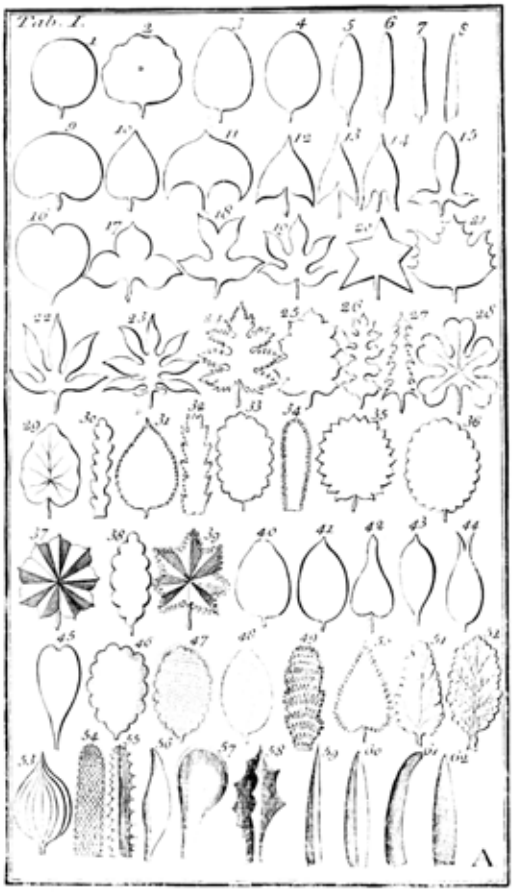
figure 3 : «Églises gothiques et modernes». Reproduction de *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes : remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle.* J-N-L. DURAND 1800

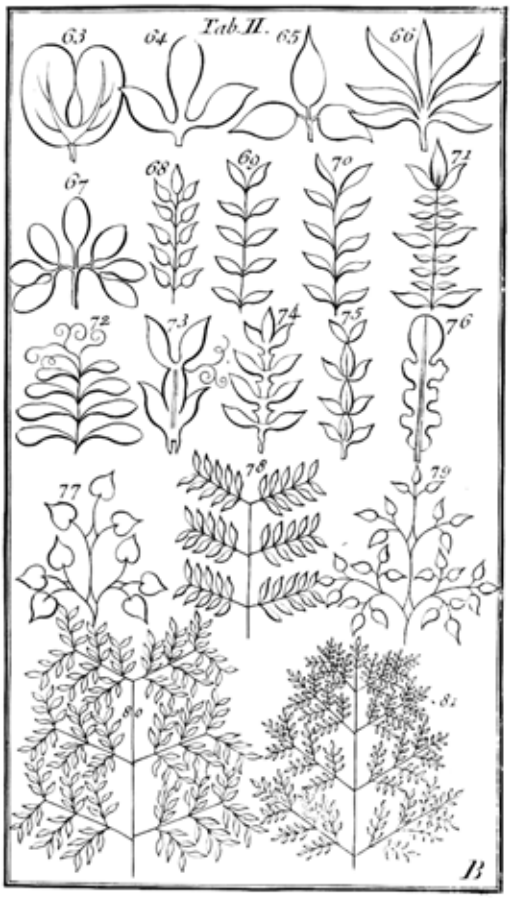
figure 4 : Becs de différentes espèces de pinsons. Reproduction de *Le Voyage du Beagle*. C. DARWIN 1839

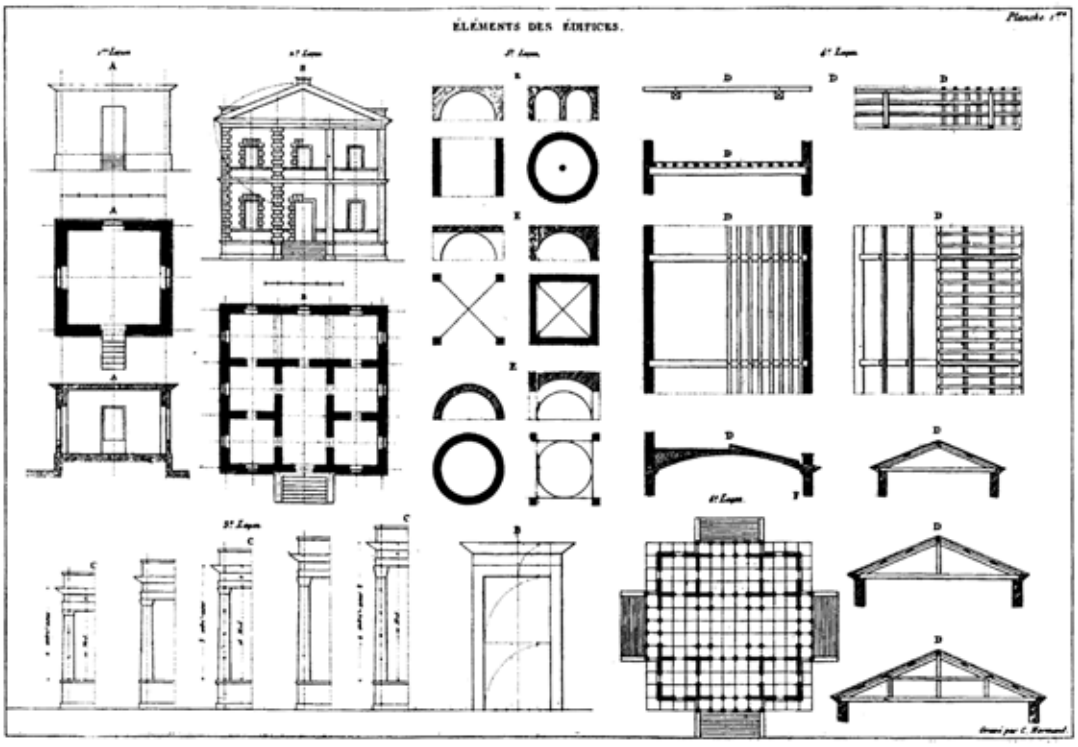
figure 5 : «Foliations convulutées et involutées» Reproduction de *Philosophia botanica* C.V. LINNÉ 1788

figure 6 : «Éléments des édifices» Reproduction de *Partie graphique des cours donnés à l'école polytechnique* J-N-L. DURAND 1821

figures 5 et 6







Ainsi un même élément primordial peut être le marqueur de deux espèces diverses si un de ces critères empiriques d'observation est modifié.

XX° siècle

le type comme forme

Ludwig Mies Van der Rohe - Seagram Building, NYC 1958
& Aldo Rossi - Il Palazzo Hotel, Fukuoko 1989

1.

De la parution du *Dictionnaire* de Quatremère à l'édification de l'usine des turbines de l'AEG par Berhens assisté de Mies Van der Rohe, ils ne s'écoulèrent que 80 ans mais entre ces deux instants l'architecture a connu une révolution jusque là sans précédent. Entre la livraison du Seagram Building du même Mies, et celle de l'Hotel Palazzo, il s'en passera 30. Pourtant les deux édifices partagent une similarité évidente. Comment expliquer ce saut immense suivi de cette ressemblance troublante entre deux architectes aux visions soit-disant si éloignées ?

La première question à se poser est encore la pertinence de parler de type (ou de typologie) pour évoquer le mouvement moderne dont une des pierres angulaires était justement un rejet de cette généalogie historique vue plus comme une chaîne à la cheville que comme un fil d'Ariane. Pour citer Rafael Moneo, *« Les théoriciens du Mouvement Moderne, rejetèrent l'idée du type comme elle était comprise au XIX° siècle, car pour eux, elle n'était qu'immobilité, une série de restrictions imposées au créateur qui devrait, selon eux, pouvoir agir en toute liberté sur l'objet. »*[1]
Pour se débarrasser du type, il faut alors repenser le système global de production de la forme construite (architecturale ou autre) et notamment comprendre la posture de celui qui crée ces artefacts typologiques.

La première étape de ce travail de purification moderne qui sépare, oppose, et polarise (Bruno Latour) sera de s'attaquer à un *hybride* pré-moderne : l'artisanat. Pour les modernes, l'artisanat est le responsable de la perpétuation des types et l'illustration de leur archaïsme. L'artisan commencerait la création d'un nouvel individu en ayant en tête des modèles hérités qu'il viendrait copier, adapter et ré-instancier de façon empirique. La modernité, elle, veut au contraire découvrir les lois générales qui sous-tendent ces problèmes pour en déduire des solutions qui ne seraient plus justifiées par la simple habitude traditionnelle et donc alourdies par des formes héritées.
Cette volonté de reposer les termes du sujet se lit particulièrement dans les écrits de Le Corbusier quand il compare la maison et l'avion des années 1920. *« L'avion nous montre qu'un problème bien posé trouve sa solution. Désirer voler comme un oiseau, c'était mal poser le problème, et la chauve-souris d'Alder n'a pas quitté le sol. Inventer une machine à voler sans souvenirs accordés à quoi que ce soit d'étranger à la pure mécanique, c'est-à-dire rechercher un plan sustentateur et une propulsion, c'était bien poser le problème : en moins de dix ans tout le monde pouvait voler. »*[2]
La société moderne ne peut se satisfaire de prolonger (même en améliorant) les solutions artisanales passées, elle doit ressaisir le problème à la racine. Pas une racine primordiale de la hutte ou de la cabane, mais un ancrage scientifique dans les besoins de la société moderne.

Alan Colquhoun voit alors les modernistes diviser la figure de l'artisan (c'est à dire le producteur d'artefacts) en deux nouveaux acteurs : l'artiste d'un côté et l'ingénieur de l'autre.
L'artisan utilisait une tradition ou intuition passée pour produire des artefacts utiles. Désormais ce rapport à une *« ligne du beau »* (le Corbusier) qui traverserait le temps et les individus ne sera plus que l'outil de l'artiste qui produit uniquement des artefacts inutiles[3].
L'ingénieur, lui, responsable de produire des artefacts utiles, ne doit donc désormais plus se baser que sur les lois de la nature. *« Avec le développement de la science moderne, le mot « art » fut progressivement réservé aux cas d'artefacts qui ne dépendaient pas des lois des sciences naturelles, mais qui continuaient d'être basés sur une tradition et l'idée d'un idéal fixé comme forme finale du processus»*[4].
Avec ce bannissement du préfixe art-, la tech-

figures 7, 8, & 9







nique est désormais entièrement naturalisée. Pas étonnant alors que Le Corbusier s'émerveille du travail des ingénieurs et se permette de rappeler à l'ordre les *ar*chitectes.

Cette reprise à zéro du processus productif, cette tabula rasa faite, il faudra tout de même s'assurer de ne pas retomber dans les mêmes écueils passés. Le type a été chassé, comment éviter qu'il revienne au galop ? La modernité arrive simultanément avec de grandes avancées techniques : le ciment armé et l'ascenseur. Pour Moneo seules de telles forces extérieures, ou des créateurs individuels particulièrement brillants, peuvent mener à l'éclosion de nouvelles séries typologiques[5]. Le mouvement moderne court alors le risque d'être victime de son succès.
Heureusement, c'est une autre révolution technique qui va proposer une solution aux architectes modernistes : la (re)production de masse. Une fois le problème de l'habitat résolu une bonne fois pour toute, car posé de façon correcte, on obtiendrait selon les théoriciens modernes une réponse universelle finale[6] (internationale oserait-on dire). Celle-ci n'a alors plus à subir les éternelles abstractions et ré-instanciations qui font la série typologique, elle est simplement reproductible à l'identique grâce aux capacités techniques sérielles modernes.
(figure 24) **Le type multiple est remplacé par le prototype unique.**

2.
Mais un premier écueil apparaît déjà sur le radar. Le postulat moderne d'une « toute-scientificité » de la conception formelle semble être en réalité inatteignable, et ce pour deux raisons. La première est relevée par Tomas Maldonado. Celui-ci – ses mots sont ici repris par Colquhoun – déplore qu'il est encore impossible de baser un projet en totalité sur des critères naturalistes objectifs. Il existe toujours certaines zones de non scientificité dans la composition d'un édifice et, face à cette absence de crochets impartiaux sur lesquels s'appuyer, le concepteur doit alors piocher dans le catalogue historique des formes typologiques connues. Pour Maldonado cette approche ne serait qu'une solution provisoire causée par un défaut de connaissance. Un mal (un *« cancer »* ajoute-t-il) qui sera réglé au fil de l'amélioration des techniques modernes. Tout n'est pas justifiable impartialement par les lois de la gravité, la portée maximale du béton, les courbes d'ensoleillement ou la pousse de la coquille d'un escargot. À un moment, l'architecte doit faire un choix purement personnel et donc subjectif. La colonne en croix de Mies n'est pas plus efficace que celle en H, pourtant il la dessine ainsi.

À son tour, Alan Colquhoun superpose à cette première ombre au tableau un autre obstacle qui semble bien moins surmontable. En se posant comme ingénieurs – c'est-à-dire comme des concepteurs qui rejettent la ligne traditionnelle commune – les modernistes excluent leurs artefacts des grilles de lecture socio-historiques partagées. À viser uniquement une fonctionnalité pure, l'artefact risque alors de se retrouver privé d'une esthétique communicative. En refusant les canons de beauté hérités, on perd une certaine instantanéité de compréhension. Si tout le monde sait intuitivement comment s'asseoir sur un fauteuil Louis XVI, la façon d'enfourcher un divan du Bauhaus est parfois un peu moins triviale. Pour Colquhoun il y a en réalité un travail d'iconisation de la part des modernes, même s'il vient uniquement comme achèvement du processus de conception « scientifique ». Mais si les pré/anti/post-modernes auraient pioché sans honte dans le catalogue des formes historiques, les créateurs du début du siècle se le sont, eux, formellement interdit. Contre la citation, les modernistes proposent plutôt l'intuition. Contre les modèles traditionnels, qu'il faut reproduire, copier, ils amènent des formes pures, autosuffisantes.
Et c'est là, quand la théorie moderne essaie

de régler le souci du type avec une pirouette, qu'elle retombe les deux pieds dedans. Car la justification qu'emploient les modernistes pour expliciter ce recours à l'intention est l'invocation d'un certain expressionnisme de la forme pure, une force intrinsèque de la Gestalt qui transcende son usage historique mais qui serait ancré profondément dans sa nature abstraite. Les participants au Bauhaus qu'ils soient architectes ou plasticiens croient en une essence de la forme qui serait porteuse de sens en elle-même, au delà de celui qui serait donné par la connaissance de son usage dans un contexte spécifique[7].

Les architectes modernistes seraient capables de ressentir de façon intuitive les qualités profondes d'une forme, d'un matériau, d'une couleur, qualités qui ne seraient pas socio-historiques mais plutôt psycho-phénoménologiques. Cette volonté d'incorporer dans les nouveaux individus créés des formes fortes iconisantes pour mobiliser leurs essences propres ne peut qu'évoquer chez nous une vision platonicienne des formes et des idées : donc des types. À la manière d'un Quatremère de Quincy, l'architecte moderniste dénonce la copie et le modèle et invite à puiser dans un monde des idées accessibles uniquement à l'esprit capable de s'y aventurer pour y découvrir des concepts nouveaux qui sauraient parler à tous.

La mention de l'usine AEG en ouverture de ce chapitre n'est pas innocente (figure 8). En plus d'être la production d'un studio architectural qui regroupait à ce moment-là les futurs grands maîtres du mouvement moderne (Ludwig Mies van der Rohe, Charles Edouard Jeanneret et Walter Gropius), elle illustre l'abstraction expressioniste moderne avant la lettre. Les supports verticaux qui encadrent le corps du bâtiment associés à la courbure du plafond pourraient au premier regard sembler être des formes utilitaristes, calculées pour optimiser une structure et un volume productif. C'est sûrement en partie le cas. Mais il faudrait aussi faire preuve d'une grande amnésie morphologique pour ne pas y voir un renvoi direct à l'idéal du temple grec avec fronton et colonnade. L'usine AEG (dont on pense aujourd'hui que la colonnade est due en grande partie à Mies[8]) est une systématisation du Parthénon antique qui vient puiser dans sa forme-image les idéaux de pureté, noblesse et efficacité que le modernisme veut plaquer sur l'usine du XXI° siècle.
Mais si Mies conserve suffisamment de parts distinctives de son modèle expressif pour qu'il reste saisissable, Le Corbusier (ou en l'occurrence, Jeanneret) ira plus loin avec son premier tableau "La cheminée" en 1918 (figure 9). Ici un cube pas tout à fait orthogonal surplombe fièrement et mystérieusement une corniche escarpée formée par le manteau d'une cheminée couleur sable. Le Parthénon éternel (car c'est évidemment de lui dont il s'agit) est désormais réduit à son expression la plus pure et la plus marquante : un volume blanc sous le soleil que l'on observe en contre plongée.

Cette relecture du type que font intuitivement les modernistes décentre son champ d'opération. On ne l'invoque plus comme origine (ou abstraction) d'une série homogène d'édifices aux programmes similaires, mais comme une forme vectrice de sens qui saura traverser les non-choix scientifiques et anti-traditionnels des artefacts modernes pour toucher son public et le guider dans sa lecture esthétique. Le type passe de fonction génératrice de forme à forme génératrice de sens. Cette vision ne sera pas reniée par Rossi qui décrira lui-même le type comme *« fonctionnellement indifférent »*. Le type n'est plus à l'échelle de l'édifice entier comme peut l'être le programme, il est à l'échelle des éléments *« primaires et permanents »*[9] qui traversent de façon égale tous les programmes, Rossi prend l'exemple du couloir mais on peut repenser à la première planche de la Partie Graphique des cours de

Durand et à tout l'éventail qu'il recensait déjà. Désormais libérées de l'unicité du programme, les figures typologiques peuvent alors être décontextualisées et recombinées pour fournir du sens à des compositions rationnelles. Ces types comme signes peuvent trouver leur sens soit dans une pureté expressionniste intuitive, soit dans une référence historique construite. Ce recentrement du discours typologique autour de formes plus que de fonctions est évidemment l'apanage des post-modernistes, cela va sans dire. Moneo ira jusqu'à affirmer que *« pour Venturi, le type est réduit à l'image, ou mieux, l'image est le type, dans la croyance qu'à travers l'image, la communication est accomplie »*[10]. Mais on peut voir à travers ce double exemple de tours, que le procédé était déjà en réalité manié par les modernistes, bien avant leurs meilleurs ennemis.

3.

La ressemblance architecturale entre ces édifices est réelle même si leurs données extra-architecturales diffèrent. Conçu entre 1954 et 1958 par Mies Van der Rohe (assisté de Philip Johnson et Phyllis Lambert), le Seagram building (figure 10) abrite 38 étages de bureaux en plein cœur de New York City. Beaucoup plus modeste et tardif, Il Palazzo Hotel d'Aldo Rossi ne fut complété qu'en 1989 à Fukuoka, et ne comporte que sept étages de chambres à louer (figure 11).

Malgré ces divergences de programme, contexte et dimensions, les deux architectes semblent puiser dans les mêmes modèles d'inspiration, l'un de façon intuitive et l'autre référentielle.

Le premier et le plus évident est leur retrait des limites de parcelle, ce qui libère une place publique devant, offrant un vide dans la trame urbaine environnante et un certain recul visuel pour saisir la puissance de la façade principale qui devient un gigantesque fond de scène. Ce choix de reculer l'alignement n'est pas anodin et n'est surtout pas sans coût, on peut donc questionner la pureté rationnelle du projet moderniste. Ce recul permet en réalité à Mies d'augmenter l'élévation du bâtiment et, comme on le disait, d'offrir une perspective iconisante de sa boite de verre. Cette solution n'est cependant pas neuve mais s'inscrit en réalité dans une série typologique des plus classiques puisqu'elle était particulièrement employée sur les églises baroques, qui venaient reculer leurs façades de l'alignement de la rue afin d'inviter les fidèles à entrer. (figures 12-15)

La façon dont Rossi crée ce même recul, elle, se rapproche plus de la typologie du temple grec posé sur un socle plus haut que le reste du terrain et accessible par un escalier frontal. Les trois blocs qui encadrent les deux volées de marches sont comme des citations directes aux modèles du genre, entre la maison carrée de Nîmes, les villa palladiennes ou même les ré-inventions néo-palladiennes qui ont fleuri sur la côte Est des États-Unis au XVIII° siècle et que Rossi a pu admirer outre-atlantique lors de ses longs séjours d'enseignement.

Là où le moderniste adaptait en silence une morphologie historique à ses besoins d'iconisation, l'architecte italien donne directement les clés de lecture pour saisir l'origine de sa référence. (figures 16-18)

La seconde similarité est la composition de la façade (toute proportion gardée, l'une est quatre fois plus étendue que l'autre). Les deux font lire une division en travée verticale marquée par la présence visible d'éléments filants lisibles par tous comme des supports structurels : IPN de métal noir ou colonne de pierre rouge. Pourtant, ni la colonne de travertin ni celle d'acier ne sont en réalité porteuses. Toutes deux sont employées comme des signes narratifs plaqués sur un édifice déjà structurellement complet (figures 19-20). On sait que Mies a souhaité figurer par cet artifice sa structure qui devait être cachée à l'intérieur car ignifugée. Mais cette affirmation de la travée

verticale (sur un édifice pourtant entièrement basé sur le plan libre qui se développe sans mal autour d'un noyau rigide central) sert surtout à Mies à augmenter l'élancement de sa tour. Pour Rossi, on peut y voir une façon d'animer cette façade aveugle (les chambres ouvrant de part et d'autre de l'édifice).
En tout cas, les deux architectes profitent de ce fond de scène pour réinterpréter la façade classique, tramée verticalement et tripartite horizontalement : les deux jouent en effet avec une corniche surdimensionnée qui leur permet de cacher la technique sur le toit et surtout de couronner cette surface. Enfin en rez de chaussée on ne peut que penser au modèle des temples grecs en voyant comment Mies recule sa cella moderne du périmètre général du bâtiment. (figures 21-23) Formellement les architectes s'autorisent une diversité des sources. Désormais à l'échelle de l'objet, un type peut être combiné à un autre pour obtenir une synthèse iconique pilotée adroitement par l'architecte, qu'il soit moderniste ou post-moderniste. Mais la façon dont la même forme typologique est manipulée diffère entre les deux architectes[11]. **Mies la transforme en signe là où Rossi la fait devenir mythe.**

Mies et Aldo sont deux architectes qui attaquent l'histoire. Pour cela ils emploient tous les deux la même arme à double tranchant qu'est l'oubli. Cependant leurs buts diffèrent. Comme l'explique Can Onaner dans son ouvrage dédié à l'architecte Milanais : « *L'oubli semble avoir une signification différente selon l'idéologie disciplinaire et le point de vue sur l'histoire à travers lequel on l'aborde. Si, pour une lecture positiviste de l'histoire, l'oubli semble être un acte conscient et volontaire afin d'éviter la réitération d'une tradition acquise ou imposée, pour la psychanalyse l'oubli équivaut à un refoulement d'événements traumatisants ou d'expériences non assumées qui, par conséquent, encourage la réitération et la reprise de ces expériences refoulées.* »[12]

On pourrait d'un premier abord penser que les modernistes sont les premiers amnésiques qui coupent une bonne fois pour toute les liens avec leur passé. L'expérience du Seagram et leur croyance en un expressionnisme des formes nous forcent à adoucir ce verdict.

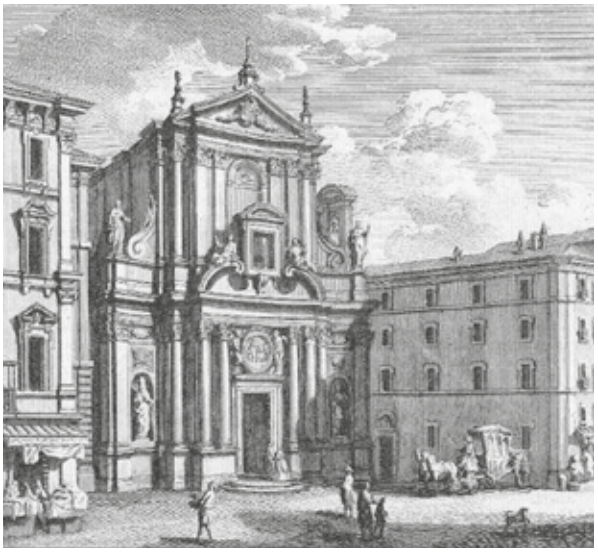
Il y a cependant une réelle distinction entre la façon dont les deux camps digèrent leur passé. Il Palazzo ressemble à un rêve qu'il est difficile de comprendre au réveil : les morceaux qui le composent sont criants d'éclectisme (chaque élément a sa propre matérialité qui renvoie à une époque complètement diverse : travertin brut pour les colonnes, brique rouge pour les murs et bronze oxydé pour les architraves) ; leur articulation est bancale (la colonne contredit le mur en retrait et son dépouillement total rend sa connexion avec l'architrave étrange) et leur fonction est indicible.
Au contraire, le Seagram building semble être un édifice sage qui a su s'inspirer des réussites qui lui précédaient en abstrayant les formes préalables pour toutes les introduire dans un tout uni. Là où les post-modernistes assument le fonctionnement en pièces rapportées de leur composition et l'indépendance historique de chaque fragment, les modernistes, eux, vont *systématiser* leurs objets et les changer en signes. On retrouve ici le fonctionnement décrit par Jean Baudrillard[13] :
L'*objet* historique (le type) est saturé de significations culturelles (Baudrillard dira qu'il est déjà « plein de sens »). Il faut alors venir équarrir cet objet pour le faire devenir un *élément* normé réduit à une valeur quantifiable et classifiable : pour Mies la colonne n'est plus que la verticalité et la pureté de la structure, tout symbolisme politique en est déduit. Enfin on peut venir assembler en combinatoire ces éléments qui sont devenus alors de simples mots au sens unique pour créer une phrase grammaticalement nettoyée : un *système* fonctionnel.



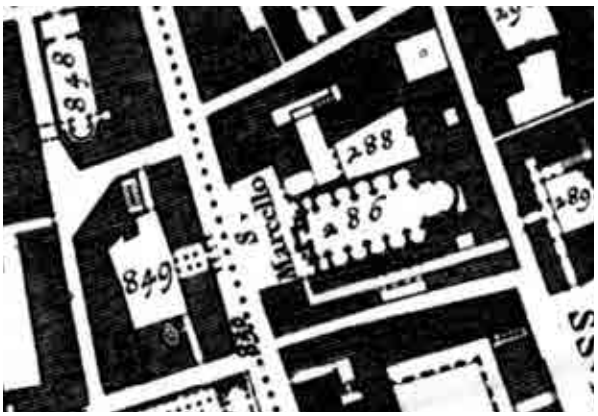


figures 10 & 11

figures 12, 13, 14 & 15









Ce recul permet en réalité à Mies d'augmenter l'élévation du bâtiment et, comme on le disait, d'offrir une perspective iconisante de sa boite de verre. Cette solution n'est cependant pas neuve mais s'inscrit en réalité dans une série typologique des plus classiques puisqu'elle était particulièrement employée sur les églises baroques, qui venaient reculer leurs façades de l'alignement de la rue afin d'inviter les fidèles à entrer.

figures 16, 17 & 18



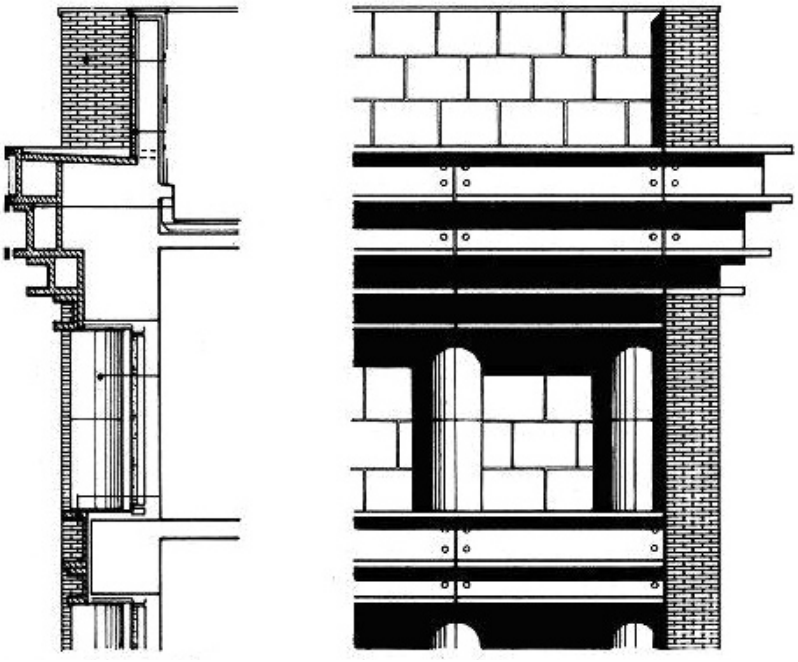


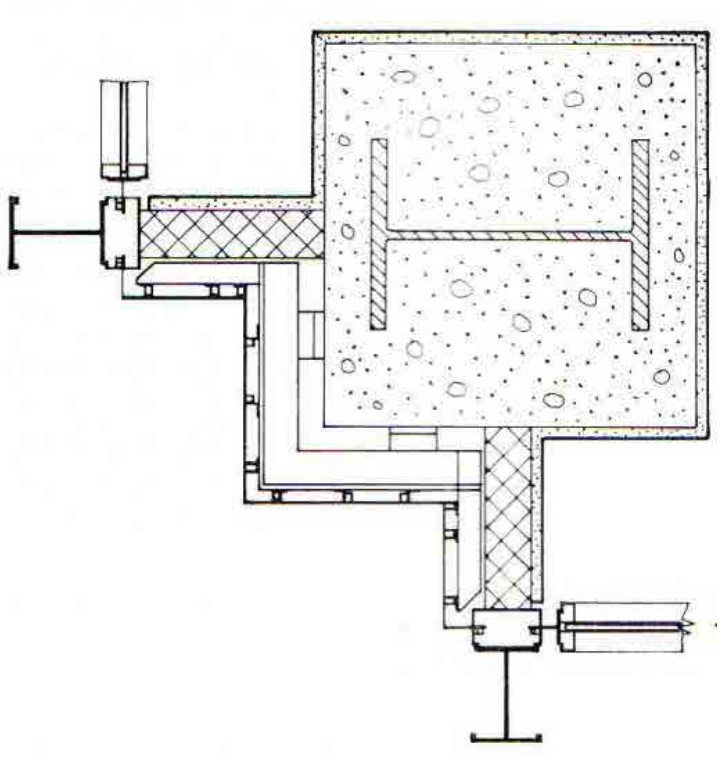


Les trois blocs qui encadrent les deux volées de marches sont comme des citations directes aux modèles du genre, entre la maison carrée de Nîmes, les villa palladiennes ou même les ré-inventions néo-palladiennes qui ont fleuri sur la côte Est des États-Unis au XVIII° siècle et que Rossi a pu admirer outre-atlantique lors de ses longs séjours d'enseignement.

figures 19 et 20

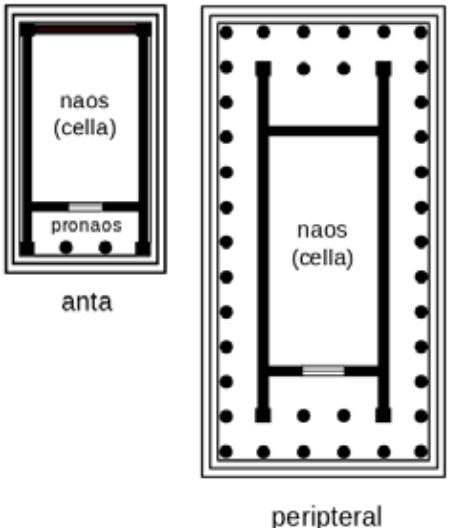
Les deux façades font lire une division en travée verticale marquée par la présence visible d'éléments filants lisibles par tous comme des supports structurels : IPN de métal noir ou colonne de pierre rouge. Pourtant, ni la colonne de travertin ni celle d'acier ne sont en réalité porteuses. Toutes deux sont employées comme des signes narratifs plaqués sur un édifice déjà structurellement complet

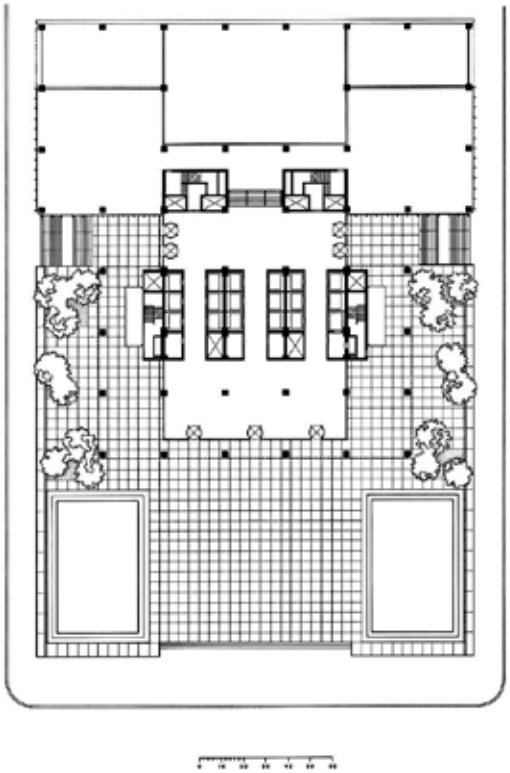


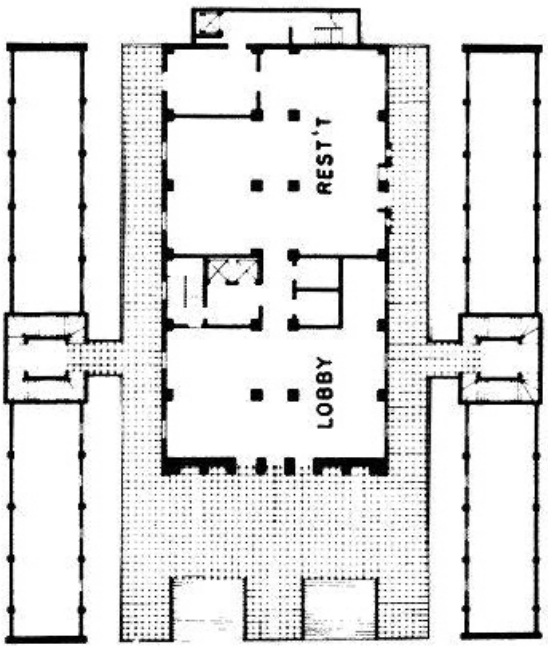


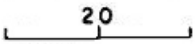
figures 21. 22 & 23

Enfin en rez de chaussée on ne peut que penser au modèle des temples grecs en voyant comment Mies recule sa cella moderne du périmètre général du bâtiment.









L'oubli chez les modernistes permet de réduire un élément à son essence unique et le purifier des associations d'idées qui ont été faites à travers l'histoire comme autant de scories sémantiques. Le type redevient ce qu'il est à son origine : un mot universel.

4.

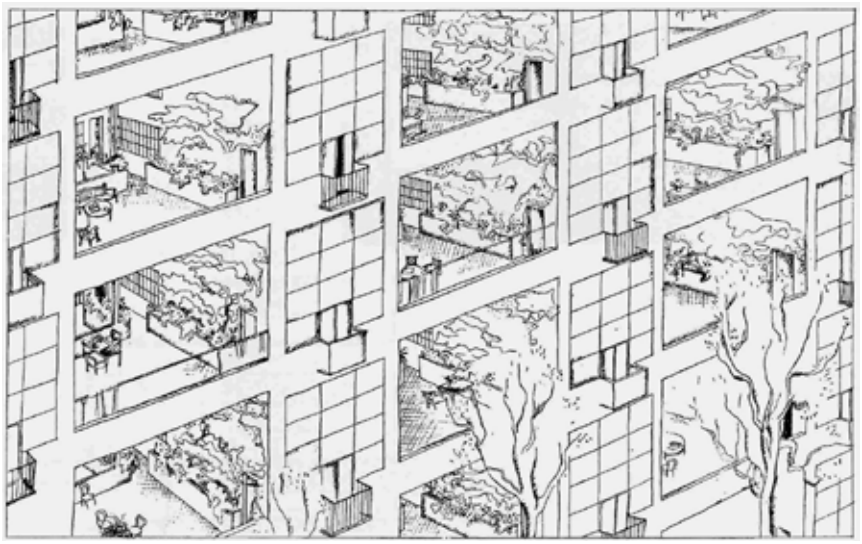
Marc Augé définissait l'oubli ainsi : *« l'oubli en somme, est la force vive de la mémoire, le souvenir est le produit »*[14]. Puisque les modernistes se concentrent sur l'expression des formes, on se doute que seul le produit les intéresse, le processus d'oubli leur est en réalité encore incompris, caché derrière l'écran de l'intuition. Rossi au contraire décide de crever l'écran pour venir travailler avec toutes ces associations historiques effacées par les modernes.

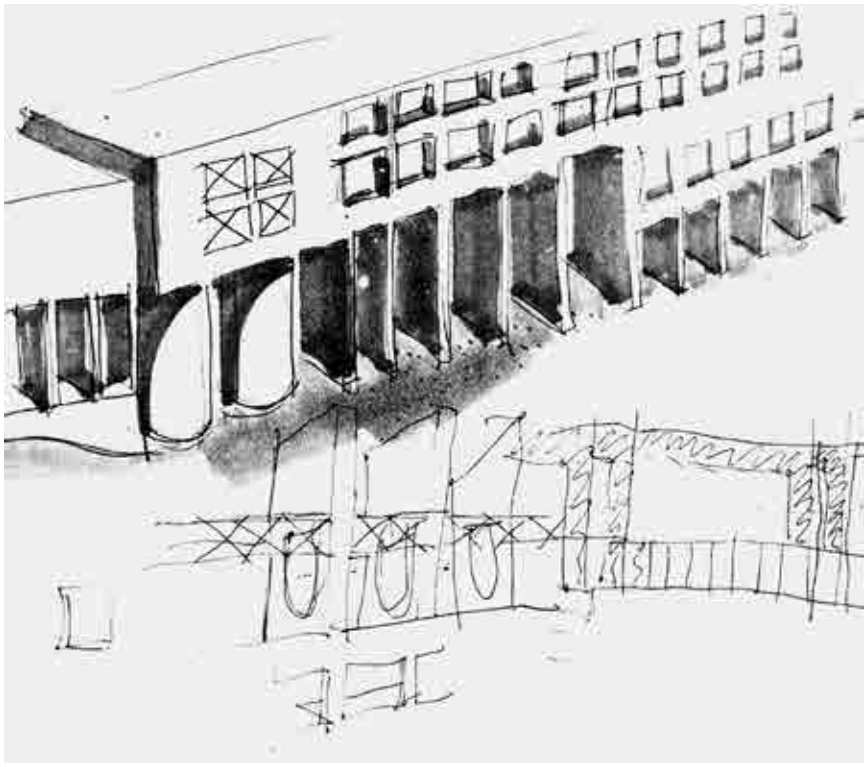
Pour les post-modernistes en général, et les membres de la Tendenza en particulier, la centralisation de la série typologique autour de la forme ne fait aucun doute. Le nom même de la typo*morphologie* qu'ils développent montre bien que l'on s'intéresse plus aux survivances de formes que d'usages, que ce soit dans la ville comme dans l'édifice. Le travail du classificateur typologique n'est plus alors d'étudier l'évolution continue par l'imitation d'une même lignée de figures, il est au contraire de trouver des apparitions singulières (inconscientes?) de formes-images persistantes. La Tendenza a plus à voir avec l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg qu'avec l'*Origine des espèces.*

La profondeur de résonance que crée chez nous la reconnaissance d'un type n'est alors pas le résultat d'une forme essentiellement marquante qui traiterait de *« problèmes plus profonds [...] fondamentaux et constants »*[15] mais celui de la surcharge de sens que la répétition historique lui a accordé au fil de ses instanciations. *« La répétition ne change rien de l'objet qui se répète mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple »* écrivait Deleuze[16]. Le type serait une construction sociale qui s'enrichit à chaque instanciation, agrégeant au modèle général les nouvelles connexions que forme un individu spécifique.
La sérialité post-moderne joue alors sur le fil tendu de l'inconscience conscientisée. On vient répéter des formes que l'on sait saturées de sens superficiels, récoltés au fil du temps sans réelle essence pure. Onaner ajoute : *« la typologie rossienne, plus qu'un principe logique dont on pourrait tracer la généalogie, serait alors une « répétition compulsive » et fétichiste »*[17]. Contrairement aux modernistes qui viennent laver leurs formes historico-sociales pour les réduire à des signes au sens unique, Rossi vient assembler des éléments déjà saturés de sens pour permettre la création de nouvelles connections mentales subjectives et riches dans l'esprit du visiteur.

La forme typologique en étant répétée permet de maintenir en vie le rite social qui lui est associé. Plutôt que de la voir comme un signifiant, les post-modernistes la voient comme un *mythe* barthien : un signe (donc un couple signifié-signifiant complet) qui vient ici être ré-actualisé à travers une nouvelle signification. Le traitement du type post-moderne ne se fait pas par retranchement mais par addition. Quand Rossi dessine sa barre de logements à Gallaratese (figure 25), il mixe le type traditionnel de l'immeuble avec coursives qui donnent sur une cour centrale (typique de l'habitat populaire romain) et celui du bâtiment à portique au rez-de chaussée marchant en double hauteur (plus retrouvé dans les villes bourgeoises du nord de l'Italie comme Bologne). Pourtant son édifice n'a ni cour centrale ni boutique ou même rue en pied d'immeuble. Les types ne sont pas réduits à leur essence profonde mais au contraire mis en porte à faux par leur sur-signification. Ils nous forcent alors à venir les remplir d'encore plus de sens pour justifier leur présence dans ce contexte nouveau. *« Le sens sera pour*

figures 24 et 25





Une fois le problème de l'habitat résolu une bonne fois pour toute, car posé de façon correcte, on obtiendrait selon les théoriciens modernes une réponse universelle finale. Celle-ci n'a alors plus à subir les éternelles abstractions et ré-instanciations qui font la série typologique, elle est simplement reproductible à l'identique grâce aux capacités techniques sérielles modernes.

la forme comme une réserve instantanée d'histoire, comme une richesse soumise qu'il est possible d'appeler et d'éloigner dans une sorte d'alternance rapide : il faut sans cesse que la forme puisse reprendre racine dans les sens et s'y alimente en nature, il faut surtout qu'elle puisse s'y cacher. La forme du mythe n'est pas symbole [...] il a trop de présence pour ça, il se donne pour une image riche, vécue, spontanée, innocente, indiscutable. Mais en même temps cette présence est soumise, éloignée, rendue comme transparente, elle se recule un peu, se fait complice d'un concept qui lui vient tout armé [...] elle devient empruntée. »[18]

On ne parle depuis le début de ce chapitre que de séries typologiques pouvant trouver des origines « nobles » : forme d'îlot urbain, portique antique, colonne et architrave, temple grec... mais la morphothèque de Rossi voit plus large que ça. En incorporant les cabines de plage, phares américains et autres cheminées d'usine à son catalogue de formes répétées, Rossi montre bien que ce qui fait le type c'est bien sa répétition et non une racine universelle. Cette sécularisation du type qui lui retire ses nobles origines (on peut douter de l'existence d'une cabine primordiale) peut à son tour être vue comme une nouvelle humiliation subie par l'architecte. Les architectes de la tradition Beaux-Arts pensaient d'une certaine manière s'élever au niveau des maîtres antiques en manipulant les mêmes types qu'eux. Rossi démontre que leur seul mérite est dans la persistance de la répétition. Plus que la tradition et les racines classiques, c'est la survivance par la sérialité qui est l'unique faiseuse de rois.

5.

Le XX° siècle n'aura donc pas marqué la mort de la série typologique comme on pouvait s'en douter. Il a cependant eu un impact irréversible sur son emploi puisqu'elle a du passer de l'échelle du programme général à celle de la forme-image. Que ce soit par la Tendenza ouvertement structuraliste ou par les essentialistes modernes, le type est devenu un élément de langage. Simple signe iconique ou mythe symbolique, il est alors combinable avec d'autres et offre une nouvelle richesse d'usage aux architectes qui osent le manier, de façon consciente ou non.

Or la re-combinaison des formes-images typologiques est vitale aux modernistes comme aux post-modernistes. Pour les premiers, c'est la création d'un système global unifiant qui motive la réduction des formes typiques à un simple élément mono-sémantique. Pour les seconds en revanche, c'est la juxtaposition de modèles déjà riches en signification qui permet de renforcer leurs sens passés tout en y incorporant des nouveaux et donc en prolongeant la continuité des formes-images : *« le souvenir catalogue l'objet observé pour assurer la continuité logique tout en faisant oublier l'événement à l'origine tandis que les agencements analogiques permettent au refoulé de resurgir dans le présent pour conjurer cette continuité et créer des associations nouvelles. »*[19]

Dans tous les cas, on assiste à un premier glissement nominaliste de l'idée de type. En passant du programme, qui précède toujours la construction, à la forme, qui est donc le résultat de l'activité de l'architecte, le type s'éloigne un peu plus du génotypique pour se rapprocher du phénotypique. La partie n'est pas encore jouée mais un certain rapprochement vers le visuel plutôt que le conceptuel semble s'amorcer.

Notes du chapitre

1 R. MONEO op.cit p.32, nous traduisons.

2 Le CORBUSIER "Des yeux qui ne voient pas : les avions" *Vers une architecture* Les éditions de G. CRES & Cie 1923

3 Cette idée de l'art comme une chaine d'imitations et de recompositions nouvelles autour d'une idée centrale a-historique et donc universelle était déjà proposée par Quatremère de Quincy en 1823 dans *Un essai sur la nature, la fin et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*.

4 A. COLQUHOUN "Typology and Design method" *Perspecta* 12, 1969 p71-74, nous traduisons.

5 Il présente notamment Brunellschi et son Duomo comme exemple. On peut facilement voir comment le Corbusier ou Mies peuvent être vus comme de telles figures à leur tour.

6 Cela n'empêche pas de s'intéresser à une série typologique spécifique, on pense notamment aux maisons à patio de Mies Van der Rohe qu'il impose comme épreuve de diplôme au Bauhaus et qui n'ont alors plus rien à voir formellement avec le type auquel on est habitué : le problème a été reposé de façon pragmatique et scientifique et le prototype ainsi obtenu est alors reproductible à l'identique.

7 Ce chapitre se penche en particulier sur les architectes modernes mais on pourrait faire un parallèle avec les "space-modulators" de Moholy-Nagy qui sont des artefacts iconiques en eux-mêmes sans être les figurants traditionnels d'un figuré quelconque, ou encore la théorie des couleurs de Kandinsky qui n'hésite pas à qualifier de façon absolue le bleu de "froid", le jaune de "violent" ou encore le vert de "calme".

8 Cette croyance est notamment renforcée par la similarité de traitement de cette "colonnade" avec celle de l'ambassade allemande à St-Petersbourg construite par l'agence de Berhens mais dont Mies était le chef de projet déclaré.

9 R. MONEO opc.cit p38

10 Ibidem p39

11 Can Onaner voit dans Rossi la figure du névrosé qui ne saurait se débarrasser des ses obsessions refoulées et la démonstration qu'il en fait est plus que convaincante. Cependant dans le cas spécifique de l'Hotel Il Palazzo, les formes obnubilantes de Rossi n'apparaissent pas. Ici pas de cabine de plage ou de triangle extrudé, Rossi manipule des objets bien plus évidents et universels. C'est parce que ce projet s'écarte des canons purement personnels de l'architecte que nous le trouvons pertinent pour représenter de façon générale l'opposition moderne / post-moderne autour de la série typologique. Cela est peut-être dû à la tardiveté de ce projet dans la carrière de Rossi. Il arrive en effet à une période où son accès à la commande est facile et multiple ce qui l'éloigne de son architecture de papier ultra-personnelle qui caractérisait le début de son œuvre.

12 C. ONANER *Aldo Rossi, architecte du suspens* Metis Press 2016 p.27

13 J. BAUDRILLARD *Le système des objets* Gallimard 1968

14 M. AUGÉ *Les formes de l'oubli* Rivages 2001

15 G.CARGAN "On the Typology of Architecture" *Architectural Design Magazine* 1963

16 G. DELEUZE *Différence et Répétitio*n PUF 1968

17 C. ONANER op.cit. p.16, l'auteur souligne

18 R. BARTHES *Mythologies* Seuil 1957. La citation est un peu longue mais il est frappant de voir comment le vocabulaire employé par Barthes a trait à la mémoire, le souvenir et surtout l'oubli.

19 C. ONANER op.cit. p.29

Illustrations du chapitre :

figure 7 : Parthénon - ICTINOS, CALLICRATES & PHIDIAS, Athènes 432 AV.JC

figure 8 : Usine AEG - P. BERHENS, Berlin 1909

figure 9 : *La cheminée* - C. E. JEANNERET, 1918

figure 10 : Seagram Building - L.MIES VAN DER ROHE, New York City 1958

figure 11 : Il Palazzo Hotel - A.ROSSI, Fukuako 1989

figure 12 : Chiesa San Marcello al Corso - C. FONTANA, Rome 1592

figure 13 : Seagram Building

figure 14 : Plan de Rome - G. NOLLI, 1748

figure 15 : Plan de Manhattan - production de l'auteur

figure 16 : Maison Carée - Nimes, I°s AP-JC

figure 17 : Villa Rotonda - A. PALLADIO, Vicenza 1571

figure 18 : Il Palazzo Hotel - A.ROSSI, Fukuako 1989

figure 19 : Détail de façade - Il Palazzo Hotel

figure 20 : Détail de façade - Seagram Building

figure 21 : Schémas des plans types de temples grecs

figure 22 : Plan de Rez-de-chaussée - Seagram Building

figure 23 : Plan du premier étage - Il Palazzo Hotel

figure 24 : Dessin de l'immeuble-ville - Reproduction de *Vers une Architecture* 1923 LE CORBUSIER

figure 25 : Croquis préparatif pour les logements à Gallaratese - A. ROSSI 1970

XXI° siècle

le type comme inventaire

Valerio Olgiati - Iconographic Autobiography 2006
& Rem Koolhaas - Elements of Architecture 2014

1.

La première opposition platonicien/nominaliste s'était illustrée par deux écrits, la seconde à travers deux édifices. Celle-ci en est une sorte de synthèse puisqu'elle met en regard deux inventaires (plus ou moins) argumentés de formes construites : La *"Iconographic Autobiography"* de Valerio Olgiati (finalisée en 2006 à l'occasion de la monographie de 2G-International à son sujet) et l'exposition de Rem Koolhaas *"Elements of Architecture"* dans le pavillon central de la biennale de Venise de 2014 dont il était le président.

Inventorier l'architecture (ou ses parties), on l'a vu, n'est pas nouveau. En plus du *Grand Durand* longuement évoqué plus haut, les travaux d'archivistes de notre couple contemporain ne sont pas sans rappeler le *Musée des monuments français* mené par Alexandre Lenoir juste après la révolution française. Lenoir organisait sa collection par une classification chronologique, Koolhaas par une classification thématique (15 types d'éléments sont recensés : sols, couloirs, plafonds, façades, fenêtres, toits, balcons, cheminées, murs, toilettes, escalators, portes, escaliers, rampes et ascenseurs). En revanche, Olgiati n'ordonne pas son atlas où les images se côtoient sans ordre précis.

Lenoir justifiait sa sélection par l'intérêt plastique et/ou historique des fragments d'architecture pré-révolutionnaire qu'il venait prélever dans l'ensemble du territoire français. Koolhaas, lui, explique que ses catégories sont *"les éléments fondamentaux, utilisés par n'importe quel architecte, partout et de tout temps"*[1]. De nouveau Olgiati reste flou quand à ses critères, précisant uniquement que cette sélection contient *"d'importantes images stockées dans [sa] tête"* : *"Quand je dessine ou invente un bâtiment elle sont toujours là, flottant quelque part au dessus de moi"*[2]. La justification de l'incorporation d'une image à ce corpus n'est d'ailleurs pas toujours donnée, certaines n'ont pas encore de légende qui expliciterait ce qui a frappé l'architecte suisse dans ce cliché en particulier. (figures 26-28)

Pourtant si l'on regarde de plus près les images choisies par Olgiati (celui-ci dit avoir sélectionné parmi un ensemble plus important pour limiter la taille de son atlas et le circonscrire aux illustrations les plus essentielles) on peut trouver des familles qui recomposent des sous ensembles thématiques : des clichés sans architecture qui semblent montrer la puissance sublime de la nature ; des plans très épurés d'architectures classiques et particulièrement ordonnancées ; des photos d'éléments architecturaux qui font preuve soit d'une très grande préciosité, soit d'un savoir faire artisanal supposément perdu ; des tableaux de peinture moderne non figurative... Ce qui frappe instantanément au visionnage de l'atlas d'Olgiati c'est l'intemporalité qui englobe les clichés. Ce sont des images pures, mono-(voire zéro)-thématiques.

À cinq exceptions près (qui sont d'ailleurs toutes sous-titrées *"5 maisons dans lesquelles je pourrais vivre"* comme pour signifier leur altérité), les architectures comme les objets figurés sont anciens, exotiques ou difficilement saisissables. Cette distanciation historico-géographique est en réalité le critère central du choix de l'architecte suisse. Dans un autre contexte (mais le lien se ressent) celui-ci expliquait son attrait pour les vieux édifices : *"Ils sont arrachés de tout et existent seulement comme de purs objets architecturaux sans aucune surface de projection pour quoi que ce soit d'extra-architectural."*[3]
Les images d'Olgiati ont équarri toute spécificité extérieure à l'objet architectural. De la même façon que les théoriciens du XIX° siècles devaient retirer le style des édifices pour y trouver le modèle central transcendant, Olgiati déshabille ses exemples de tout contexte. Là où les nominalistes, qu'ils soient

figures 26 , 27 & 28









darwiniens, historiens ou typomorphologistes, cherchaient des critères objectifs et universels pour rassembler les individus à étudier, Olgiati mène une quête personnelle instinctive. Son inventaire est auto-centré, ce n'est pas une méthode partageable mais une introspection pour découvrir ses propres modèles immuables. En ce sens il rappelle alors l'*Autobiographie Scientifique* de Rossi. Mais si l'Italien voulait reproduire ses modèles personnels *ad nauseam* pour les faire devenir série typologique, le Suisse se rapproche du point de vue de Quatremère qui enjoint au créateur de retrouver l'essence immatérielle de l'objet primaire et non de recopier sa forme visuelle. Contrairement à tous ses prédécesseurs, Olgiati ne consigne ni des programmes, ni des formes, mais des idées.[4]

L'inventaire d'Olgiati n'est pas une réserve faite pour y puiser l'inspiration : on verra qu'il se refuse à piocher dans des modèles pré-existants pour créer ses propres individus. En réalité le corpus obtenu est secondaire, ce qui était important pour Olgiati c'est l'acte de sélection des illustrations. Ce qui le frappe dans ces exemples c'est la force tranquille qui en émerge, force donnée par l'unité du cliché simple et clair. "*What you see is what you see"* déclarait Frank Stella. Si celui-ci n'est pas dans le corpus d'Olgiati, (mais on y trouve Neuman, Ryman et Rothko) sa formule nous reste en tête. La sélection de l'architecte n'est pas une série de modèles à copier, ni de types à réinventer, c'est une série d'objectifs à atteindre. Olgiati ne veut pas faire comme Rothko, il vise à faire aussi bien que lui. Aussi, il ne faudra pas chercher dans les constructions du Suisse quelconque similarité visuelle, programmatique ou spatiale avec les éléments de son Autobiographie Iconographique. Les similitudes que son œuvre bâtie partagent avec son atlas graphique sont purement conceptuelles, Olgiati veut mettre en avant ses thèmes essentiels : unité de la figure, décontextualisation, mono-thématisme et intemporalité.

La position de Koolhaas et de l'AMO est toute autre. Les classer dans le camp nominaliste ne posera aucune difficulté, ceux-ci introduisant le catalogue de leur exposition par une métaphore biologique qu'ils laissent filer sur une page entière : *"De même que la science a récemment montré que nous portons tous 'intérieurement' des gènes néandertaliens, chaque élément aussi, porte de long brins d'ADN qui datent de temps immémoriaux"*. L'architecture est passée au crible de la loupe généalogique : *"dans cette exposition nous cherchons des preuves physiques et tangibles de l'évolution des éléments individuels"*[5]. Contre la croyance platonicienne d'une ré-instanciation permanente du même modèle, Koolhaas voit dans l'histoire de l'architecture une reproduction sexuée des éléments, associée à une sélection naturelle (ou technico-culturelle). Ainsi, contrairement aux idées qui ne meurent jamais, les séries typologiques, elles, le peuvent : *"Nécessairement, la cheminée pourrait devenir le premier élément architectural à s'éteindre"*[6], Koolhaas allant jusqu'à produire un arbre évolutif de l'espèce cheminée qui aurait engendré de nos jours les radiateurs, les gazinières et les smartphones.

Et similairement à Durand qui lui aussi voyait les types comme des espèces, Koolhaas accorde une grande importance à l'influence contextuelle sur l'individu pour expliquer ses spécificités personnelles et ses divergences uniques par rapport au reste de la série typologique. À l'inverse d'Olgiati, Koolhaas sur-contextualise ses éléments fondamentaux : recueils de publicités, de films de divertissement, de manuels de construction... En réalité c'est plus le contexte de production et de consommation entourant l'élément qui intéressent Koolhaas que l'objet architectural en lui-même. Derrière une étude biologique de l'architecture se cache une histoire sociologique du rapport à la forme construite. La salle du balcon en est équivoque : ici on s'intéresse plus aux portraits des grandes figures politiques et médiatiques

qui se penchent dudit balcon que du dessin du garde-corps. Koolhaas assène *"sans le balcon il n'y aurait pas d'histoire"*[7] on imagine bien lequel des deux le passionne le plus.
Le travail de Koolhaas est donc didactique et public. L'inventaire qu'il fait a un objectif pratique : mieux comprendre la lignée de l'architecture, dans son rapport aux formes qui la précèdent et au contexte qui la produit. Les choix de catégorisation sont objectifs et universels et tout le monde peut donc en tirer conclusions et idées pour sa propre production ou compréhension de l'architecture. Une fois n'est pas coutume, Koolhaas se présente comme un scientifique qui vient décortiquer ce qui le précède pour en déduire les règles initiales qui l'ont créé. Mais ici ce n'est pas une ville qu'il ausculte, ce ne sont pas des édifices, ce sont des concepts fondamentaux.

2.

On le pressentait déjà suite au duel précédent, la conception de la série typologique a amorcé un virage nominaliste dès le mouvement moderne. Aussi on se doute bien que de trouver un architecte aristotélicien de nos jours présentait l'embarras du choix. Cependant, Koolhaas va plus loin que la plupart des nominalistes contemporains : à travers son inventaire *Fundamentals*, il fait en réalité l'éloge de l'individu. L'appartenance à une série typologique, à un *élément* sert surtout à mettre en exergue l'originalité de chaque fragment d'architecture rapporté entre les murs du pavillon central. Koolhaas fétichise chacun des individus qu'il vient taxidermiser. Tout en affirmant s'intéresser au lien entre eux, il muséifie en réalité chaque artefact et s'émerveille de leur hétérogénéité. La salle dédiée aux toits en est révélatrice, les architectes naturalistes de l'AMO célébrant le fait que *"Au vingt-et-unième siècle, alors que la plupart des éléments deviennent homogènes, un consensus n'a toujours pas émergé sur le toit"*[8]. Et de venir ainsi reconstruire dans la mousse bleue signature de l'agence rotterdamoise un modèle de charpente chinoise ancestrale. Ce n'est plus l'idée qui vient être ré-instanciée dans un nouveau contexte mais bien l'individu unique. (figure 36)

En revanche, trouver un architecte du XXI° siècle qui serait le digne héritier de l'essentialisme moderniste est un peu moins immédiat. Nous ne serions ni les premiers ni les derniers à étiqueter Olgiati de « nouveau moderne ». Il faut reconnaître que certaines de ces affirmations semblent laisser pointer un début d'envie de tabula rasa : *« Si c'est une abstraction, alors il existe un point de départ et il y a une généalogie, alors qu'une invention ne possède aucune ascendance »*.[9] On retrouve le discours de Le Corbusier qui souhaitait repartir de zéro au lieu de corriger la tradition.

La ressemblance avec son prédécesseur suisse se note aussi dans ses choix de modèles d'architecture non savante et son attrait pour la pureté décontextualisée : *« Je pense que l'architecture peut se développer depuis une idée, depuis un concept et que cette idée ou concept n'a rien à faire avec son contexte. Comme exemples historiques je prends les temples ou les églises. Comme exemple supplémentaire je prends les granges en Suisse qui sont des bâtiments fantastiques et qui sont presque toutes sans exception non contextuelles. »*[10]. Mais au XXI° siècle, cette quête de l'idéalisation et de la pureté ne peut pas venir d'une simple abstraction des modèles passés. On ne peut plus juste réduire un objet pré-existant à son essence pour le réinjecter dans un nouveau projet, il faut trouver des idées nouvelles. À son tour, il dénonce alors ses propres modèles comme des copies simplifiées : *« Le temple grec est l'abstraction d'une maison, les dômes sont des abstractions du paradis, et les temples asiatiques sont des abstractions des montagnes »*[11].

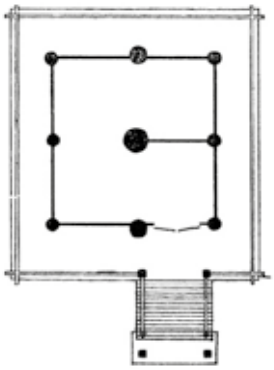
figure 29



Yuxtaposition of Doric columns in Delphi
Systemic



Monte Albán, Oaxaca, Mexico
The top of the mountain has been cleared.
The stump of the mountain forms the base for the cultic projection of the universe.



Izumo Taisha Shrine, Japan, 12x12 m.



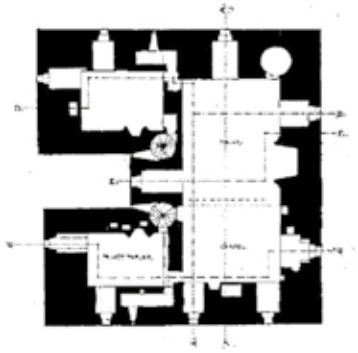
The white picture typifies the hope for the ability to become non-referential.
It represents 'nothing'.
© Robert Ryman



Fathepur Sikri, India, built by Mogul Akbar
Artificiality of construction and vernacular material coexist side by side. Magic beauty.
© Archive Olgiati



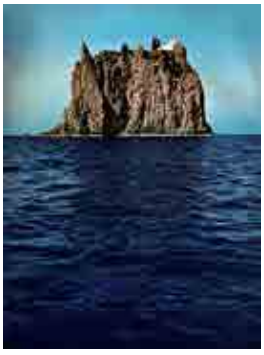
Santa Catalina Hispanic Monastery, Arequipa, Peru
The public courtyards are red, the private ones blue.
The red is earth-colored, the blue is extremely artificial.



1 of 2. Borthwick Castle, Scotland, 1430
The stairs are set into the walls.
The main hall comprises windows in all four directions.



Holy Lake in the Hathor Temple in Dendera, Egypt



Strombolicchiohe, Sicily, Italy
The light tower reef offshore Stromboli.
© Konrad Helbig



St. Peter's Church, Sigurd Lewerentz. Klippan, Sweden, 1963
Infinite wealth of precise possibilities of interpretation.
© Fabio Galli



Basilica of Ruvo, Italy
© Archive Olgiati



Palazzo dei Priori, Volterra, Italy

figures 30, 31 & 32







figures 33 et 34





Au lieu de composer avec les séries typologiques, il n'instancie qu'une seule forme emblématique qui devient l'entièreté holistique de l'architecture. Son auditorium à Plantahof est le toit, l'école de Paspel est le mur.

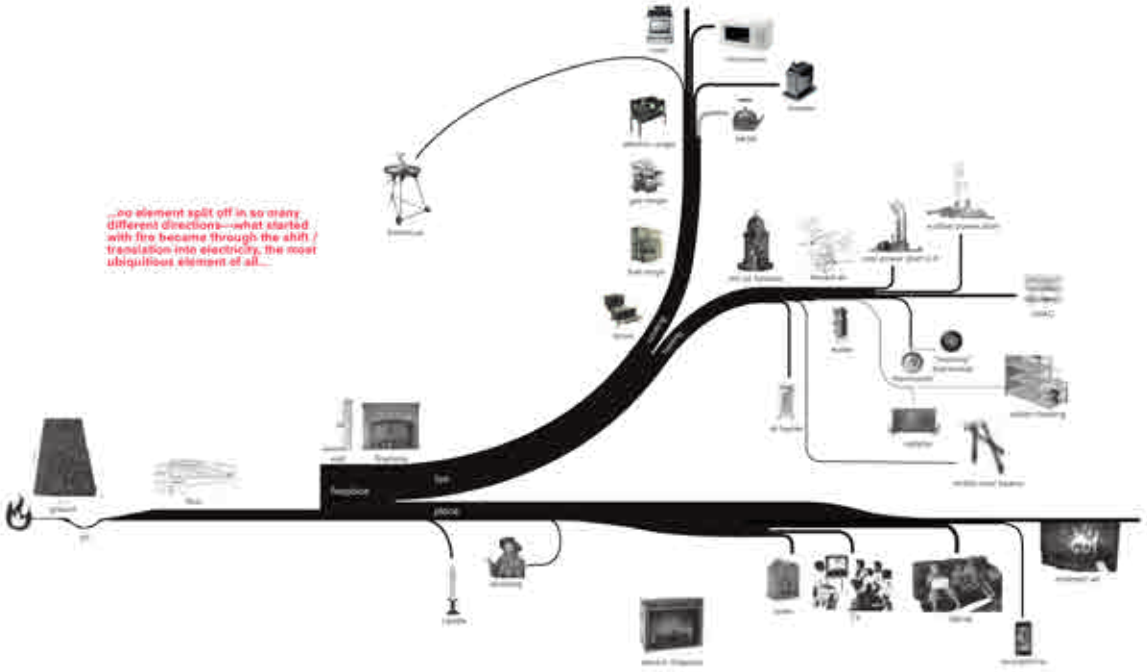
figures 35 et 36

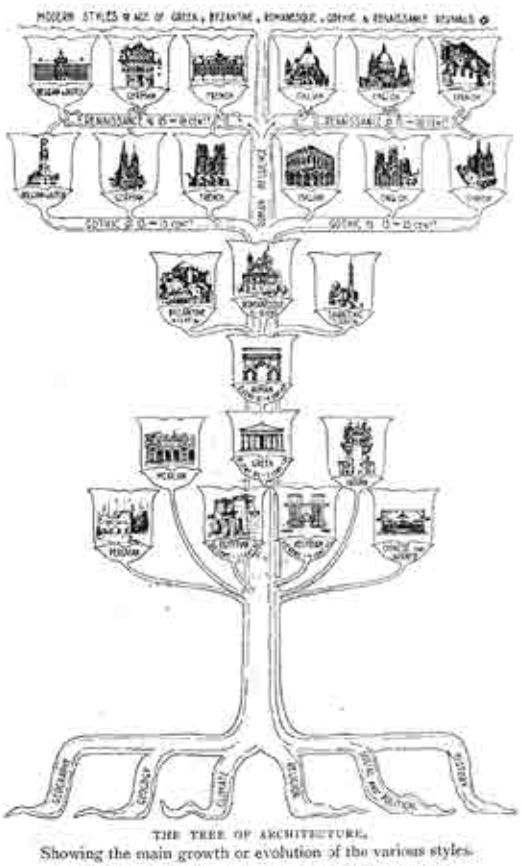




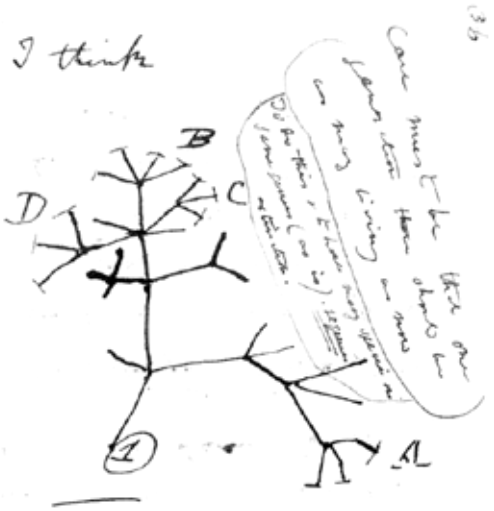
Le mur devient un objet technique tridimensionnel, un amas de brique et de plâtre et non l'idéal de la partition comme aurait pu le défendre Gottfried Semper.

figures 37, 38 et 39



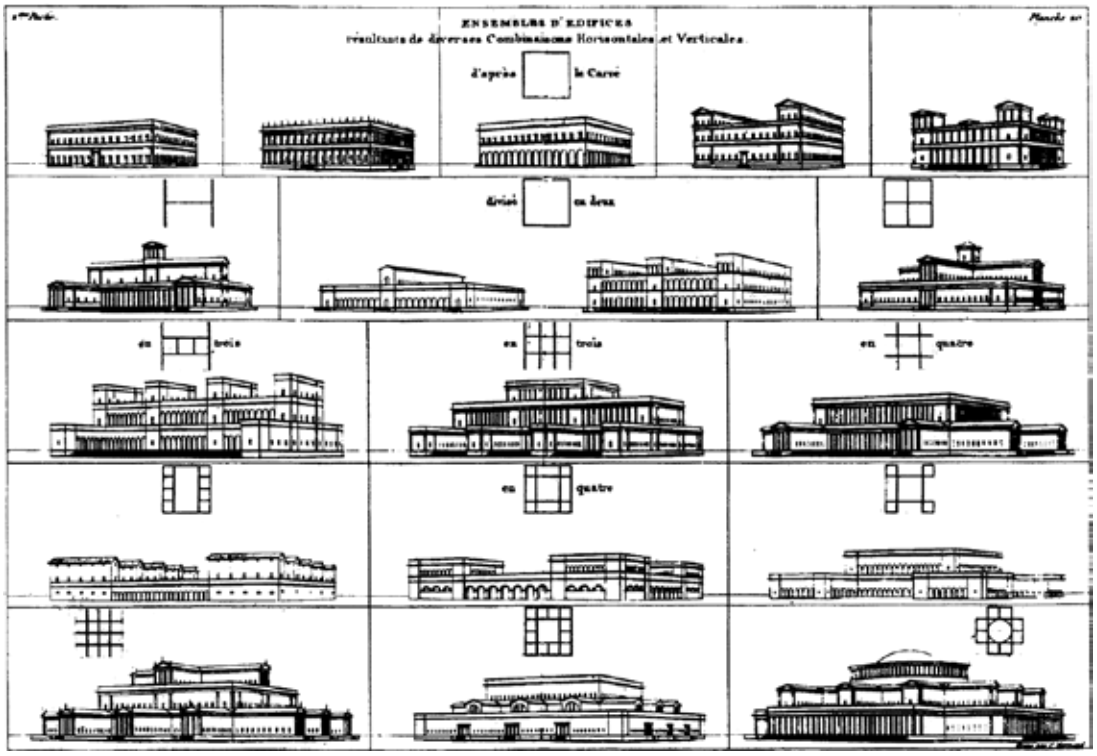


THE TREE OF ARCHITECTURE.
Showing the main growth or evolution of the various styles.
The Tree must be taken as suggestive only, for minor influences cannot be indicated in a diagram of this kind.



Thus between A & B. immense gap of relation. C & B. the finest gradation, B & D rather greater distinction Thus genera would be formed. – bearing relation

figures 40 et 41





Mais là où les compositions finales du polytechnicien ne laissaient plus réellement voir la figure originelle (désormais adaptée à son contexte spécifique), l'architecte suisse arrive à préserver systématiquement l'emblématique carré.

Olgiati ne saurait se satisfaire de retrouver l'idée pure qui a mené aux images de son atlas pour y répondre à sa manière. Il veut trouver de nouvelles idées qui n'ont encore jamais donné de formes. La différence entre les modernistes et Olgiati c'est que ce dernier a vu l'échec de la modernité qui souhaitait se débarrasser de la série typologique tout en faisant appel à nos mêmes instincts éternels. L'abstraction, l'essentialisation, pour notre contemporain n'est pas une ligne vers le beau, mais vers le nouveau : *« Je lutte pour faire des bâtiments qui soient aussi neufs que possible. Le meilleur scénario serait que chaque bâtiment que je conçois soit complètement nouveau, une complète nouvelle invention. »*[12]. Au lieu de s'en remettre à une intégration de termes rapportés, digérés par un langage commun, Olgiati veut créer une nouvelle écriture autoréférentielle qui se recentre sur l'architectonique pure et donc n'a même plus besoin d'employer des idéaux extra-architecturaux comme pouvaient le faire les colonnes nues et les frontons camouflés des modernistes.
C'est ainsi, selon lui, qu'il obtiendra l'universalité décontextualisée qu'il vise, en nous plaçant devant un édifice qui n'est entaché d'aucune autre source de production (et donc de compréhension) qu'elle-même et son idée pure. Olgiati le dit lui-même : *« Mon architecture n'est pas symbolique de quelque chose, et elle ne fait pas référence à quelque chose. »*[13]

3.

Comment composer alors son édifice si on refuse et l'appui contextuel et la béquille essentialiste ? Comment Olgiati arrive-t-il à incarner dans ses projets les concepts purs qu'il vient prélever du monde des idées, sans les séculariser ? Les édifices de l'architecte suisse tirent leur force avant tout de leur unicité insécable. Souvent mono-matériels (en béton qui plus est, un matériau qui ne présente pas d'assemblages ou d'articulations visibles), les bâtiments d'Olgiati se dévoilent comme des monuments indivisibles. On est à la limite de l'objet trouvé, pur de toute conception humaine. L'architecte, nullement effrayé par la portée de ses mots, les veut *« comme s'ils avaient été construits par la main de Dieu »*[14]. Compacts, opaques, faits de solides de Platon simples, ses bâtiments pourtant structurellement très complexes se rapprochent de l'idéal qu'Adolf Loos faisait du tumulus : une forme simpliste qui nous saisit et nous fait intuitivement dire avec gravité *« C'est de l'architecture »*[15].

Contrairement à Rem Koolhaas qui présente l'architecture comme une recomposition perpétuelle des mêmes éléments fondamentaux, Olgiati fait appel au terme de *figure* pour présenter ses objets. Plutôt que de retrouver l'idée universelle au centre d'un individu, il construit directement la figure abstraite la faisant de fait devenir individu *telle quelle*. Au lieu de composer avec les séries typologiques, il n'instancie qu'une seule forme emblématique qui devient l'entièreté holistique de l'architecture. Son auditorium à Plantahof *est* le toit, l'école de Paspel *est* le mur. (figures 33-34)
Une de ses formes obsessionnelles est par exemple le carré : *« Mes projets sont plus ou moins toujours des carrés... Après tout, le carré est une forme qui est en relation avec le non-référentiel et le non-contextuel... Je voudrais aussi ajouter que diviser un carré est la chose la plus difficile à faire. J'aime emprunter la possibilité la plus difficile, c'est à dire diviser des carrés. »*[16].
Impossible de ne pas repenser à Durand alors, grand spécialiste de la division du carré. Mais là où les compositions finales du polytechnicien ne laissaient plus réellement voir la figure originelle (désormais adaptée à son contexte spécifique), l'architecte suisse arrive à préserver systématiquement l'emblématique carré. En un sens, il est le plus fidèle participant à la série typologique des édifices à plan carrés puisque ses constructions ne sont plus que des carrés construits : *« le bâtiment*

obtient sa magnificence en étant complètement cohérent avec l'idée du bâtiment. »[17]. On retrouve ici une actualisation du discours de Quatremère qui voyait dans la cohérence et l'unicité du type la façon de donner du caractère à l'architecture. (figures 40-41)

Rem Koolhaas, lui, ne voit pas de mal dans le mélange d'éléments hétérogènes pour son architecture. Si Mies avait besoin de traduire les colonnes et le pronaos du Seagram Building dans le même système langagier uniforme, Koolhaas au contraire affiche fièrement sur le parvis de la Kunsthal de Rotterdam toute une taxonomie de la colonne à travers l'histoire moderne. L'opposition entre la composition olgiatienne et la non-composition de Koolhaas (pour adapter une formule de Jacques Lucan qui a lui même écrit sur ces deux architectes) se lit en fait à l'échelle macro comme micro.
Olgiati voit son bâtiment comme un objet insécable, il explique lui-même concevoir sa structure de sorte que le retrait d'une moindre partie ferait s'écrouler l'ensemble. De toute façon, le rendu all-over du béton rend impossible la déconstruction, même mentale, de l'ensemble. Au contraire on sait le plaisir que prend Koolhaas à séquencer, découper et ré-assembler ses propres volumes. Mais au delà de la division en éléments qui est explicitée dans *Fundamentals*, Koolhaas veut aussi disséquer les éléments en eux-mêmes. Ceux-ci ne sont pas présentés comme des atomes, objets primaires irréductibles : ils sont à leur échelle aussi des systèmes complexes.

La présence des *façades* dans la liste des éléments exposés illustre parfaitement ceci. Celles-ci sont composées elles-mêmes de murs, portes, fenêtres et autres balcons, soit autant d'éléments qui sont aussi pourtant considérés comme fondamentaux. En réalité, on peut penser que la façade a surtout été incluse dans le corpus d'éléments pour servir de synthèse unique des thèses développées par l'exposition (et peut-être comme hommage à la *strada novissima* de la première biennale à laquelle Koolhaas avait déjà participé).

La façade est en effet l'exemple parfait de l'espèce qu'il faut lire dans son contexte pour comprendre la spécificité d'un individu. Koolhaas écrit à son sujet : *« Au cours des cent dernières années, la façade a vu une croissance explosive d'espèces distinctes, chacune avec ses propres niches environnementales, contextes culturels, vertus et vices, histoires, et narrations dynamiquement évolutives. Certaines espèces sont apparues soudainement, proliférant du jour au lendemain, certaines ont nécessité des années de développement pour atteindre un certain niveau d'adaptation, quand d'autres ont profité d'une période d'intérêt et sont ensuite tombées dans l'obscurité voire l'extinction. »*[18]
L'élément n'est pas un composant inerte, c'est un organisme indépendant (on peut d'ailleurs l'extraire de son sur-système pour l'exposer à Venise) qui suit sa propre trajectoire généalogique.

Et s'il est lui-même système alors il est étudiable comme tel. Dans la salle des murs, au lieu de l'affichage frontal auquel on pourrait s'attendre, Koolhaas présente ses murs la tranche la première, nous faisant voir les couches et structures internes. Le mur devient un objet technique tridimensionnel, un amas de brique et de plâtre et non l'idéal de la partition comme aurait pu le défendre Gottfried Semper. (figure 35)
« Pas besoin d'aller à Venise cette année, il n'y sera pas question d'architecture » pouvait on lire dans la presse spécialisée en 2014[19]. C'est que Koolhaas s'intéresse plus aux objets mêmes, qu'aux compositions qu'ils forment par leur enchevêtrement. L'artisan en particulier est mis à l'honneur notamment dans la pièce des fenêtres qui présente autant une collection de menuiseries que le collectionneur passionné qui les a compilées, ainsi que des machines de

production qui vérifient la solidité des cadres. On retrouve aussi dans la salle des escaliers une scénographie qui fait la part belle aux travaux du spécialiste allemand de l'escalier qui devient presque la réelle attraction de la pièce. Koolhaas personnifie et humanise la série typologique en présentant les petites mains qui la créent et celles qui la classent.

4.

On l'a vu, pour Koolhaas, la série typologique et la classification sont plus des excuses pour développer ses thèmes obsessionnels usuels qu'une vraie étude génotypique de l'architecture. On notera par exemple la présence de l'élément *escalator* mis sur le même pied que les autres bien que la salle qui le présente ne comporte surtout que l'écorché technique du modèle standard mondialisé. Pour l'escalator, pas d'hérédité ni de variante exotique et bien sûr le spécialiste de la *Generic City* ne s'en cache pas : *« L'escalator est un symbole particulièrement efficace de l'état de notre système global, tournant dans un dynamisme continu, offrant l'exacte même chose partout. »*[20] Pourquoi inclure dans un inventaire des formes fondamentales et intemporelles une invention vieille d'à peine cent ans ? De même l'introduction du siège de toilette dans le corpus ne peut être vu que comme une provocation qui ridiculise l'obstination du collectionneur qui rassemble et compare sans réel sens derrière.

En réalité, la série typologique n'existe pas aux yeux de Rem Koolhaas. Celui-ci sape constamment le concept même de classification. La façade contient en elle de plus petits éléments qui contiennent en eux-mêmes de plus petits composants. Les salles thématiques font tout leur possible pour révéler la diversité de leurs éléments, comme pour douter de la pertinence même de les avoir rassemblés dans le même espace. Les sous-ensembles se sous-divisent à leur tour : *« il y a deux types de plafonds : solides et creux »*[21] ; *« le mur lui-même se divise en deux, le mur porteur et le pur partitionnant »*[22]. Certaines catégories n'ont de commun que le nom : la salle rampe met sous la même étiquette le salon à l'oblique de Claude Parrent et la rampe d'accès PMR. Mais l'illustration la plus criante reste la salle corridor qui reconnaît que l'espace extérieur de galerie qu'était le corridor de l'Italie de la renaissance n'a plus rien à voir avec le couloir intérieur qu'il est devenu. Koolhaas prouve ce qu'affirmait Rossi quarante ans auparavant, le couloir n'est pas seulement "fonctionnellement indifférent", il est sémantiquement arbitraire.
Koolhaas est le plus aristotélicien des architectes en ce qu'il relègue le type à un simple mot. Un mot unifiant plaqué sur une multitude d'individus qui n'ont en réalité que peu à voir les uns avec les autres. On peut le relier à son tour à Michel Foucault qui, quand on lui demandait ce qu'était pour lui l'auteur, répondait simplement *« un principe fonctionnel de classement »*[23]. La série typologique est un groupement arbitraire et l'architecte devrait voir au-delà pour comprendre la force de chaque individu, semble vouloir dire Koolhaas.

Si par cette ultime humiliation freudienne le champion nominaliste contemporain semble avoir atteint la position finale de son camp, le platonicien n'en est pas loin non plus. Olgiati, aussi, atteint une sorte de paroxysme du réalisme des universaux. En réduisant le plus possible ses projets autour du concept qui les génère, il rend impossible de les saisir à posteriori comme des individus uniques. Le projet construit conserve sa pureté abstraite. Quand Koolhaas refuse de reconnaître des types, Olgiati refuse de construire des individus. Chacun à sa manière achève la querelle des universaux en mettant fin à la série typologique.

Notes du chapitre

1 R. KOOLHAAS *Elements of Architecture* Taschen 2014 p.193 nous traduisons
2 M. BREITSCHID & V. OLGIATI : "Valerio Olgiati's Ideational Inventory" *El croquis* n°156 2011 p.6 nous traduisons
3 Ibidem p.20
4 A travers lui, le discours sur le type semble avoir atteint l'échelle du concept plus que de l'élément comme le prédisait Argan en évoquant les trois niveaux de lecture de celui-ci : *"les typologies architecturales formelles tomberont toujours dans trois catégories principales ; la première s'intéressant aux configurations complètes des bâtiments, la seconde aux éléments structurels majeurs, et la troisième avec les éléments décoratifs."* (op.cit.) On a vu que la tradition Beaux Arts se basait effectivement sur le programme et les architectes du siècle précédent sur la sémantique de la structure. Ici on verra dans le concept plus que dans l'ornement le troisième niveau du type. Celui-ci est désormais réduit à une idée unique : le carré, la couverture, la fenêtre ...
5 R. KOOLHAAS op.cit p.193
6 Ibidem p.239
7 Ibidem p.233
8 Ibidem p.251
9 M. BREITSCHID & V. OLGIATI op.cit. p.16
10 Ibidem p.41
11 Ibidem p.17
12 Ibidem p.24
13 Ibidem p.35
14 Ibidem p.28
15 A. LOOS "Architecture" (1910) Malgrès-tout, Brenner-Verlag 1931
16 M. BREITSCHID & V. OLGIATI op.cit. p.43
17 Ibidem p.28
18 R. KOOLHAAS op.cit. p.245
19 Propos recueillis par C. GHYS pour Libération le 13 juin 2014 "Rem Koolhaas refonde l'Italie"
20 R. KOOLHAAS op.cit. p.297
21 Ibidem p.203
22 Ibidem p.267
23 M. FOUCAULT "Qu'est ce qu'un auteur ?" (conférence de 1969) *Dits et écrits*, Gallimard 1994

Illustrations du chapitre

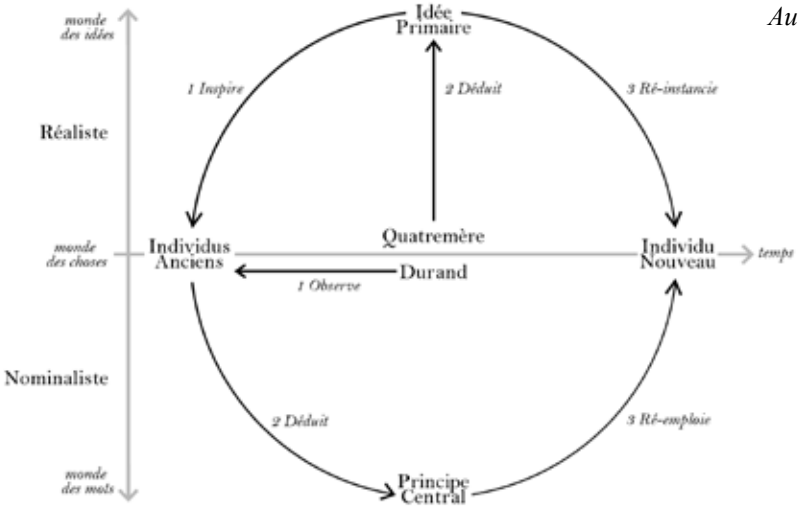
figure 26 : J.L VAUZELLE " La salle du XI° siècle" du Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir 1795
figure 27 : Exposition Elements, salle des fenêtres
figure 28 : Reproductions d'Iconographic Biography : à gauche, une photographie de la collection de vieilles fenêtres du père d'Olgiati ; à droite, un poteau à Fathepur Sikri en Inde.

figure 29 : Reproduction d'une partie de *Iconographic Autobiography*, V. OLGIATI 2006
figure 30 : Exposition Elements, salle des rampes
figure 31 : Exposition Elements, salle des toits
figure 32 : Exposition Elements, salle des balcons

figure 33 : Ecole à Pasper - V. OLGIATI 1998
figure 34 : Auditorium à Plantahof - V. OLGIATI 2010
figure 35 : Exposition Elements, salle des murs
figure 36 : Exposition Elements, salle des toits

figure 37 : "La cheminée", reproduction de Elements, R. KOOLHAAS 2014 p.240-241
figure 38 : "Arbre phylogénétique", reproduction de *First Notebook on Transmutation of Species*, C. DARWIN 1837
figure 39 : "Arbre de l'architecture", reproduction de *A history of Architecture on the comparative method*, B. FLETCHER 1896

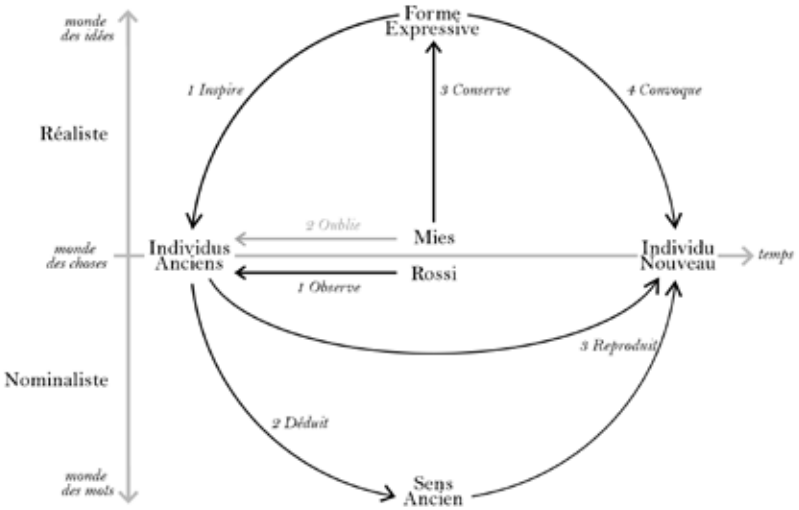
figure 40 : "Ensembles d'édifices", reproduction de *Partie graphique des cours donnés à l'école polytechnique* J-N-L. DURAND 1821
figure 41 : Plans de réalisations de V. OLGIATI, reproductions de *El Croquis* n°156 2011. De gauche à droite : Bureaux personnels 2007 ; Centre visiteurs du parc national suisse 2008 ; K+N House 2005 ; École à Paspel 1998



Au XIX° siècle, le type est le programme, une fonction génératrice de forme.

Au XX° siècle, le type est un signe, une forme génératrice de sens.

Aujourd'hui, le type est un mot, une règle génératrice d'ordre.



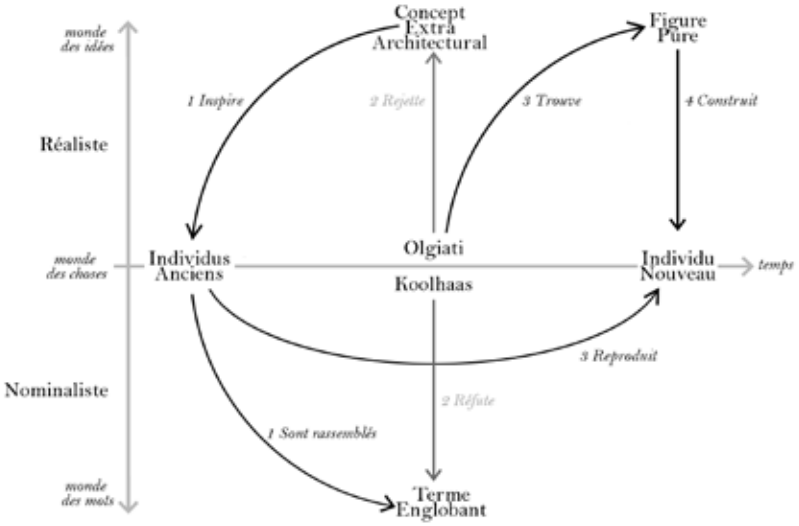


figure 42

conclusion

Victoire par KO de la typologie,
ou abandon de la querelle ?

1.

Considérer que ces six architectes résument à eux seuls l'évolution du maniement de la série typologique à travers deux siècles de l'histoire de l'architecture serait évidemment absurde. Cependant, on peut reconnaître à ces figures une certaine représentativité du contexte qui les a produit (ou du contexte qu'ils ont eux-mêmes produit de par leur influence) et donc considérer que ces trois carottes typologiques apportent tout de même un éclairage non anecdotique sur la question. Si leur pratique reste personnelle, les chemins par lesquels ils ont fait passer la série typologique ont été, eux, empruntés par l'ensemble du discours académique à son sujet.

On l'a vu, le type est né en architecture comme une force exogène, primordiale, qui devait générer plusieurs édifices autour de la même idée pure. Qu'elle soit vue par le camp réaliste qui pensait ce concept central comme transcendant et universel, ou par le camp nominaliste qui venait créer un tel noyau unique en réduisant diagrammatiquement les édifices à leur fonction, la série typologique était centrée autour de l'usage du bâtiment, le voyant comme un tout thématique, bien qu'elle permette l'articulation de parties typologiquement neutres.
Au XIX° siècle, le type est le programme, une fonction génératrice de forme.

Quand la modernité frappe le vieux continent, la tradition Beaux-Arts est alors remise en question, et sa vision holistique du bâtiment par la même occasion. Vient le temps des hybrides, qu'ils soient pensés et souhaités, ou des dérivés accidentels de la polarisation moderne. On se permet de croiser des besoins nouveaux (usine, maisons des travailleurs, immeubles de grande hauteur...) avec des idéaux universels (pureté, noblesse, grandeur...). Impossible de transmettre ces émotions en reprenant un programme, ceux-ci étant rendus archaïques par la société et la technique moderne. Ce sont alors les formes classiques et connues qui sont reprises des modèles antiques, désormais passées au filtre lissant et systématisant de la modernité : simplicité, pureté et production en série. Elles deviennent des signes partagés, sortes de ponts entre tradition et modernité.
Pour justifier cette signifiance de la forme, les modernistes vont faire appel à une certaine « expressivité » transcendante, qui relierait chez tous les êtres les mêmes ressentis face aux formes d'une façon instinctive et universelle. C'est comme ça qu'ils peuvent justifier l'usage d'archétypes anciens dans leurs compositions nouvelles. Les post-modernistes, eux, ne s'embarrassent pas d'une telle esquive rhétorique. Pour eux, ce qui donne son sens à la série typologique c'est qu'elle a été gravée dans notre inconscient collectif par sa simple répétition à travers les siècles. Ainsi, toute forme suffisamment reproduite peut se manipuler comme un type signifiant. Sûrs de leur compréhension du type comme mythe, ils peuvent alors l'employer à contre-usage, pour multiplier les niveaux de lecture de leurs compositions. La forme typologique n'est autre que l'objet archaïque de Venturi qui *« n'encourage pas la clarté de la signification [mais] au contraire, accentue la richesse des significations »*[1].
Au XX° siècle, le type est un signe, une forme génératrice de sens.

Post-moderniste repenti, Rem Koolhaas se saisit de la série typologique à son tour, pour démontrer par l'absurde son arbitrarité. Le type n'est plus une forme ou un programme mais un simple terme commun, qui s'applique sur un ensemble plus ou moins cohérent d'individus. Le type ne se lit plus ni en plan ni en coupe, mais sur le petit cartel qui étiquette les morceaux d'architecture qu'il expose, en ce sens il n'a aucune réalité (et encore moins de réalité universelle).
Son pendant platonicien, Valerio Olgiati réfute aussi le sens extra-architectural donné

aux formes historiques par les modernes et post-modernes. Pour lui l'individu va systématiquement perdre la force de l'idée primordiale en l'instanciant, soit car il ne fait que l'abstraire et donc l'appauvrir, soit parce qu'il la contextualise et donc la pollue. Olgiati refuse toute sécularisation des idées pures. Le concept comme le bâtiment se résument à un terme unique qui ne s'adaptera pas à ses contraintes géographiques, historiques ou programmatiques. La série typologique s'arrête à son origine : l'idée pure. Encore une fois, les deux camps s'accordent sur l'échelle d'action du type.

Aujourd'hui, le type est un mot, une règle génératrice d'ordre.

La série typologique est progressivement mise à mal par les architectes qu'ils soient disciples de la pensée de Platon ou d'Aristote : passant du programme à la forme pour finir à l'échelle du mot. Le type perd de sa primauté pour devenir une lecture de l'architecture construite. En résulte un rapport beaucoup plus visuel avec la série typologique. Le type au XIX° siècle n'avait même pas à se laisser voir pour être, il suffit de se rappeler de l'incroyable diversité des édifices de même genre relevés par Durand. A notre siècle, le défenseur suisse du type doit au contraire user d'artifices dans sa structure et ses matériaux pour nous donner à voir la figure parfaite génératrice de son architecture. Figure qui est désormais vue comme une porte d'entrée intéressante pour le projet, sans pour autant lui donner de puissance émotionnelle essentielle. Le type qui était autrefois le lien éternel entre les antiques et les modernes est aujourd'hui un simple outil de conception, comme pourrait l'être chez un autre l'accroche contextuelle ou une lecture pragmatique du site.

Au fil des dissections et abstractions qu'il a subies ces derniers siècles, le type s'est peu à peu phénotypisé, devenant objet d'étude historique et critique plus que force créatrice profonde. La conscientisation et l'étude de la série typologique rend la croyance en un modèle transcendant difficile. (figure 42)

2.

C'est peut-être cet épuisement de la série typologique qui explique aujourd'hui l'usage désinvolte qui est fait des deux termes *type* et *typologie*. Si le type n'existe pas réellement, alors libre à nous d'appeler notre modèle de fenêtre à double baie un type. Si la série typologique ne fait corps que par une simple reproduction, alors pourquoi ne pas parler de typologie des espaces quand on superpose les mêmes plans de T3 dans sa tour de logement. Rafael Moneo, terminait déjà son article *On Typology* en s'interrogeant sur la pertinence de continuer à parler de série typologique en 1978.

Car bien évidemment que si la croyance en une existence réelle du type pur n'est plus que difficilement tenable au XXI° siècle, l'usage de l'étude typologique reste riche d'enseignement et d'inspiration pour les créateurs contemporains. On pourrait alors rejoindre l'idée développée en introduction de ce recueil, et se demander s'il ne faut pas voir dans l'abandon du type universel, une version architecturée du rejet des grands récits annoncé par Lyotard[2]. Olgiati lui-même défendait son refus des influences extra-architecturales par sa lecture du monde actuel, un monde qu'il voit comme non-référentiel, qui s'oppose aux idéaux et fuit les croyances unifiantes[3]. Dans le monde d'après la fin de l'histoire, qui préfère la *realpolitik* aux guerres de civilisation, un monde totalement terrien sans cosmogonie, comment défendre la croyance en une réalité des idées ?

C'est peut-être cette fragmentation progressive du monde, cette atomisation des grands récits qui expliquerait la réduction d'échelle de la série typologique et la défiance envers le méta-signe que serait le type transcendant. Le monde post-moderne refuse de croire en un second niveau de lecture qui donnerait les règles

du jeu pour le reste du langage. Le type immuable, intemporel et universel qui surplombe le champ de bataille est un anachronisme. Le monde du village-global a subi de plein fouet toutes les opérations que les architectes faisaient endurer aux individus des séries typologiques : décontextualisation, abstraction, généralisation, universalité et répétition d'un côté, spécification, adaptation, sécularisation, et saturation de l'autre. Le monde d'aujourd'hui est comme l'architecture de Rossi, tiraillé entre oubli et souvenir, entre surcharge et vacuité. Peut-être que la nonchalance qui caractérise notre usage du type et de la typologie dans l'architecture ordinaire provient de cette condition post-moderne ?

Le monde des choses a conquis celui des idées, avec l'aide des mots. On a remplacé les concepts par des objets, puis ces mêmes objets par des termes. Le rapport au figuré est passé d'un signe iconique à un signe purement symbolique si l'on reprend la triade sémiotique de Charles Pierce[4]. Le temple asiatique que photographiait Olgiati ré-instanciait la montagne en la représentant. Il reproduisait à sa manière et avec ses outils les versants rocheux sur lesquels il se plaçait. Représenter : rendre présent à nouveau. Le signe iconique qu'est le temple n'efface pas son figuré, il le dédouble à travers le figurant. Tant que la série typologique utilisait des formes, elle maintenait vivant le type universel en le multipliant à travers tous les individus qu'il engendrait. La montagne existe désormais en tant que telle, et à travers sa reproduction iconique en pierres taillées.

En revanche, si on laisse aux mots le rôle de matérialiser le type, ceux-ci le remplacent. Le signe symbolique qu'est le mot *montagne* n'apporte avec lui aucune des caractéristiques qui qualifient la montagne en elle-même. Il s'y substitue et donc repousse la chose figurée en dehors du champs du discours. Le mot montagne n'a un lien avec l'objet montagne que parce qu'on le lui a arbitrairement associé, il n'est en lui-même ni massif, ni pointu. Sur un malentendu il aurait étiqueté un tout autre figuré. C'est parce qu'on a confié à des signes symboliques la tâche de transmettre les idées, qu'a pu se développer le doute nominaliste. Accepter qu'une peinture représente les Alpes demande seulement une similitude visuelle entre le figurant et son figuré. Accepter que le mot montagne signifie l'ensemble des *"formations rocheuses de relief positif, à la surface de planètes telluriques, et faisant partie d'un ensemble ou formant un relief isolé"* demande de croire en une langue commune. Le passage de la reproduction à la retranscription inscrit le type dans un contrat social qui est passé entre ceux qui le manipulent. Il devient alors construction sociale. On peut dire objectivement que le temple grec ressemble à une maison, mais associer le corridor de son open-space à ceux qui enserrent la villa Badoer de Palladio est un pur acte de foi dans le langage. Si la semblance entre individus, entre choses, est saisissable objectivement, celle entre individu et type, entre chose et mot, est fragile par sa condition même.

3.

Un échappatoire possible pour s'extraire du soupçon post-moderne pourrait être de remonter le fil sémantique pour revenir au figuré lui-même.

SYMBOLE ← ICÔNE ← FIGURÉ → ***COPIE.***

La série typologique joue depuis le début de la querelle entre les deux camps sur la tension entre citation frontale et réminiscence subliminale. Si nous n'arrivons plus (ou ne souhaitons plus) faire aveuglement confiance à nos mots qui affirment être ce qu'ils ne sont pas, nous pouvons toujours nous remettre à reproduire les choses qui nous inspirent. Contre la ré-instanciation timide qui reconvoque d'un côté tout en abstrayant de l'autre, pourquoi ne pas appe-

figures 43, 44 & 45







Personne ne suggérera que le lien entre la Villa Savoye, la Villa Dall'Ava et la façade arrière de l'Institut australien d'étude sur les aborigènes et les insulaires du détroit de Torres est seulement une construction mentale.

ler d'une voix haute et franche les modèles qui nous précèdent. La copie, la citation, le détournement sont des processus sériels, qui créent eux des séries mémétiques plutôt que typologiques. Personne ne viendra mettre en doute le rapport entre la Tour Eiffel de Paris, celle de Las Vegas, et celle d'Hangzou. Personne ne suggérera que le lien entre la Villa Savoye, la Villa Dall'Ava et la façade arrière de l'Institut australien d'étude sur les aborigènes et les insulaires du détroit de Torres (AIATSIS) est seulement une construction mentale. (figures 43-45)

Le passage du type au meme sera peut-être le futur de la sérialité architecturale, mettant d'accord les deux camps opposés. Le meme est une idée partagée et diffusée d'hôte en hôte, se répliquant par la reproduction et l'imitation d'un individu à l'autre[5]. C'est un concept unique, qui – s'il est populaire – touchera peu à peu l'ensemble des individus (on parle notamment de caractère viral) : on retrouve le concept universel défendu par les platoniciens. Mais le meme ne se revendique pas du monde éthéré des idées, il est une simple unité d'information qui se déplace d'individu en individu, sans se rapporter systématiquement à une source unique qui agirait depuis un plan supérieur. Contrairement au type, il ne s'aventure pas dans le monde des idées et peut d'ailleurs très bien se passer du monde des mots : c'est avant tout un ensemble de choses. La théorie mémétique joint les deux camps de la querelle autour du même objet, à la fois bien réel et totalement construit[6]. Les architectes du XX° siècle voulaient produire en série leurs propres architectures, ceux du XXI° reproduiront peut-être celles des autres.

Cinquante ans plus tard nous osons répondre à Moneo : le type est mort, vive le meme.

Notes du chapitre

1 R. VENTURI *Complexity and Contradiction in Architecture* The Museum of Modern Art 1966

2 J.F. LYOTARD *La condition post-moderne* Les Edtions de Minuit 1979

3 V. OLGIATI & M. BREITSCHMID *Non-referential architecture* Park Books 2018

4 C.S.PEIRCE, *Collected Writings.* Édité par C.HARTSHORNE, P.WEISS & A.W.BURKS Harvard University Press 1931-58

5 Cf R.DAWKINS *The Selfish Gene*, Oxford University Press. 1976.
Ceci étant la conclusion d'une étude sur le type, il ne nous est pas réellement possible de développer plus loin la pertinence de l'application de la mémétique (étude des memes) dans l'architecture. On peut cela dit pointer vers les écrits de Nikos Salingaros qui l'a fait avant nous (mais qui a subi quelques critiques par rapport à son application assez partiale des idées de Dawkins) : N. SALINGAROS *A Theory of Architecture* Umbau-Verlag Solingen 2006

6 Et ce faisant elle en crée cependant deux autres, ceux qui voient le meme comme un virus qui se diffuse d'hôte à hôte sans nécessiter leur participation positive voire consciente (modèle épidémique) et ceux qui reconnaissent une agentivité aux hôtes qui sélectionnent consciemment les memes qu'ils vont par la suite diffuser activement (modèle communicatif). Encore une fois, même si la question est passionnante, elle devra trouver sa réponse dans d'autres lignes que celles de ce chapitre.

Illustrations du chapitre

figure 42 : Diagrammes de l'auteur

figure 43 : Villa Savoye - LE CORBUSIER, Poissy 1931

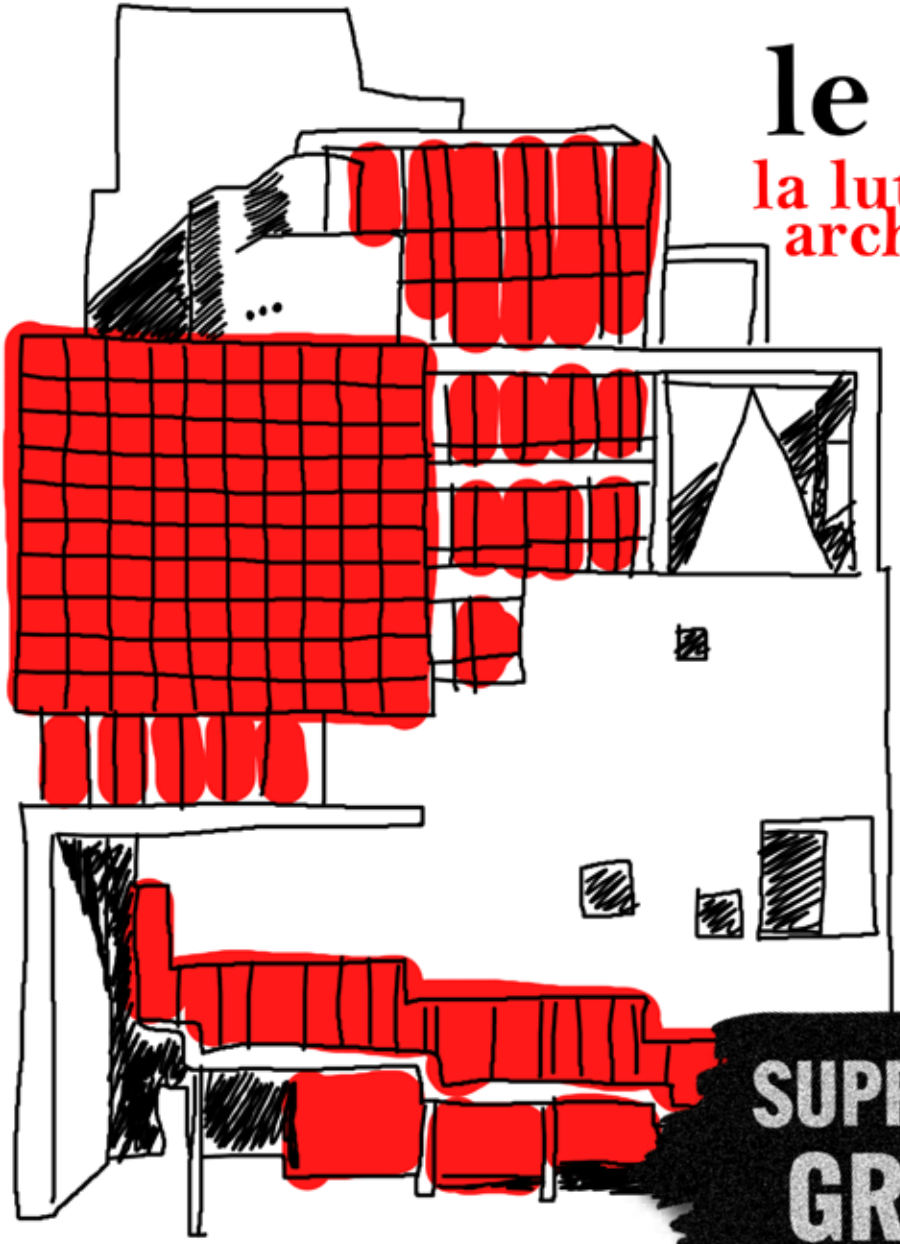
figure 44 : Villa Dall'Ava - R.KOOLHAAS, St-Cloud 1991

figure 45 : AIATSIS - ARM architectes - Canberra 2001



le Conflit

la lutte des classes architectoniques



SUPPLÉMENT GRATUIT

“Si l’on veut traiter du savoir dans la société contemporaine la plus développée, une question préalable est de décider de la représentation méthodique qu’on se fait de cette dernière. En simplifiant à l’extrême, on peut dire que durant le dernier demi-siècle au moins, cette représentation s’est partagée en principe entre deux modèles : la société forme un tout fonctionnel, la société est divisée en deux.”

J-F. LYOTARD La condition postmoderne

Les deux systèmes que Jean-François Lyotard oppose dans son célèbre essai de 1979[1] ont comme meilleurs représentants respectivement Talcott Parsons[2] et Karl Marx.

La première défend que le système sociétal n'a eu comme seul objectif historique l'amélioration de sa performativité. Même quand les règles changent, quand les systèmes politiques s'écroulent, quand les innovations techniques comme idéologiques se produisent ...l'objectif global et commun de l'augmentation de la productivité est préservé. C'est pour lui et par lui qu'advient tout ce qui semble être un dysfonctionnement à l'échelle (temporelle) locale : grèves, chômage, guerres, pandémies mondiales... Mais même les révolutions totales du système qui peuvent faire croire à une possible alternative ne sont en réalité que des réagencements internes dont le résultat ne peut être que l'amélioration du système global dont l'objectif unique et universel est de produire plus et mieux.

La seconde, connue par tous sous le nom de lutte des classes popularisé par Marx et Engels dans le manifeste du parti communiste, vient scinder la société en deux. Elle affirme au contraire que le moteur de l'histoire aurait toujours été une lutte perpétuelle entre les différentes classes de la société (au moins deux, mais on peut en trouver plus), cherchant à obtenir le pouvoir. Historiquement on peut déterminer à chaque époque une classe dominante organisant la société comme il lui sied, utilisant pour ses fins la classe dominée qui, exclue du processus organisationnel ne peut que difficilement renverser l'ordre et doit vendre son travail, pour subsister. La différenciation en classes ne peut être réellement pacifique tant que les différentes parties ont des objectifs opposés.

1 J.F. LYOTARD *La condition postmoderne* Les Éditions de Minuit 1979 – p24

2 T. PARSONS *The Social System* 1951

Il semble évident de constater que l'architecture a toujours fonctionné selon le premier modèle. Tous les éléments du projet, aussi hétéroclites et dépareillés peuvent-ils paraître, convergent au final main dans la main envers une intelligibilité des volumes et des formes. Et même les rares fulgurances semble-t-il formelles proposées par quelques postmodernes ou déconstructivistes sont en réalité part intégrante d'une composition globale qui va immédiatement régulariser leur soi-disant désordre.

Comme dans le système de Parson, le déséquilibre doit toujours être parfaitement maîtrisé, apprivoisé, pour servir le projet et non de déstabiliser. Venir rompre l'ordre de la travée pour mieux mettre en avant le point d'orgue de la façade.

L'architecture est un système s'auto-régulant en permanence, visant à produire un tout uni et saisissable pour le visiteur, peu importe les différences entre ses parties.



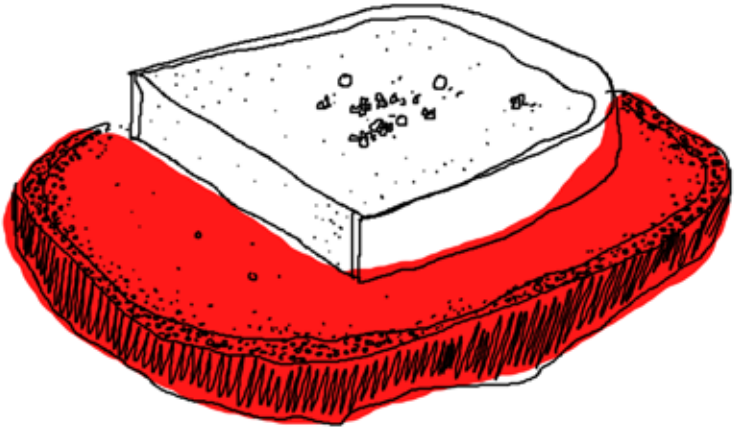


Même (voire encore plus) quand ce tout est fragmenté en organes soit-disant indépendants, leur relation doit être pensée comme une de coopération et non de rivalité. À chacun sa place, à chacun son rôle.

Et si on faisait l'inverse ?

Si on proposait une architecture avec une conscience de classe ? Une architecture qui reconnait qu'elle est composée de systèmes nécessairement en concurrence. Des systèmes opposés qui tenteraient chacun de prendre le pas sur l'autre, quitte à mettre en péril la pérennité de l'ensemble pour exister pleinement. Une architecture révolutionnaire non pas parce qu'elle est neuve (on verra qu'elle ne l'est pas) mais parce qu'elle fait s'écrouler l'hégémonie de l'ordre. L'architecture du conflit produite par ces intentions sera sûrement bancale, probablement mauvaise, assurément absurde... mais au moins pas fade.

Car soyons honnêtes, le sucré-salé classique a fait son temps.



foie gras
+
pain d'épice

morue
VS
fraises



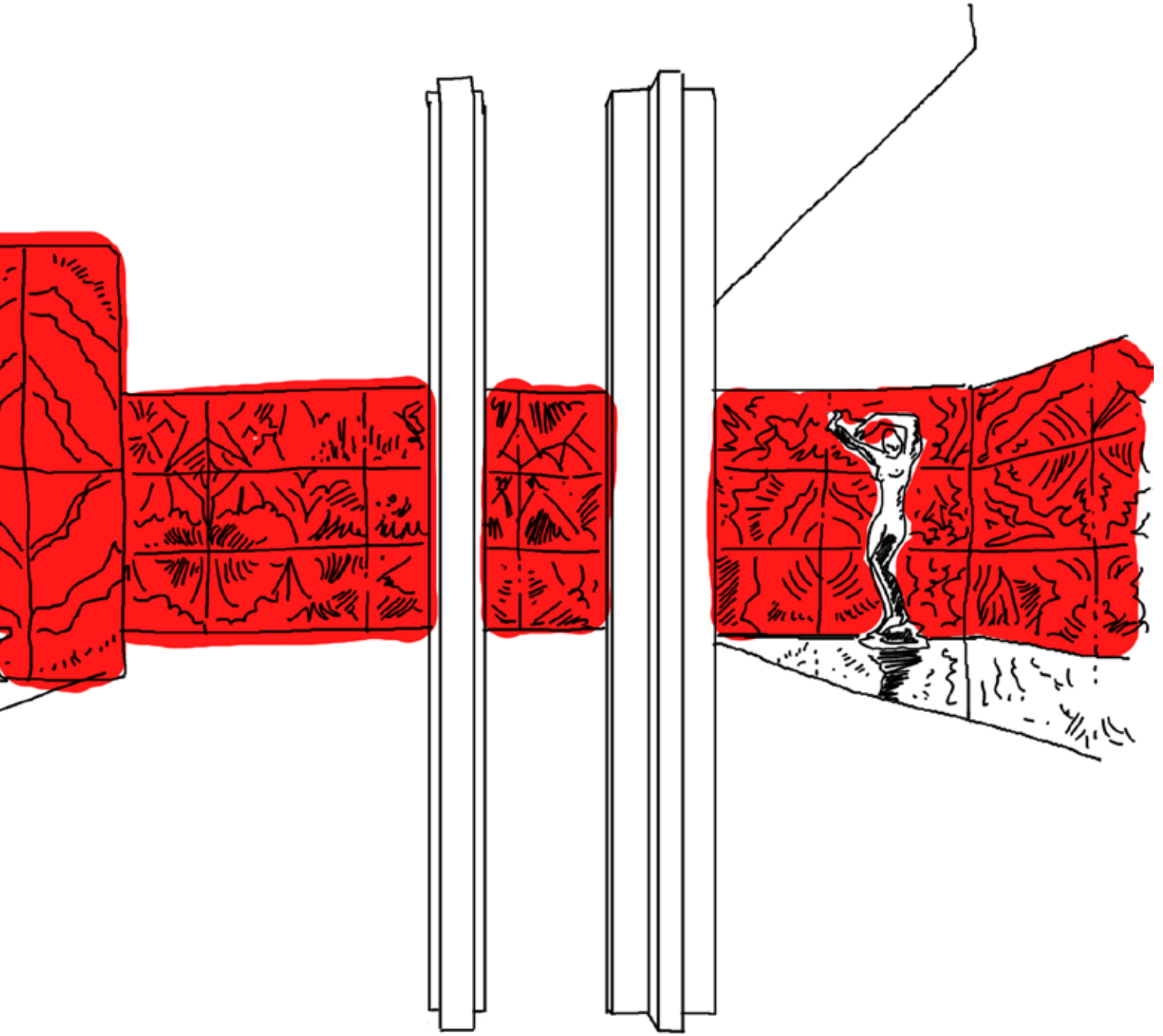


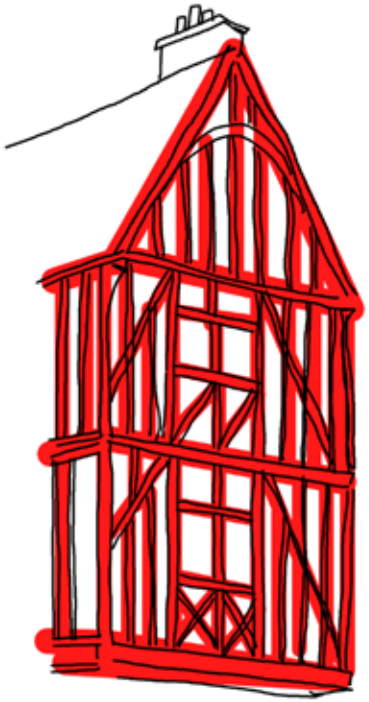
+ ≠ VS

Une composition architecturale a besoin de contraste. Mais à la manière du système sociétal unifiant, elle considère souvent les couples de contraires comme un duo qui collabore : le fort porte le léger, le vertical souligne l'horizontal ...
Les oppositions entre ces systèmes complémentaires servent alors autant les deux parties qui s'en voient mutuellement renforcées. Les pilotis fins de la villa Savoye augmentent l'effet de masse des étages, les marbres très texturés du pavillon de Barcelone mettent en lumière le dépouillement des poteaux en acier et du verre...

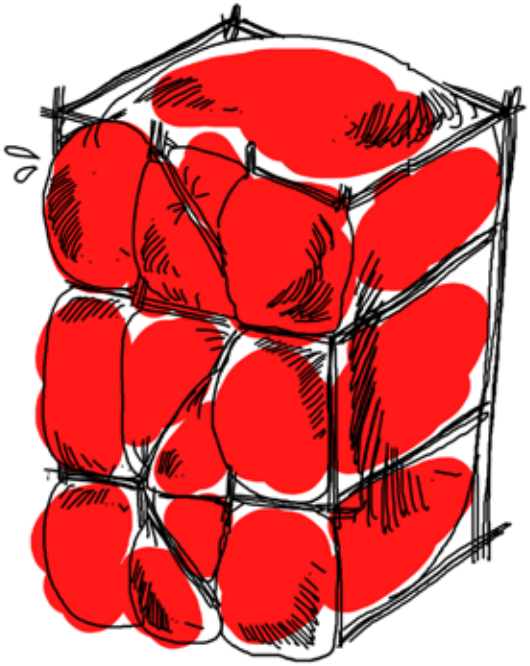
Pour générer du conflit, les oppositions doivent alors devenir concurrentes.







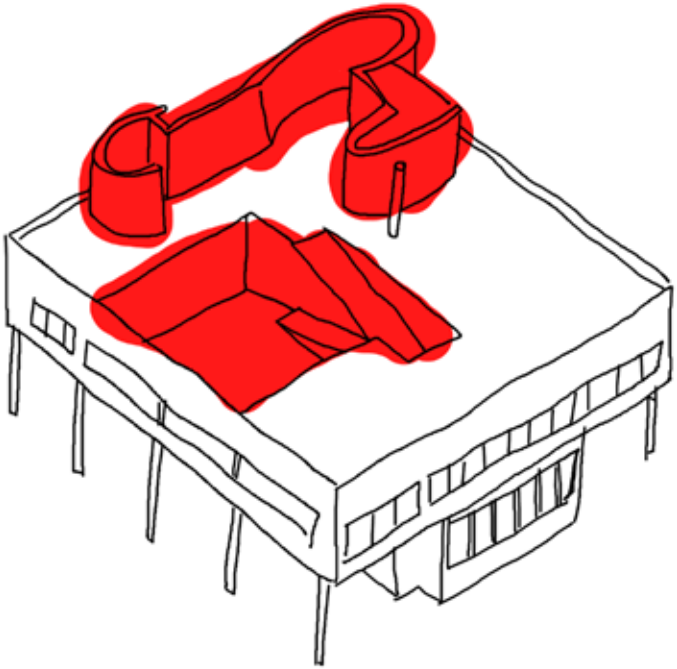
structure
+
remplissage



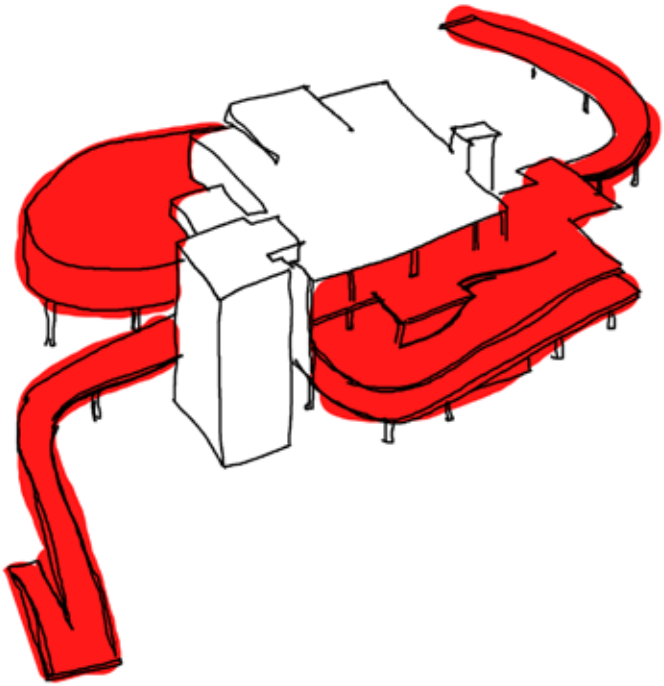
structure
vs
remplissage

Dans la Villa Savoye originale, l'orthogonalité est la «dominante» dans le sens où Bruno Zevi l'entend. Celle-ci, dans sa grande magnanimité laisse les courbes s'exprimer mais uniquement dans l'espace de jeu qu'elle leur laisse sur le toit. Ce contraste sert alors en réalité l'orthogonalité qui est soulignée par cette parenthèse courbe.

Au contraire, le Carpenter Center for Visual Art ne compartimente pas les zones d'expression des courbes et des angles. L'édifice total est comme corrompu par un parasite sinueux qui vient ramollir les plateaux orthogonaux de la structure poteau-poutre. Ici impossible de dire si le batiment est courbe ou droit.



courbes + ortho



courbes vs ortho

Dans le Forum Caixa d'Herzog & de Meuron, le végétal et le minéral sont eux traités de façon égalitaire : chacun sa façade. Le conflit séculier entre la nature et la culture n'est pas. Ou plutôt, il est aseptisé car la nature est devenue le faire valoir en parure de l'architecture.

Au contraire, il faut laisser le conflit latent avir lieu, permettre la confrontation entre le monolithe artificiel et la prolifération organique. Le résultat laisse perplexe : sommes-nous face à une ruine, face à une charogne ? Il nous est alors impossible de désigner un vainqueur dans la lutte intestine



minéral + végétal



minéral vs végétal



ET ≠ VS

L'opposition entre deux éléments contraires ne suffisant pas pour générer le conflit, on peut être tenté de venir essayer de les combiner un unique élément intrinsèquement déchiré : un oxymore. Si le sucré-salé est si facilement digestible, qu'en est-il des fleurs du mal et autres soleils noirs ? Cette idée n'est pas sans rappeller l'objet à double fonction que convoque Robert Venturi[3]. Le mur-rideau contient-il au sein de lui même le conflit ?

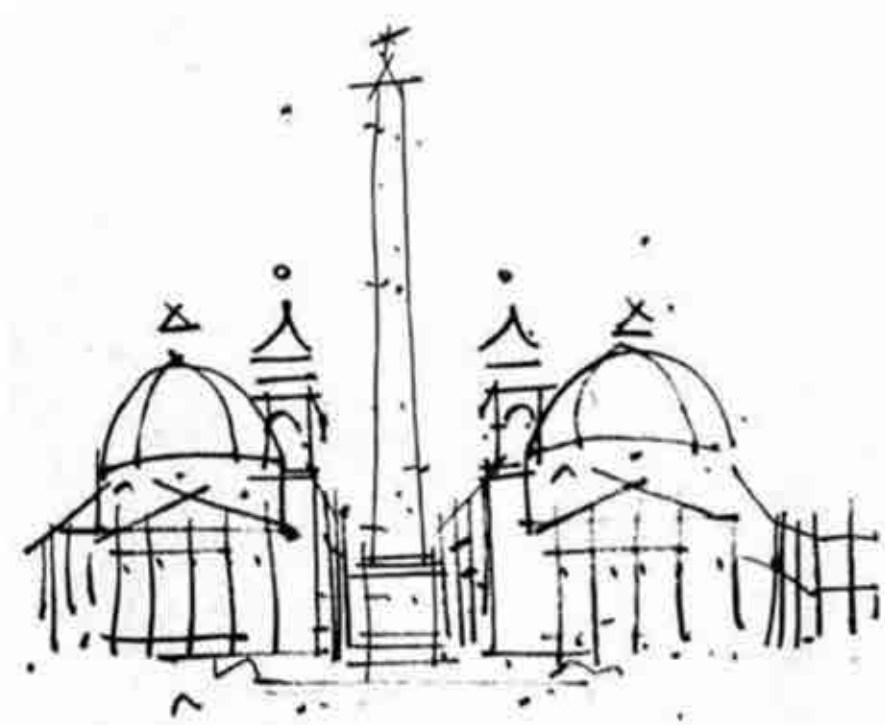
Nous pensons que non, l'élément à double fonction sert dans les exemples de Venturi au contraire à lier ensemble les intentions contradictoire pour retomber tant bien que mal dans le tout harmonieux. Que ce soit par le jeu d'échelle, le rappel en symétrie et autres phénomènes d'inflexion, la cohérence de l'ensemble est toujours rattrapée.

Le «à la fois» est en réalité le messager de paix, le négociateur, là où nous cherchons au contraire le cavalier de l'orage.

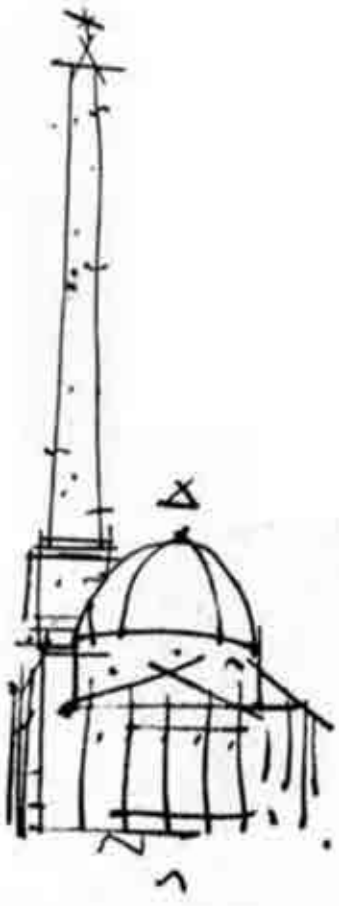
---

3 R. VENTURI *Complexity and Contradiction* The Museum of Modern Art 1966


FARMERS & MERCHANTS
UNION BANK
LOUIS SULLIVAN ARCHITECT
1861
1919

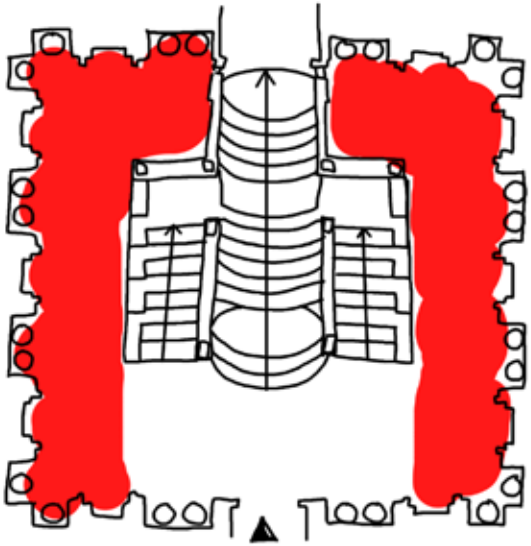


échelle
locale
et
urbaine



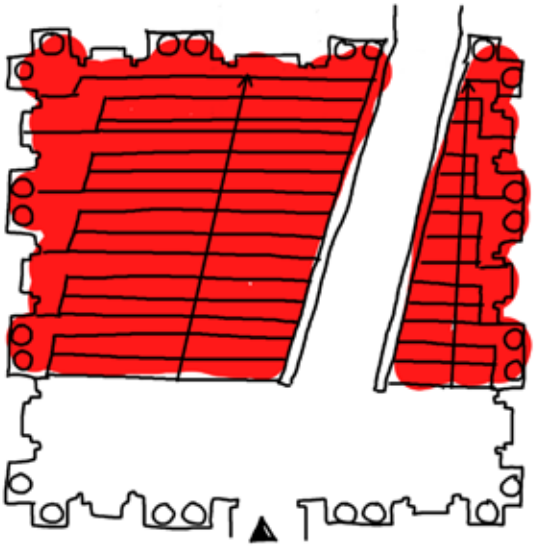
échelle
locale
VS
urbaine

L'escalier de la bibliothèque Laurentienne de Michel-Ange est autant un élément fonctionnel de circulation qu'une sculpture monumentale à l'échelle de la pièce.
Décor tape à l'œil qui écrase le reste du volume il reste surtout la porte d'entrée vers le reste de la bibliothèque. Ces deux usages ne se contredisent pas, au contraire ils s'auto-alimentent.



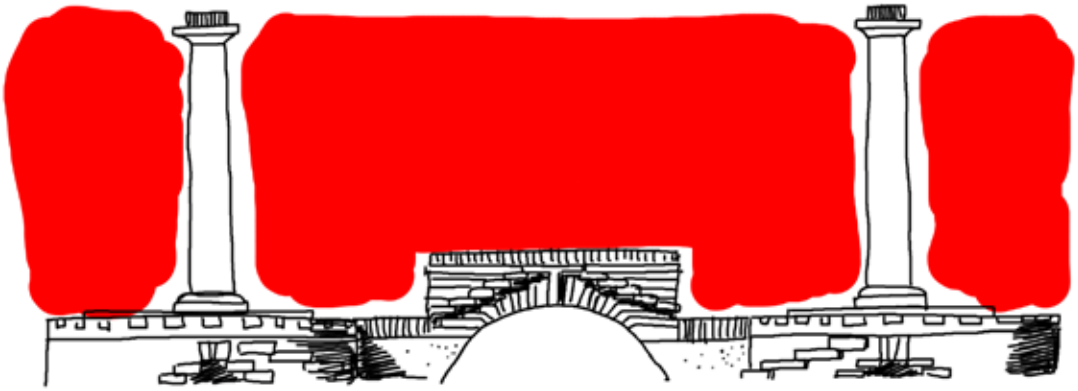
décor et circulation

Le conflit à besoin de séparer les deux fonctions pour les antagoniser. Désormais, la circulation n'est plus contenue dans l'escalier, celui-ci n'est plus qu'un décor. Le conflit créé ridiculise la monumentalité du décor, qui, privé de tout usage, apparait comme totalement disproportionné dans la pièce.



décor VS circulation

unique et double



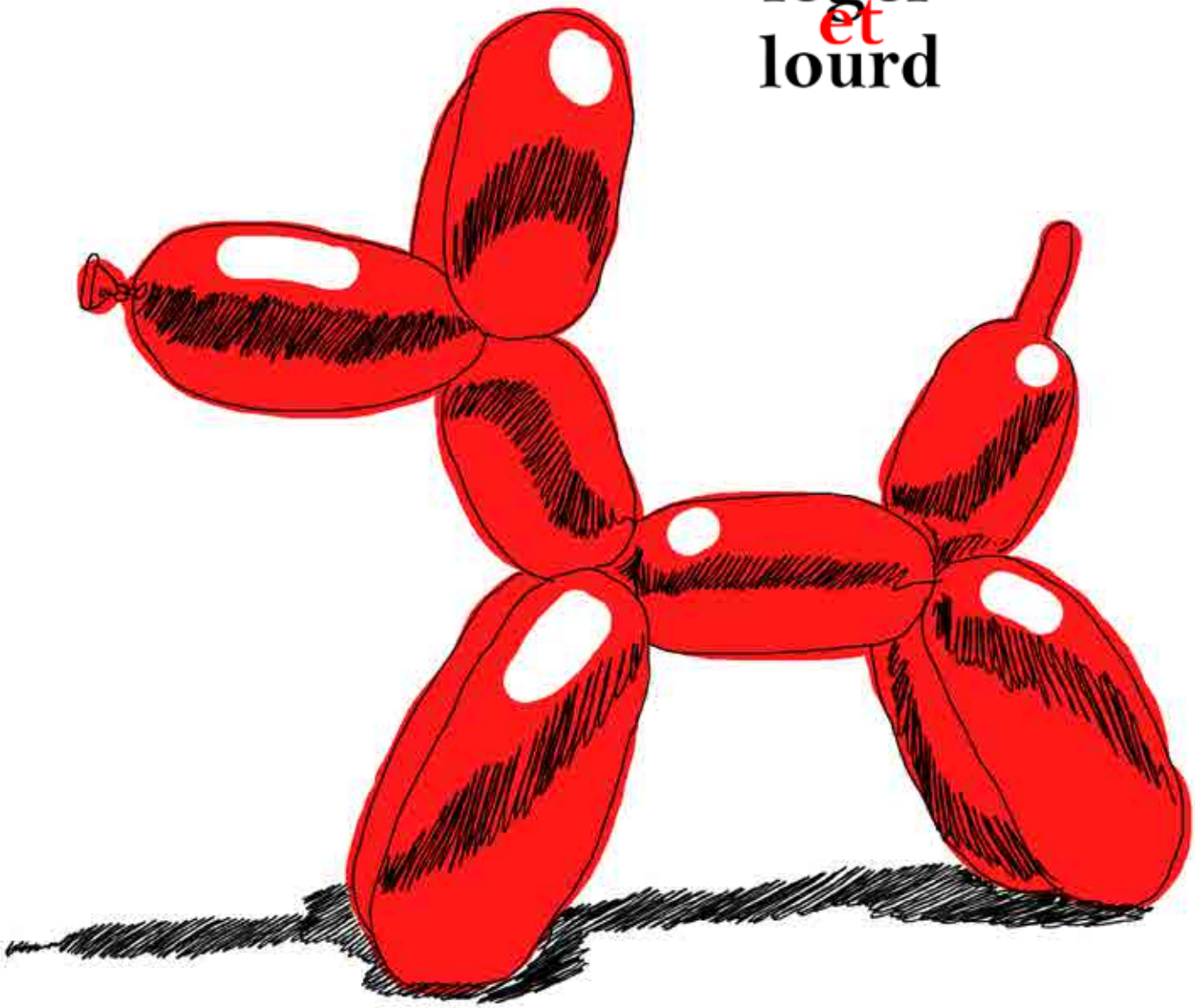
La dualité est une des grandes épreuves de la composition que Venturi soulève dans *Complexité & Contradiction.*
Pour lui la question se résout soit si les deux éléments sont «infléchis» l'un vers l'autre, soit si un troisième élément vient créer l'équilibre.
Ici, c'est le vide entre les colonnes et surtout l'arche centrale qui vient trouver l'unité de cette porte de Ledoux pour le parc de Bourneville.

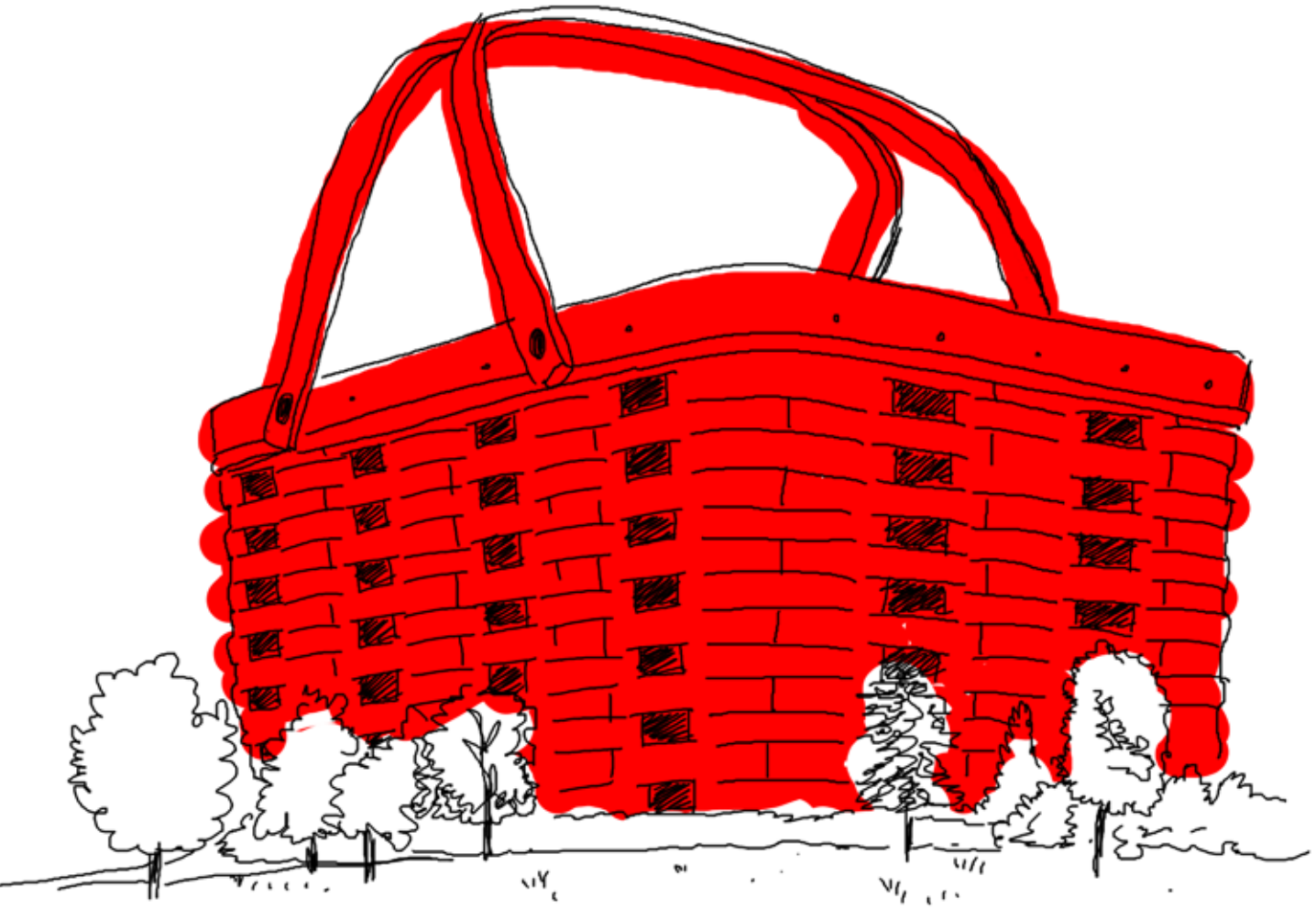


unique VS double

En rassemblant les deux colonnes, la tripartie du tout est perdue. Désormais une tension se crée entre la partie supérieure qui se montre comme une dualité, et le socle commun en bas qui au contraire affirme l'unité de l'ensemble.
Nous ne sommes ni dans une dualité non résolue, ni dans l'unité retrouvée mais bien dans le déséquilibre du conflit

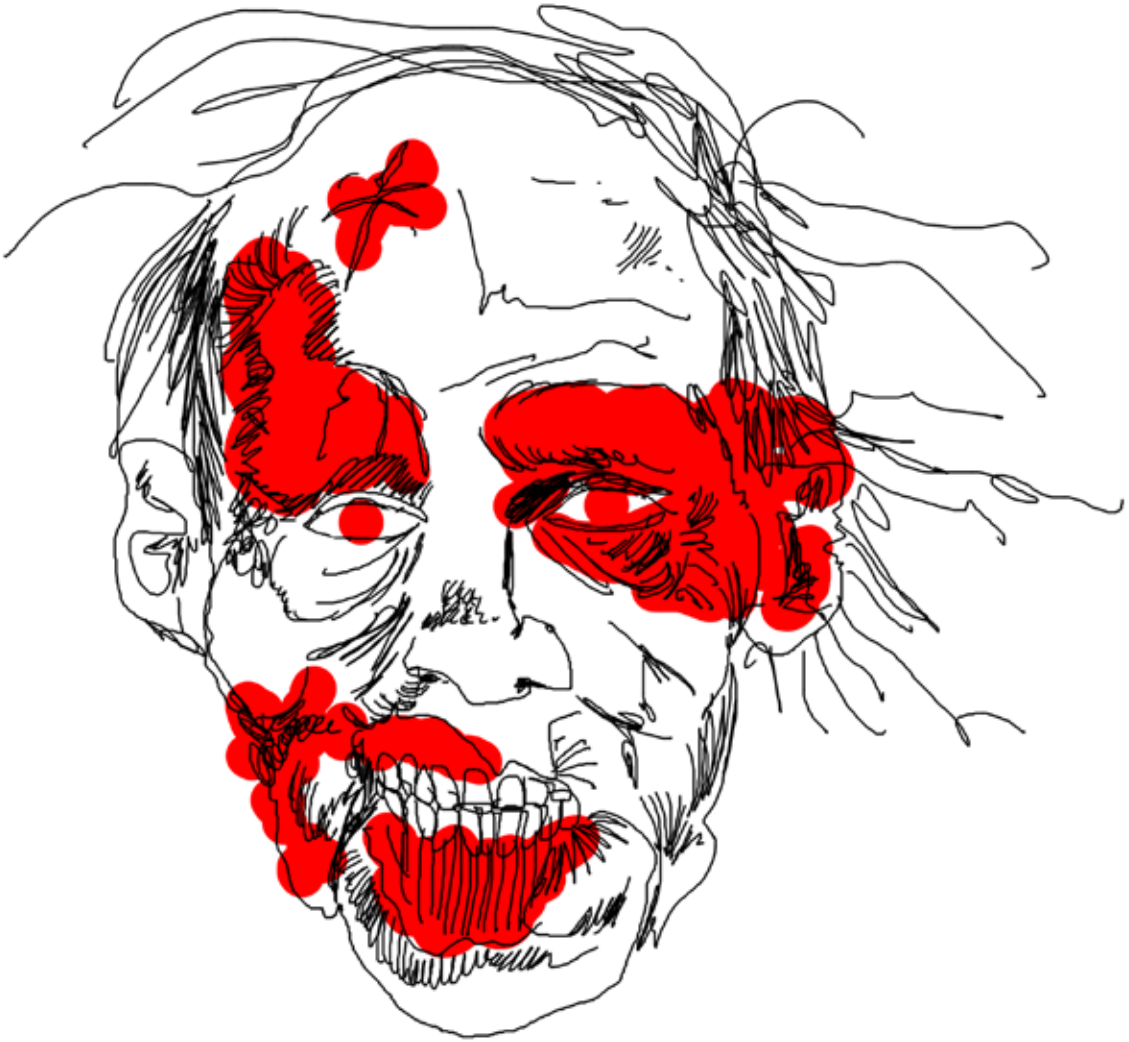
léger
et
lourd





objet et bâtiment


clair
et
obscur



mort et vivant


3
La dictature
du *punctum*

Le conflit semble avoir besoin de deux éléments opposés, ne pouvant pas se satisfaire d'un corps récipient unique. En même temps, le simple renvoi dos à dos de deux opposés ne provoque pas de renversement mais au contraire un ennuyeux équilibre. Notre erreur à été de chercher des systèmes où le conflit intrinsèque était nécessairement régulé : en le nichant dans un élément unitaire ou en nullifiant action comme réaction par leur égalité.
Il faut en réalité que les forces qui s'opposent ne soient plus équivalentes, il nous faut célébrer l'injustice, reconnaître que le plus fort à pris le contrôle et qu'il est temps à l'opprimé de violemment mettre les balances à l'équilibre.

Le conflit ne peut apparaître que par l'immiscion d'un élément perturbateur car minoritaire et déplacé dans un ensemble déjà en équilibre. Contrairement à l'élément à double fonction qui permet à deux mondes de se réunir, le conflit engage un mercenaire extérieur à la scène pour venir y semer le désordre. Le conflit se reconnaît quand l'élément perturbateur pourrait être retiré de la scène sans la rendre inopérante – au contraire.

En ce sens, cette vision du conflit se rapproche très fortement de celle que Barthes fait de la photographie avec ses deux concepts de *punctum* et *studium*[4]. Sans entrer dans un exégèse de son analyse (ce supplément est un pamphlet révolutionnaire après tout, pas un essai petit bourgeois) on peut reformuler ses intuitions ainsi :

Une photo est un champ d'information codé (culturellement, contextuellement...) qui porte une information, un message à nos yeux. On appelle ce champ global le *studium* : il est compréhensible pour qui possède les clés de lectures et son discours est choisi par le photographe et/ou le distributeur de l'image créée. Puisque les outils de production et de diffusion

de la photo étaient à l'époque de Barthes privilège d'une certaine classe sociale, il en conclut que le studium est bourgeois. Aujourd'hui avec la démocratisation de l'accès à l'image on peut remettre cette catégorisation en question. Il reste cependant que le studium étant un signe codifié culturellement, il est nécessairement un produit de la bourgeoisie qui est génératrice des codes sociaux en place. Même une photo anti establishment se lit grâce à un langage partagé qui a été façonné par les classes dominantes.

Au contraire le punctum, qui vient nous perforer dans le cœur, nous sauter au visage, bref nous agresser, ne se lit pas. On ne le déchiffre pas à travers quelconque grille de lecture codifiée, on le prend en pleine face sans trop savoir pourquoi ou comment. Le punctum est une « zébrure » un détail qui vient rendre incertain la lecture du studium. Il ne la complète pas, ni ne lui sert de contraste pour la mettre en valeur, il est juste là et vient prendre en otage notre attention, la détournant de ce que le photographe voulait nous montrer.

Les deux images suivantes reprennent deux photos commentées par Barthes dans son essai. Voyez comment une est construite sur l'opposition des forces armées avec une manifestante pacifique. Le conflit y est ici apprivoisé par la composition, les deux entités contraires sont liées et unifiées par la composition de l'image et par leur relation intra-diégétique. Voyez au contraire comment l'autre vient plonger deux bonnes sœurs dans un univers déjà cohérent : celui de la guerre. Leur présence n'est pas structurelle, elle est au contraire malvenue. Elle nous empêche de réellement saisir la scène qui les entoure. L'élément perturbateur tire à lui seul la couverture (médiatique). C'est la dictature du punctum.

4 R. BARTHES *La chambre claire* Les cahiers du cinéma – Gallimard 1980



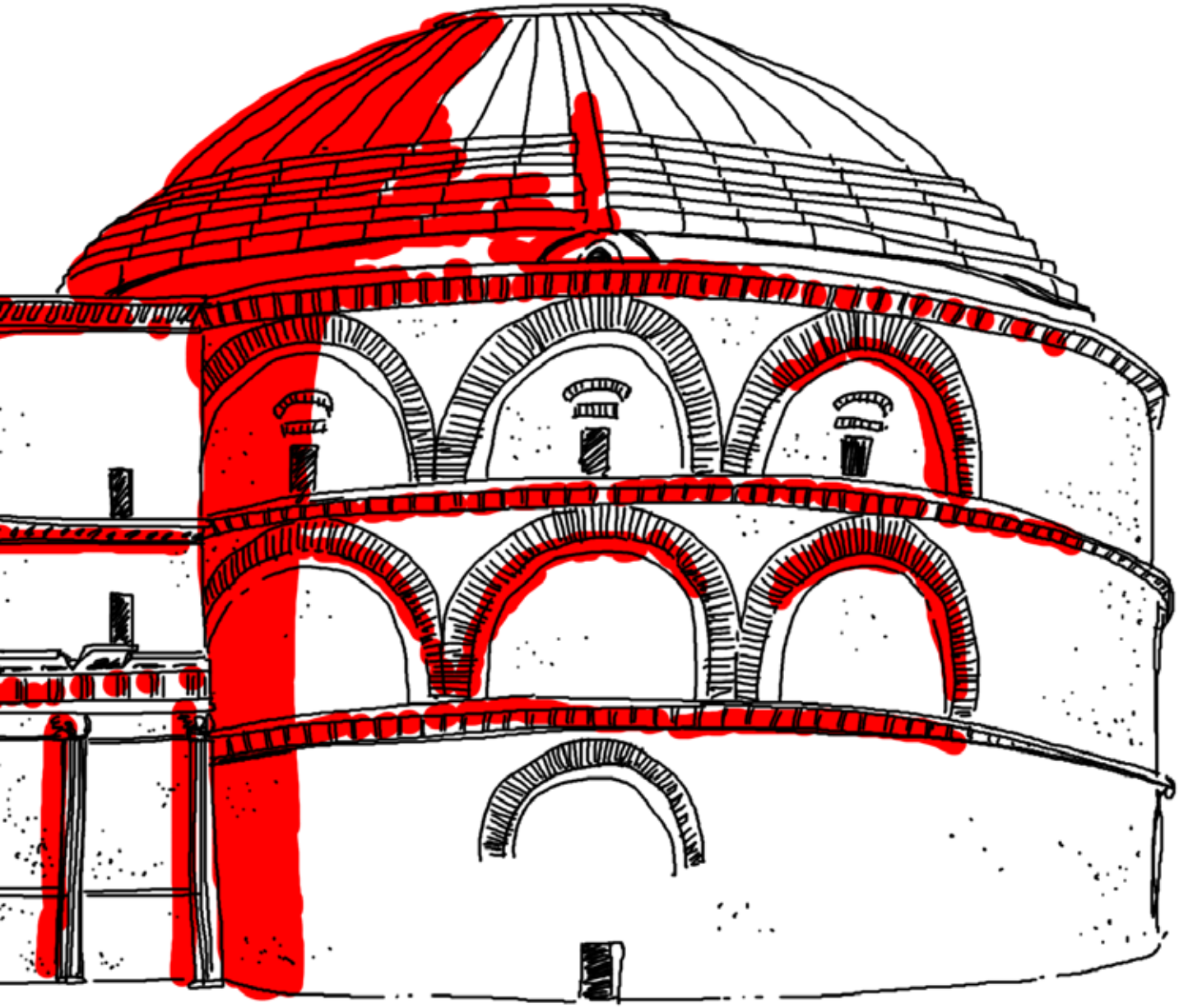
paix
+
guerre



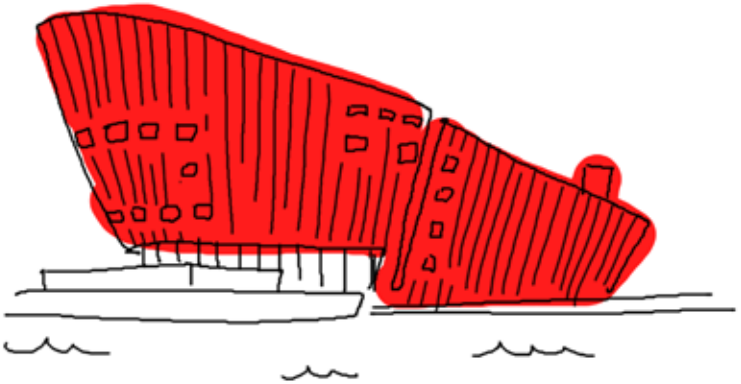
paix
VS
guerre

Définir ce qu'est le conflit n'est donc pas chose aisée, cependant, à l'image du Carpenter Center de Le Corbusier cité précédement, il en existe des exemples dans la production architecturale passée.
Prenons le temps de regarder de plus près ces exemples hétéroclites. Entre eux difficile de trouver une vraie ligne commune. Le conflit traverse les époques et les idéaux. Il semble en tout cas venir après la fonction, après le langage, après l'esthétique.
L'architecte planifie son projet, l'équilibre parfaitement comme une tour de jenga en équilibre et puis, malicieusement, vient en retirer une brique, presque « juste pour voir ».



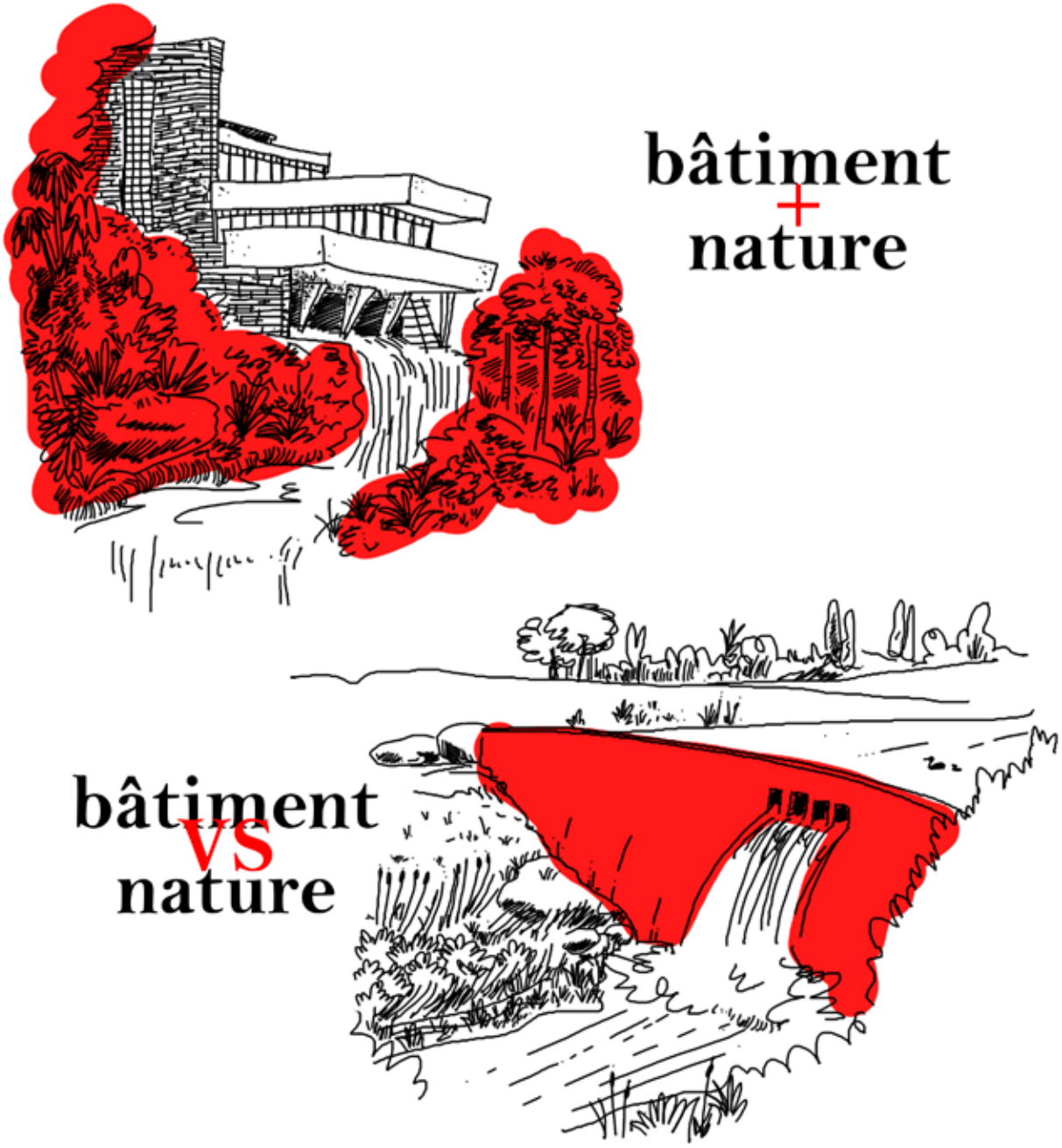


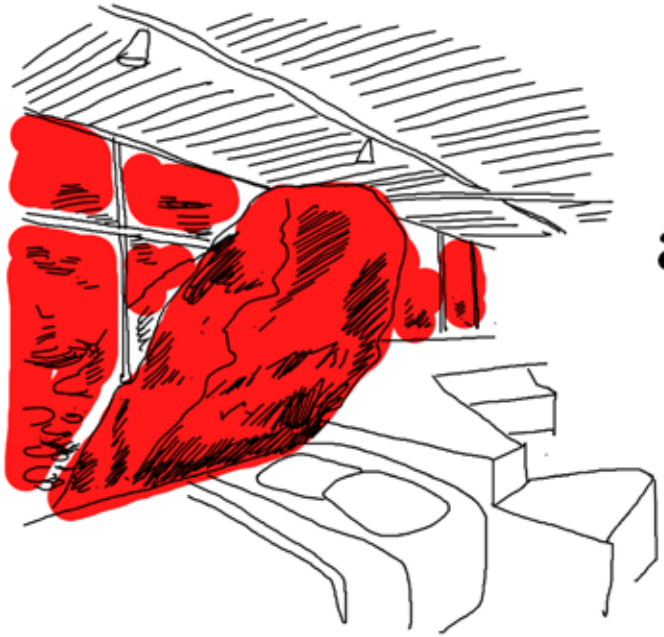
bâtiment
&
bateau





bâtiment
VS
bateau


bâtiment
+
nature
bâtiment
VS
nature

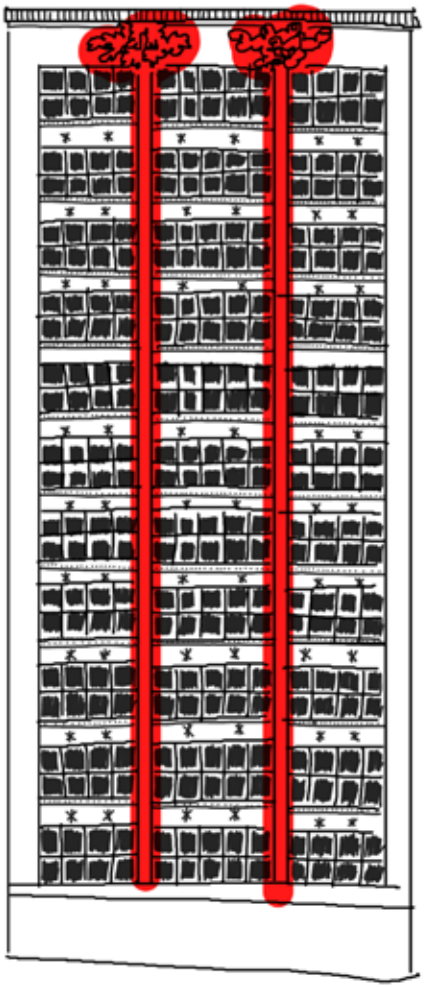


nature
vs
architecture



nature
+
architecture

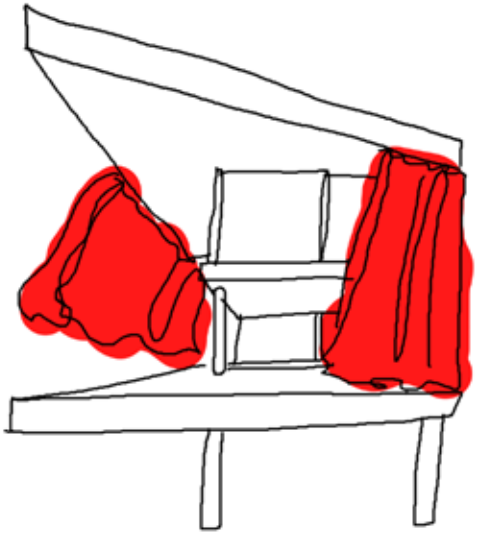
nu
vs
ornementé

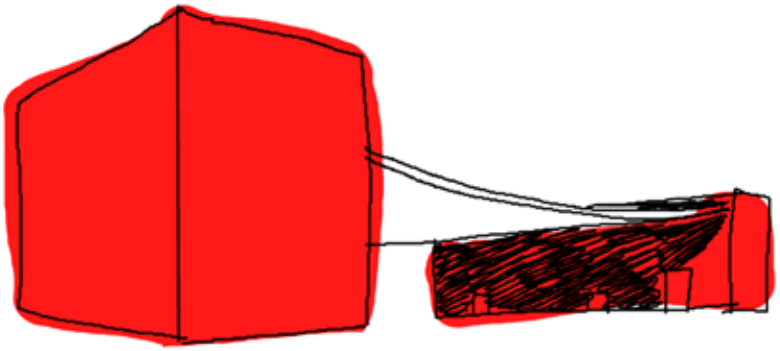


nu
+
ornementé



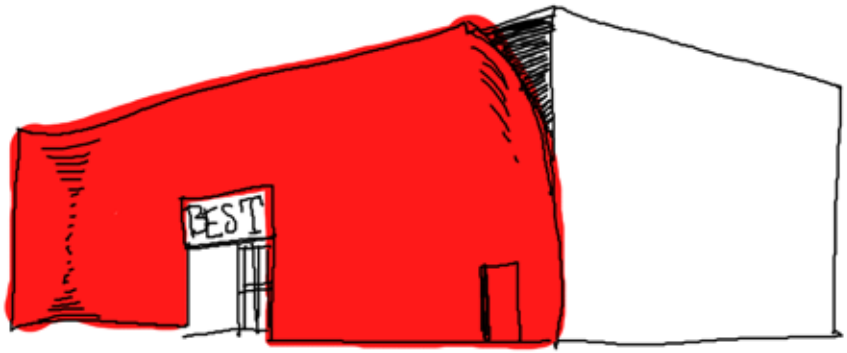
rigide
+
souple





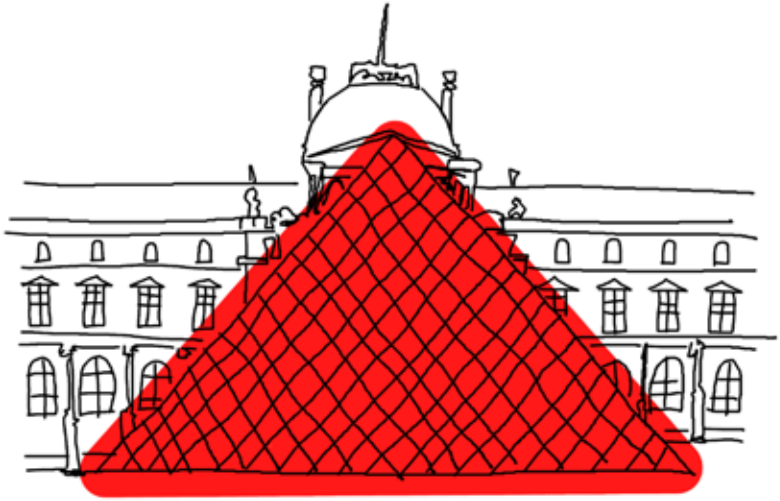
rigide
et
souple

rigide
vs
souple

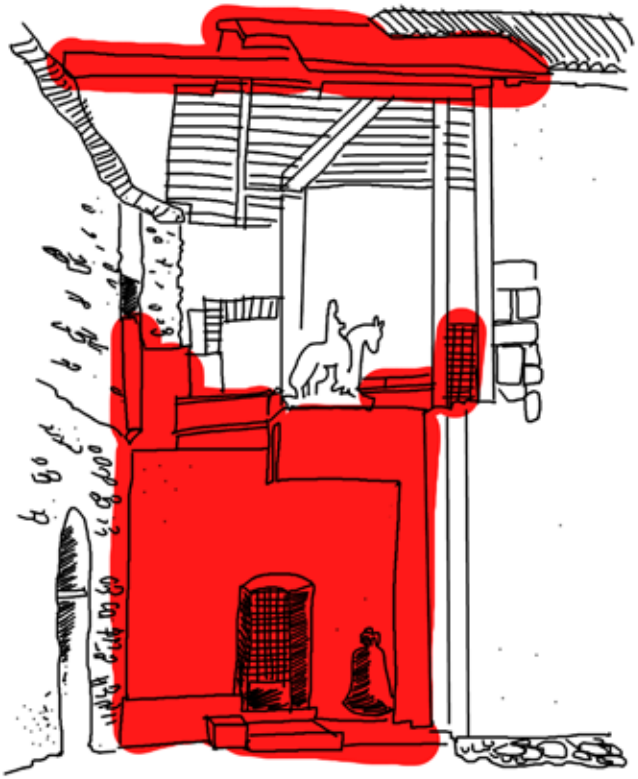


ancien
et
nouveau





ancien
+
nouveau



ancien
vs
nouveau

Conclusion

Le conflit en architecture est une manière alternative de concevoir l'articulation des différents éléments et systèmes.
Le conflit assume et révèle la fragmentation du tout en la considérant non comme une équipe soudée mais comme une somme d'individualités concurrentes. En ce sens le conflit en architecture peut se revendiquer comme une mouvance post-moderne (au sens général et pas architectural du terme) puisqu'il considère comme valide la pluralité des voix dissonantes, la présentant même comme plus légitime qu'un méta-ordre qui surplomberait l'ensemble.

Le conflit perturbe et trouble l'architecture, il perturbe sa lecture voir son usage en nous forçant à déplacer notre centre d'attention.
Le bâtiment n'est plus une machine bien huilée dans laquelle les rouages s'emboîtent parfaitement.

Il n'est pas non plus un beau récit qui se construit au fil des phrases, menant le visiteurs-lecteurs au bout du chemin sémantique pensé par l'auteur.
Le bâtiment est désormais l'arène où s'affrontent des visions de l'architecture - mais on pourrait même dire des visions du monde.

Nous ne saurions recommander l'application du conflit en architecture. Nous n'oserions pas dire qu'il est bon. Après tout, l'idéologie marxiste dont il est inspiré prônait la fin de ce conflit, via la dictature prolétarienne là où, au contraire, nous encourageons le conflit à continuer perpétuellement. Si le punctum vient renverser l'ordre du studium, ne revenons-nous pas au point de départ ? Le conflit est épuisant car il ne peut jamais cesser.

Et pourtant, dans les exemples précédents, à l'exception peut-être du duel barrage / falling water, force est de constater que ce sont les architectures en lutte qui sont les plus marquantes, les plus originales... celles qui nous font le plus réagir en tout cas.

Ne soyons alors pas trop prompts à catégoriser l'architecture en conflit comme une simple idée amusante. Elle est au contraire très sérieuse. Nous vous la proposons comme un outil, qu'il soit d'analyse ou de conception, cela vous est laissé libre. Mais tout de même, construire pour tout casser ça donne envie non ?

Table des Illustrations

Introduction

- *Spiral.* Fumihiko Maki, Tokyo 1985
- *Les ordres classiques.* Vitruve, I°s av-jc
- *Tribune pour Lénine.* Laser Lissitzky, 1920
  + *chapiteau de Ste Sophie*, Istanbul VI°s

1 : L'opposition ne suffit pas pour le conflit

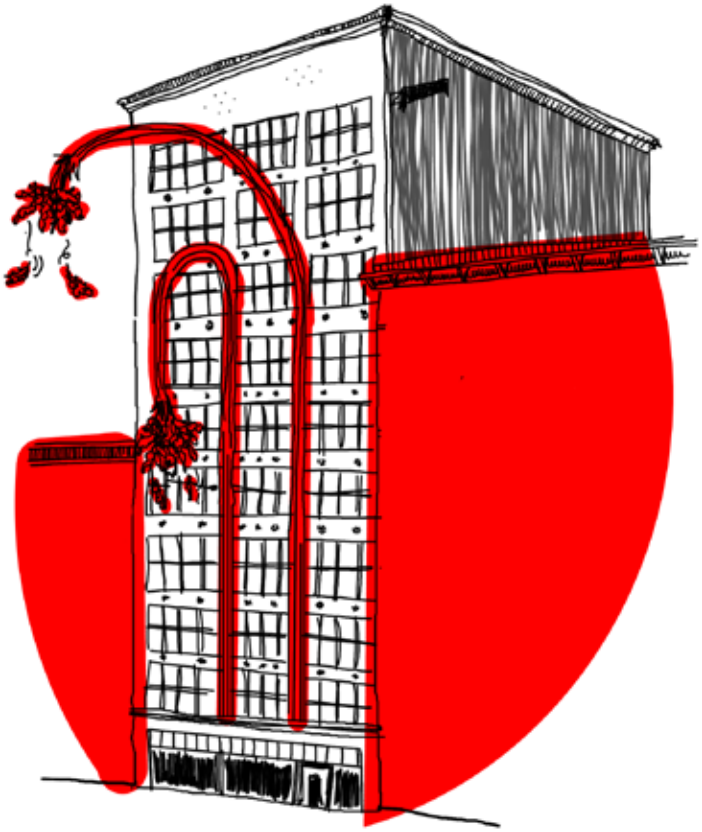
- *Pavillon allemand.* Mies van der rohe, Barcelone 1929
- *Villa Savoye.* Le Corbusier, Poissy 1931
- *Carpenter Center for Visual Arts.* Le Corbusier, Cambridge 1963
- *Caixa Forum.* Herzog & de Meuron, Madrid 2008

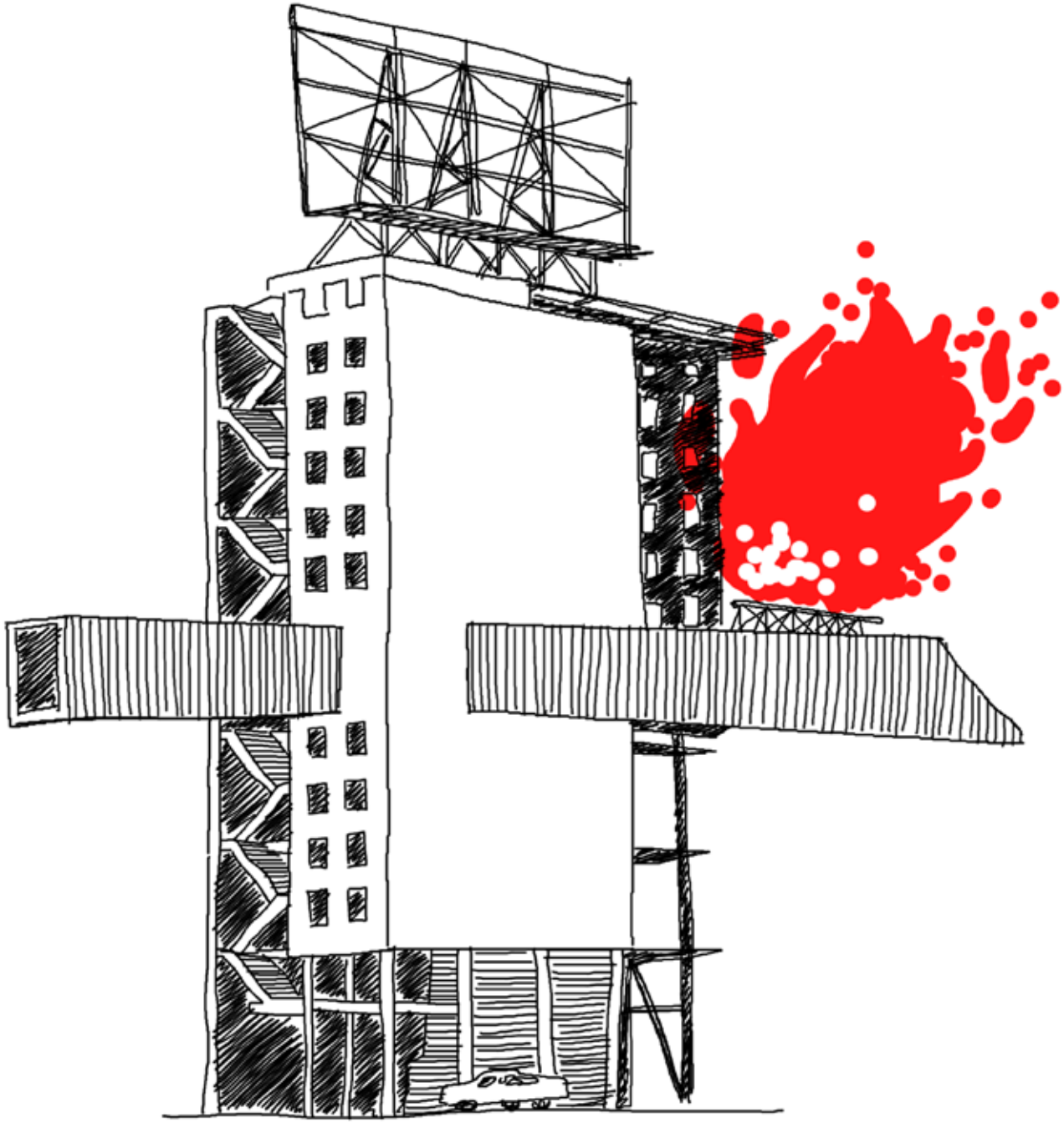
2 : La double fonction n'est pas le conflit

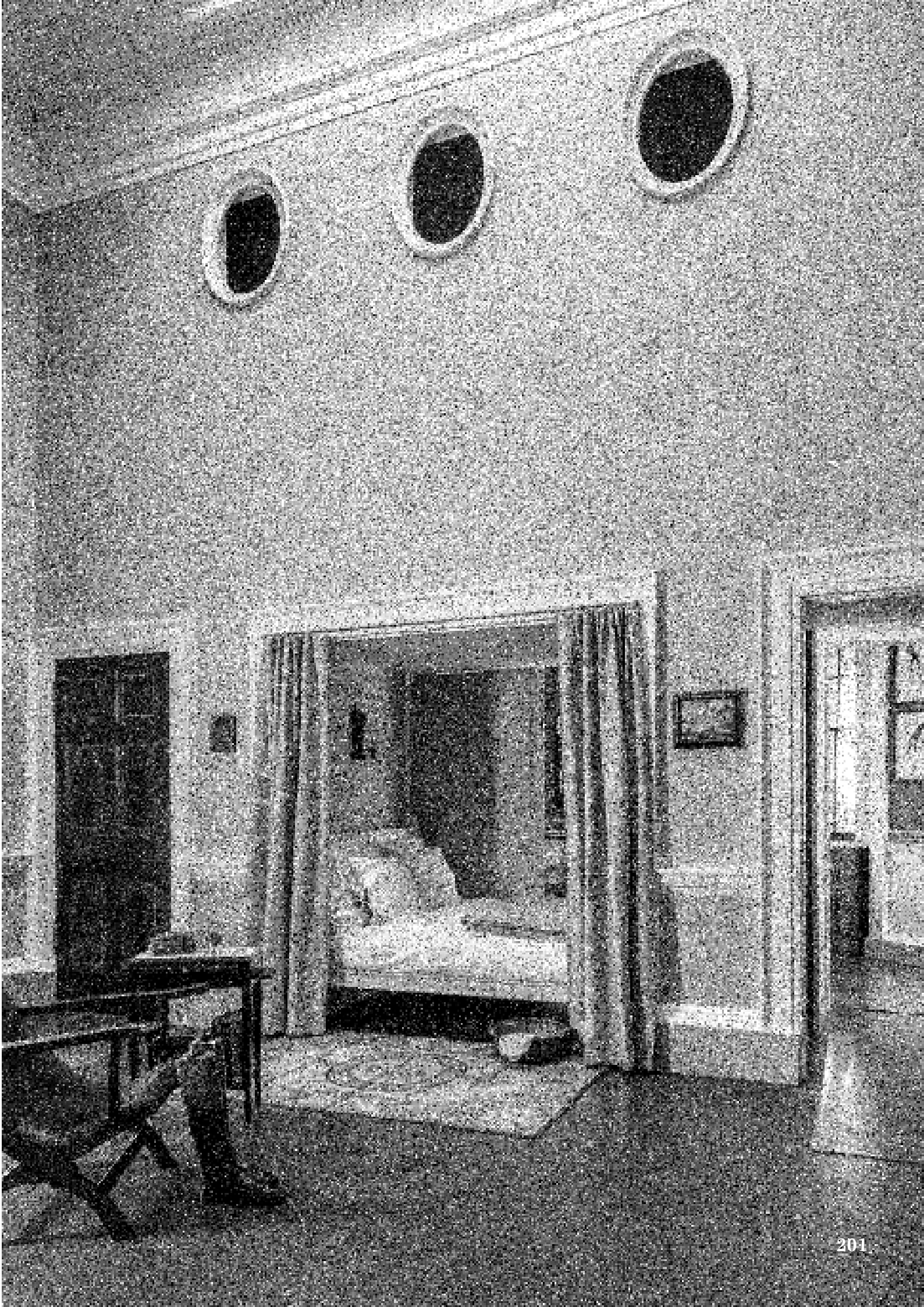
- *Farmers' and Merchants' Union Bank.* Louis Sullivan, Colombus 1919
- *Croquis de la Piazza del Popolo.* Robert Venturi, 1966
- *Bibliothèque Laurentienne.* Michelangelo, Florence 1571
- *Parc de Bourneville.* Claude Nicolas Ledoux, circa 1778
- *Balloon Dog.* Jeff Koons, 1994-2000
- *Longaberger's HQ.* NBBJ, Frazeysburg 1997
- *The architecture of Light II.* Serge Najjar circa 2016

3 : La dictature du punctum

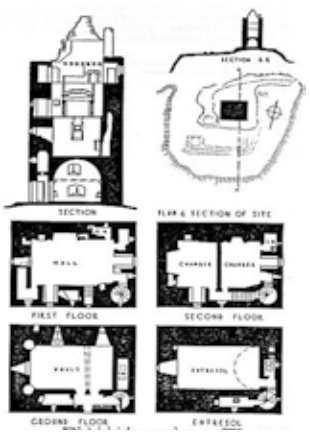
- *La fille à la fleur.* Marc Riboud, Washington 1967
- *Untitled.* Koen Wessing, Nicaragua 1978
- *Panthéon.* Rome 125
- *Nemo.* Renzo Piano, Amsterdam 2000
- *Teatro del Mondo.* Aldo Rossi, Venise 1979
- *Falling Water House.* Frank Lloyd Wright, Mill Run 1939
- *Frey House II.* Albert Frey, Palm Spring 1964
- *Case Study House #20.* Buff, Straub & Hensman, Altadena 1958
- *Gage brothers and co.* Louis Sullivan, Chicago 1899
- *Looshaus.* Adolf Loos, Vienne 1911
- *Curtain Wall House.* Shigeru Ban, Tokyo 1995
- *Pavillon du Portugal.* Alvaro Siza, Lisbonne 1998
- *BEST Peeling showroom.* SITE, Richmond 1971
- *Palazzo della civiltà del lavoro.* Lapadula, Guerrini & Romano, Rome 1943
- *Pyramide du Louvre.* Ieoh Ming Pei, Paris 1989
- *Musée de Castelvecchio.* Carlo Scarpa, Verone 1973
- *Hot Flat.* Coop Himmelb(l)au, Vienne 1978









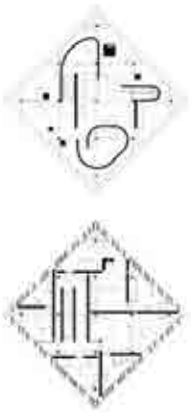

SECTION
FIRST FLOOR
SECOND FLOOR















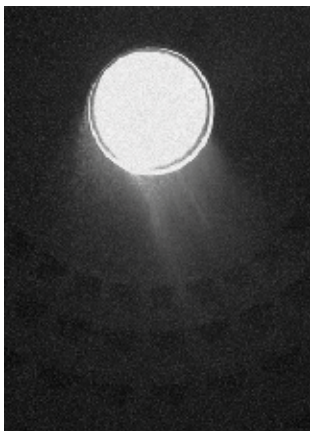






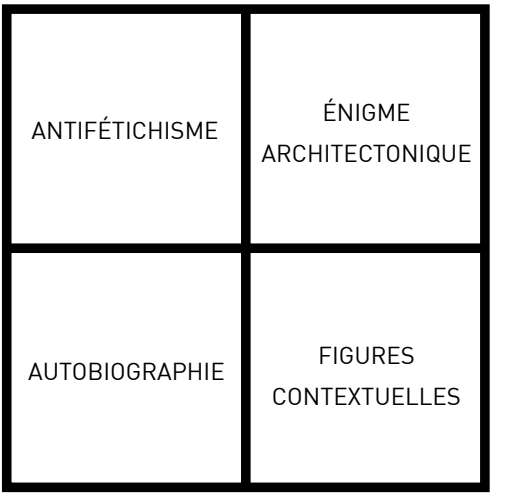








AUTO-REFERENTIAL ARCHITECTURE



L'ARCHITECTURE QUI PARLAIT D'ELLE-MÊME ?

PRÉAMBULE
CONSTAT 1 : UN MONDE NON-RÉFÉRENTIEL

Selon Jean-François Lyotard, les années 60 auraient signé la fin des ''méta-récits'', ces récits supérieurs qui guidaient la société autour de grands objectifs presque ''bibliques'' (le Progrès, l'Émancipation du peuple, le développement de l'Être, l'État gouvernant universel...). En cause une pensée moderniste qui aurait, notamment, abouti à la montée du totalitarisme. En architecture, cela s'est manifesté par une doctrine idéologique, dont le représentant le plus manifeste tient dans le fameux ''style international'', qui avait cherché à imposer un langage universel, se légitimant autour d'un objectif de pureté. On connaît les échecs qui en ont résulté : les barres de logement qui se sont transformées en bidonvilles de béton, la doctrine a été appliquée à l'échelle de ville entière dans tout ce qu'elle avait de plus liberticide et de dogmatique.

Pour éviter de réédifier ces erreurs, la société a adopté une pensée post-moderne. Elle consiste principalement en un scepticisme face à toute vérité se présentant comme telle. En science, les découvertes et innovations ne sont plus légitimées par un dessein divin, mais par leur efficacité à prouver un fait. Dans ce sens, ce n'est pas la modernité qui disparaît mais sa finalité qui est redirigée. La performativité, ou la ''vitesse'' pour reprendre le terme de Virilio, remplacent le Progrès. A l'échelle de la société, les manifestations de la fin des années 60 aboutissent à un changement de paradigme. En France mais également aux Etats-unis[1], on proclame droits et libertés. Les frontières s'ouvrent, les échanges commerciaux se libèrent. La pensée est critique. On commence à remettre en cause les modèles politico-économiques de l'époque. La pensée communiste fait face au système capitaliste américain. En Architecture, on adoube les sciences humaines. L'architecte laisse tomber sa pratique ''beaux-arts'' pour être plus proche de la réalité. On produit des enquêtes sociologiques plus que de la forme construite. Généralement, la pensée est pragmatique et refuse toute donnée qui n'est pas prouvée ou observée au préalable.
Cependant, quand on considère que le principe de la condition post-moderne repose sur un doute permanent, quelle direction la société peut-elle prendre? En effet, que peut-il rester de structurant dans une société qui refuse la viabilité de tout modèle politique?

1. Les événements de mai 68 sont assez connus en France mais les Etats-Unis ont été également marqués par cette année. Les jeunes américains se rebellent et dénoncent la guerre du Vietnam. Le mouvement s'étend ensuite avec une remise en cause plus globale du système, notamment après la mort de Martin Luther King, assassiné le 4 avril 1968.

En 1989, la chute du bloc communiste met fin à tout espoir d'une société utopique où tout le monde vivrait à égalité, où chacun serait spécialisé et valorisé pour son apport au peuple entier. Ce système imparfait avait en effet laissé la porte ouverte à des personnes avides de pouvoir, qui remettaient finalement en question la liberté de la société. Depuis ce moment, le modèle américain est resté le seul concurrent en lice. Leur critique libertaire et anti-étatique valut paradoxalement aux soixante-huitards de devenir les initiateurs d'une société plus fluide et plus individualiste, adaptée aux besoins d'un système économique en redéfinition. Le capitalisme néo-libéral s'est alors imposé partout dans le monde. Couplé à une structure démocratique, il devient le modèle sociétal contemporain par excellence. Sa principale force réside dans le fait qu'il est (soit-disant) non-idéologique et possède une approche somme toute pragmatique : Rendre la société la plus performante possible. Bien sûr, on sait qu'il a entraîné une économie axée sur le profit et la croissance permanente occasionnant bon nombre d'inégalités, mais peu importe, objecte-t-on, quand on se rend compte du confort qu'elle a procuré à la société...

En architecture, des tentatives s'inscrivant dans la condition post-moderne ont bien-sûr eu lieu, avec notamment le post-modernisme qui voulait introduire un langage plus proche du peuple et son histoire. Le post-modernisme s'affairait à mettre en place un monde polyvalent (pôles culturels aux références et idéaux distincts, notion développée avec l'émergence du post-colonialisme). Cette conception visait juste et annonçait la couleur de la situation contemporaine. Cependant, ce monde hétérogène et multipôle émergeant ne s'était pas encore imposé dans les années 60-70. Par exemple, ''De l'ambiguité en architecture'' de Robert Venturi[2] s'appuyait plus sur des projections de ce que pourrait être ce monde en réaction aux tenants de l'architecture moderne. Ce théoricien critique ne pouvait pas encore observer l'entièreté des effets du changement de paradigme post-moderne...
De plus, étant donné qu'il n'avait pu réellement abandonner la modernité - «Il est la continuité du modernisme et sa transcendance»[3] - ce mouvement ainsi que tous ceux qui se sont déroulés en parallèle ou en continuité (High-Tech, Déconstructivisme...) ont été l'occasion parfaite pour l'architecture de s'intégrer au système économique global. Leur message critique qui, de ce fait, s'est manifesté par un langage pastiche, devient rapidement un argument marke-

2. Robert Venturi, De l'ambiguité en architecture, New York, 1966
3. Charles Jencks, ''Postmodern and Late Modern: The Essential Definitions'', Chicago Review Vol.35 n°4, 1987, p.31-58

ting. Par exemple, ce n'est pas pour rien que la plupart des tours de bureaux des quartiers d'affaire construits dans les années 80 ont été conçues par des post-modernistes. Si les bâtiments accueillaient des activités purement capitalistes, le message du bâtiment est ''je reprends un style critique et populaire donc je suis socialement investi''. Le modèle économique du capitalisme néo-libéral a en effet cette capacité de tout absorber, que ce soit les tendances culturelles, les oppositions idéologiques ou les catastrophes naturelles pouvant remettre en cause son existence. Par exemple, si la notion d'anthropocène, introduite il y a maintenant une quinzaine d'années, aurait pu initier un changement de paradigme avec une modernité relue sous le prisme de la rétro-action environnementale. Il n'en est rien. Le nouveau ''capitalisme vert'' prétend que la smart-city et les labels environnementaux sont des réponses pragmatiques à la catastrophe climatique. En réalité, l'anthropocène est seulement l'occasion de créer une nouvelle économie plus propre en parallèle de celle polluante déjà existante, tout en gérant en apparence une crise de la plus grande importance. Ce n'est pas anodin que l'on parle des ''communistes libéraux'' (ex: Bill Gates) pour désigner ceux qui affirment que les excès immoraux du capitalisme doivent être contrebalancés par la charité et le développement durable. Si même l'antithèse du capitalisme incarné par le communisme est en fait l'un des composants du système libéral, quel modèle de société alternatif serait assez fort pour s'autosuffir et détrôner celui en place? Cette situation à sens unique amène certains comme Mark Fischer à dire qu'«Il est plus facile d'imaginer la fin du monde que celle du capitalisme»[4] en donnant l'exemple du film ''les fils de l'Homme''[5], où l'on nous présente une humanité dévastée, en bout de course, évoluant dans un système capitaliste ultra-autoritaire que rien ne semble perturber.

En général, ce système sans direction propre à la structure illisible déconstruit et reconfigure à son avantage toutes les références culturelles et sociales. Castoriadis[6] constate que les individus ne peuvent plus s'identifier à la société car ses mécanismes se délitent. Nous pourrions ainsi dire que la condition post-moderne qui refuse toute stabilité idéologique couplée au système global du capitalisme néo-libéral qui en a résulté, ont abouti à un monde non-référentiel. Non-référentiel, non pas parce qu'il n'y a plus de références dans le monde, bien au contraire, mais plutôt car aucune d'entre-elles ne

4. Mark Fischer, Capitalisme réaliste, John Hunt publishing, 2009
5. Alfonso Cuaron, ''les fils de l'Homme'', Strike entertainement, 2006
6. C. Castoriadis, ''La Montée de l'insignifiance'', éditions du Seuil, Paris, 1996

semble pouvoir prendre le pas sur les autres. Tout est mis sur un pied d'égalité. Il s'agit donc d'un monde où aucune valeur ni idéal de société n'est partagé par tous, où chacun se construit son propre référentiel culturel indépendamment d'une vision partagée et le reconfigure en permanence. En effet, la succession de la chute du mur de Berlin qui signait la fin définitive de la croyance universelle en un modèle de société, du développement des TIC dans les années 90, de la néo-libéralisation croissante, de la perte de pouvoir des Etats au profit des lobbys mondiaux, de l'installation d'une croissance euphorique entrecoupée et canalisée par des périodes de récession et de l'entrée dans l'ère post-internet et sa surabondance d'informations diverses et a-hiérarchisées, ont abouti à une perte de repère globale. Personne n'est capable d'expliquer quel est le type d'idéal que notre monde poursuit aujourd'hui. Le discours prévalent concerne l'empêchement des catastrophes (réchauffement climatique, pandémie...). Ce qui n'a en soit rien à voir avec les idéologies et valeurs prônées au 20ème siècle. L'ambivalent et l'ambiguité ont pris le contrôle. Les références, qu'elles soient sociales ou culturelles, se succèdent à vitesse grand V car aucune d'entre elles ne semble assez forte pour unir le monde. La pluralité des références possibles, leur causalité qui ne peut être absolue, les interprétations simultanées, les analogies et les différents usages qui en découlent, tout ceci signifie que la majorité de ce qui est censé guider notre conception du monde est impartageable. Aussi virulentes soient-elles, les critiques sont immédiatement absorbées sous forme d'objets de marketing et ne remettent ainsi pas en cause le système global et son dessein d'efficience et de croissance euphorique.

Quelle architecture produire dans ce contexte, s'il est ne peut être ni idéologique car périssable, ni critique car absorbable?

CONSTAT 2 : LA CONDITION ACTUELLE DE L'ARCHITECTURE

«Peut-être que, pour moi, c'est la chose la plus critiquable (...), nous surfons sur une courbe horizontale de changements en architecture»[7]

Ces paroles datant de bientôt 15 ans (2006), sont encore malheureusement d'actualité aujourd'hui. L'architecture a pu un moment résister. Elle a cherché à préserver son autonomie créatrice. La fin des années 90 a marqué la fin de cette résistance. Cette période signe la fin des théories manifestes, la dernière ayant été celle de la déconstruction totale du langage même (Déconstructivisme). Contrairement aux autres arts, l'architecture doit répondre aux poids de contraintes économiques et sociales, qui n'ont fait que grossir au cours des années 2000. Une quantité faramineuse de financement est investie. Selon l'Insee, le bâtiment français a généré plus de 200 milliards de chiffre d'affaire en 2017. Dans ce contexte, l'architecture se doit d'être efficiente et pragmatique. Elle doit avant tous répondre à des chiffres, générer un profit et ne doit pas se perdre dans des considérations théoriques qui la parasiteraient.

Cependant, ce qui différencie l'architecture du BTP, c'est son aspect artistique. C'est sa capacité à engager la réflexion par des moyens qui lui sont propres, ce qu'on pourrait appeler les données architectoniques en opposition à l'extra-architecture. On pourrait résumer ces termes en reprenant les comparaison entre ''le hangar décoré'' de Venturi et ''l'abri Souverain'' de Perret, déjà évoqué dans une autre partie[8]. Le premier correspond à l'extra-architecture ou aux conditions passagères (les tendances politico-économiques, les modes socio-culturelles...), le deuxième à l'architectonique ou aux conditions permanentes (La structure - particulièrement rationalisée chez Perret -, les espaces, les rapports d'objet, la matière...).
Il semblerait ainsi que nous produisions, aujourd'hui, plus de ''hangars décorés'' que ''d'abris souverains''. En effet, l'architecte doit composer avec un nombre toujours plus important de règlements, de labels ou de modèles constructifs et programmatiques. Tout ce poids aboutit à un ralentissement de la pensée architecturale : «Les normes culpabilisent l'architecture»[9] Les objets qu'on habite

7. Rem Koolhaas, Architecture words 1 : Supercritical, AA publications, 2010, une retranscription d'une conversation avec Peter Eisenman
8. Voir article sur le programatisme p. 24
9. Rudy Ricciotti, ''HQE - La HQE brille comme ses initiales sur la chevalière au doigt'', Éditions Le Gac Press, 2013

aujourd'hui suivent une logique non architectonique qui ne permet de prendre du recul sur un paradigme aliénant et abandonne quasiment le caractère ''artistique'' de l'architecture. La conception d'espaces est souvent remplacée par la manipulation de programmes figés par les normes et règlements. C'est pour cela qu'on peut considérer que les architectures contemporaines sont des hangars décorés (et même seulement texturés[10] dans beaucoup de cas). Cependant, aujourd'hui, si les façades sont bien décorées, elles ne portent plus de message. On pourrait dire la même chose des manipulations formelles spectaculaires et efficaces d'agences tendances comme BIG ou MVRDV[11] qui consiste en l'accumulation pragmatique mais ''cool' d'éléments programmatiques.

Finalement, tout ceci est assez symptomatique du monde non-référentiel. Si les références socio-culturelles sont si nombreuses, quel serait le signe, le message approprié que le bâtiment pourrait porter? Que veut dire aujourd'hui, un aggloméré bois, une tôle ondulée ou un parement végétalisé en façade pour des logements en pleine ville. En plus d'aboutir à une esthétique toute relative, le fait que l'aspect ''artistique'' de l'architecture se résume à ce type de choix montre la situation dans laquelle la profession est coincée. La conception par ''hangar décoré'' (ou dans certains cas, par ''hangars superposés'') semble donc à sens unique si l'on considère un monde non-référentiel. On voit ainsi en alternance, surgir du passé, le minimalisme issu du modernisme, le langage pastiche du post-modernisme ou les formes paramétriques du déconstructivisme. Cependant, ces mouvements qui incluaient une pensée (plus forcément d'actualité aujourd'hui) sont réduits à des styles qu'on convoque en fonction des tendances. Si l'on refuse d'être critique par rapport à cela, ou si l'on ne trouve pas une méthode pour concevoir autrement, on finira par répondre à un bon goût imposé par des considérations pragmatiques de marketing et de contrôle social guidés par le système capitaliste actuel. On va répondre à un mode de vie idéal unique, celui de l'habitant de la ville contemporaine verte ultra-connectée de la performance et du confort de vie. Le caractère architectonique qui assure l'autonomie de la pratique a tendance à disparaître ou du moins n'est plus pensé. Même s'il ne constitue peut-être pas la réponse la plus efficiente dans un monde non-référentiel (comme nous allons le voir), il reste que nous sommes aujourd'hui bien loin de ''l'abri souverain'' convoité par Perret...

10. Voir la partie sur l'antifaçadisme p.74
11.Voir la partie sur le programatisme utopique p.55

Dans cette situation franchement désespérante, plusieurs positionnements peuvent être envisagés. On pourrait d'abord adopter une sorte de position non-critique qui passerait par une intégration du système puis une adaptation et une accélération du paradigme global. On retrouve cette posture chez Rem Koolhaas et OMA[12], sorte de représentant du ''Réalisme capitaliste'' développé par Mark Fischer[2]. On pourrait également prendre une position punk envisageant la fin du late capitalism par la voie de l'auto-destruction. On peut notamment citer les écrits de Nick Land[13], représentant d'une certaine branche extrémiste du mouvement accélérationiste. Enfin, une troisième possibilité résiderait dans la compréhension du monde comme système non-référentiel. Cette dernière approche conçoit le fait que l'architecture ne peut plus s'appuyer sur des références socio-culturelles, sans prendre le risque d'être obsolète dans son message ou son usage, dans un monde fragmenté, sans repère fixe. La porte de sortie empruntée consisterait dans ''un art de l'art'' (Robert Klein), une architecture pour l'architecture, pour l'architectonique, contre l'extra-architecture. Ce constat finalement assez pragmatique devient une base logique concernant la pratique architecturale contemporaine et sera celle que nous allons explorer par l'auto-referential architecture.

CONSTAT 3 : LE DISCOURS ET L'ARCHITECTURE

Dans un monde post-moderne et non-référentiel, où les autres arts (cinéma, musique, littérature...) constituent du contenu de divertissement ou de stimulation intellectuelle dans les meilleurs cas, pour des contenants (les spectateurs), l'architecture voit ces qualificatifs s'inverser. Les bâtiments sont les contenants qui doivent répondre au contenu que sont ses usagers. Ainsi, en résulte une architecture qui ne peut plus exprimer un point de vue narratif car elle est avant tout une réponse à des besoins extra-architecturaux. En plus des enjeux socio-économiques, il ne faut pas oublier que les bâtiments contrairement à des médiums tels que le cinéma ou la musique, ne peuvent pas être oubliés ou effacés aussi facilement du paysage. Ils doivent nécessairement viser une durabilité. Pour éviter l'erreur dans un monde non-référentiel, l'architecture ne peut plus raconter d'histoire (critique ou idéologique) car elle risque d'atteindre très vite sa date de péremption sémantique. Pruitt Igoe a mis 22 ans à être démoli, aujourd'hui, il ne dépasserait pas le stade d'esquisse. Par conséquent, elle est souvent relayée par des médiums artistiques

12. Voir la partie sur Rem Koolhaas, le pionnier du Programatisme réaliste p.48
13. Nick Land, Fission, Urbanomic, 2014

annexes afin de réintroduire une réflexion qui a été négligée durant la conception de l'objet construit. Du point de vue plus général de la théorie, la pensée architecturale n'est plus l'affaire des architectes. Les modes de conception nouveaux sont rares et souvent non explicités par les créateurs eux-mêmes. En effet, il faut attendre que des académiciens comme Jacques Lucan ou Bruno Marchand aient la clairvoyance de la comprendre pour que soit expliquée l'architecture ultra-contemporaine. Les écrivains jouent ainsi les ''sparring-partner'' intellectuels des praticiens. Même, les textes des monographies d'agence (s'il y en a) sont souvent écrits par d'autres.

L'architecture contemporaine semble, en effet, compenser son manque de direction et sa non-expressivité par un appel au discours. Cette nouvelle pratique qui pousse, par exemple, les agences d'architecture a engager des écrivains pour décrire leur projet ''poétiquement'' a posteriori (On pense par exemple à l'écrivain Aurélien Bellanger qui travaille avec TVK architectes pour écrire certains textes sur des projets de l'agence), est clairement un aveu de faiblesse de la profession. Etant, actuellement, malmenée par un grand nombre de données extra-architecturales, elle se repose alors sur une strate supérieure de récit. Le problème de l'architecture est qu'elle est coincée entre deux situations : d'un côté, sans processus de récit, elle est souvent dans l'obligation d'adopter une position triviale. L'architecture doit être comprise à un degré où le public puisse aborder son usage et sa forme d'un seul coup. Elle est transparente et ne produit pas de discours intellectuel. De l'autre, si elle est trop complexe ou trop bizarre, elle doit forcément s'armer d'un discours externe. On pense notamment à l'architecture ''conceptuelle'', de Peter Eisenman ou Daniel Libeskind par exemple, qui en se focalisant sur l'intégration d'une idée extérieure au champ architectural (concepts philosophiques ou artistiques) se vide finalement de tout sens architectonique.
L'architecture n'arrivant plus à s'exprimer architectoniquement et à être porteuse d'émotions physiques, elle extériorise souvent sa part intellectuelle par des textes de plusieurs pages, des poèmes, des schémas à la Bjarke Ingels, des collages sensibles ou des vidéos qui illustrent les usages du bâtiment. Du ''hangar décoré'' on passe au ''hangar raconté''. L'ornementation est extériorisée, comme si l'architecture n'était même plus valable pour porter un discours. On assiste finalement à une espèce de ''dé-légitimation'' de l'architecture.

INTRODUCTION

Ce texte tient en une tentative de définir une réponse architecturale à la condition postmoderne contemporaine ayant abouti sur un monde non-référentiel.

Face au modèle systémique actuel du capitalisme néo-libéral qui ne semble proposer aucune alternative idéologique, l'une des portes de sortie pourrait être de se retirer de celui-ci dans la conception des objets qui occupent le monde. Ce que nous voulons tenter, ici, est de construire un mode de conception à travers une sorte de manifeste architectural : L'auto-referential architecture.

Le cadre de ce travail n'a pas été établi dans la recherche d'un style ''brand name'' qui, on l'a vu, prend le risque de devenir un outil de marketing. Dans ce sens, ce mode de conception n'engage pas de langage prédéfini. L'auto-referential architectural, on le verra, est censée prendre différentes formes d'un auteur à l'autre.

Ce nouveau modèle architectural consiste, plus généralement, dans la fuite d'une extra-architecture aliénante et de tendances stylistiques vidées de sens. Dans cette idée, l'auto-referential architecture consiste en une position de survie de la part artistique de la pratique.

Le terme d'auto-referential architecture renvoie directement à celui de la non-referential architecture, théorisée récemment par Valerio Olgiati et Markus Breitschmid dans un livre éponyme[1]. En effet, leur approche du monde et la solution qu'ils proposent par ce manifeste constituent le point de départ de notre réflexion. Leurs arguments découlent des constats abordés ci-dessus : il n'y a plus de consensus de valeurs et croyances dans notre monde hétérogène et non-référentiel. La non-referential architecture est présentée comme un outil pour les architectes praticiens, dans le but qu'ils l'utilisent pour concevoir des bâtiments en phase avec le contexte actuel : «C'est un livre avant tout pour ceux qui construisent»[2] .

S'approprier cet outil comme base d'un mode de conception singulier semble constituer la principale demande d'Olgiati. Il croit en son approche et sa pertinence. Cependant, il semblerait que certains aspects ou principes puissent être ajoutés afin de rendre cette thèse encore plus efficiente. De plus, le terme ''non-referential'' est discutable. Si on peut dire que le monde est non-référentiel, cela ne veut pas dire que l'architecture doit l'être de façon littérale. Pour garder son autonomie, l'architecture ne doit pas forcément devenir une sorte de création ''divine'' qui naît du néant. A l'inverse, l'appel à la référence ne semble pas remettre en question, l'autonomie du processus si celle-ci est filtrée en passant par le prisme architec-

1. M. Breitschmid + V. Olgiati, Non-Referential architecture, Park Books, 2018, p.9

tonique. Elle permet de maintenir une singularité des projets. Ce sont ces additions, corrections qui sont à l'origine de la mutation du préfixe de non- en auto-.
Dans son histoire, l'architecture a toujours eu pour but d'interpréter les courants et besoins contemporains de la société, de les pousser pour les investir par des moyens architecturaux. Cependant, nous avons constaté que nous vivons aujourd'hui dans un monde non-référentiel, un monde où les flux innombrables de références (politiques, sociales, économiques, religieuses, culturelles...) sont devenus immatériels et difficilement exploitables. Pour éviter de se réfugier dans un ''revival'' de styles, une solution proactive disponible semble résider dans la réduction du champ réflectif à l'architecture en tant que création d'espaces et d'objets uniquement. L'auto-referential architecture n'est donc pas extra-architecturale mais architectonique, pas non plus explicite mais plutôt contemplative. Elle vise directement l'implication des usagers par une remise en question de ces qualités propres qui auraient pu être considérées comme acquises. Cette architecture ne présente pas de réponses définitives, mais permet aux individus de se poser de nouvelles questions. Nous verrons que son bénéfice fondamental réside dans le fait d'encourager l'usager à l'interpréter et à se faire sa propre signification de l'espace. Générer une réflexion chez l'usager constitue le carburant de l'auto-referential-architecture.

Pour se dégager des données externes qui l'entravent, l'architecture doit, aujourd'hui, se replier sur elle-même en se questionnant sur ce qui lui est propre. Comme évoqué dans le préambule, sans objectif désigné pour leur travail, les architectes doivent, aujourd'hui, fatalement s'appuyer sur les conceptions prédéfinies des facteurs socio-économiques, politiques ou écologiques de notre monde. Un développement de projet sans intention de conception mène souvent à un résultat complexe et arbitraire. En somme, nous pourrions admettre que l'auto-referential architecture est une réponse critique à la production contemporaine. Celle-ci semble se diviser entre une construction omniprésente trop focalisée sur des facteurs extra-architecturaux[2] (qui rend d'autant plus difficile la conception de bons projets), et une architecture iconique qui favorise une impression immédiate sans véritable intensité et proliférant indifféremment aux quatre coins du monde. Dans ce sens, contrairement à la grande partie des articles de cet ouvrage, cette piste de réflexion s'appuie plus sur la recherche ontologique d'une architecture issue d'une réaction face au monde non-référentiel, plutôt que sur une théorie

2. Voir article sur la Progragmatisme p.24

proactive résultant de l'intégration de nouveautés extra-architecturales (philosophiques, sociales ou culturelles) en architecture.
Il convient de noter que ce travail théorique est effectué en aller-retour avec une mise en pratique. Dans ce sens, ce manifeste a pour vocation d'être continuellement inachevé. La théorie initie la mise en situation pratique qui l'alimente réciproquement à son tour. En effet, l'idée de ce texte est née de principes développés dans des projets conçus a priori, principes qui n'avaient pas été mis sur feuille et conceptualisés lors de leur mise en forme. Ainsi, en parallèle de la rédaction ou la mise à jour de ce texte, il y a toujours un projet qui se déploie.

La méthode de travail oscille donc entre une formalisation de réflexions personnelles sur l'architecture et son contexte de réalisation (modèle sociétal, tendances culturelles..), un croisement critique de travaux savants connexes et une mise en situation pratique. Dans ce sens, l'auto-referential ne se présente pas comme une réponse absolue mais plutôt comme une tentative, presque empirique, de construire une architecture signifiante dans le contexte actuel du monde non-référentiel.
Dans sa globalité, l'objectif de ce texte vis-à-vis du lecteur est triple. Il s'agit d'abord de présenter les constats qui ont débouché sur l'auto-referential architecture, qu'ils soient aussi bien liés à un regard global sur le monde qu'à une critique de l'architecture contemporaine, ce qui a déjà été effectué dans le préambule. Le second objectif est de définir les pratiques actuelles liées à ces constats, en s'intéressant notamment à celles ayant entrepris une quête de la neutralité (voir d'une certaine ''pureté'' dangereuse) grâce notamment à l'utilisation de l'antifétichisme qu'il s'agira de définir, ou bien à la thèse de Valerio Olgiati sur la non-referential architecture. En numéro trois, ce texte vise une tentative de défendre l'auto-referential architecture comme évolution et appropriation de l'outil que constitue la non-referential architecture. Il semblerait qu'en ne voulant parler que d'elle-même, cette dernière manque paradoxalement à parler à ses usagers qui n'y reconnaissent aucun langage connu. L'appel autobiographique, (déjà pratiqué par Olgiati ou Kerez mais non théorisé en tant que principe de conception dans la non-referential architecture) et l'intégration d'artefacts connus par une fétichisation des formes contextuelles pourraient être les clefs d'une approche plus profonde de cette architecture auto-réflective.
Une question pourra alors émerger de ce texte :
Comment produire une architecture qui ne parle que d'elle-même sans tomber dans l'écueil du purisme ?

AUTO-REFERENTIAL ARCHITECTURE :

Réponse à un monde non-référentiel, résultant par un refus des données extra-architecturales. Elle consiste en un dialogue entre les qualités architectoniques, les références autobiographiques de l'auteur et l'appel au contexte proche, visant une mise en mouvement réflective autour de l'architecture.

RECHERCHE DE L'AUTONOMIE ARCHITECTURALE CONCEPTION DE PRINCIPES VS CONCEPTION SANS RHÉTORIQUE

REDÉFINITION DE L'ARCHITECTURE

Aujourd'hui, en tant qu'architectes, il semblerait que nous devions redéfinir le sens de l'architecture dans une société toujours plus connectée, diverse, hétérogène, polyvalente, non-conventionnelle et décentralisée. L'auto-referential architecture est une réponse directe à ce contexte. Dans un monde où rien ne peut être assez solide pour pouvoir construire dessus, l'architecture, pour empêcher son obsolescence référentielle (sémantique) pourrait, par réaction, se replier sur elle-même. Elle refuserait systématiquement les références externes, tant que le contexte global resterait insondable, ce qui semble être le cas pour une durée indéterminée. Dans ce sens, on pourrait dire que l'auto-referential architecture est la solution pragmatique d'une architecture qui veut empêcher sa dissolution intellectuelle.

«La réitération du besoin de revenir à l'origine, à l'origine de l'architecture et à l'origine de l'architecture moderne, est-elle un symptôme de ce que nous serions à un nouveau moment charnière, les expérimentations multiples, programmatiques et formelles récentes, n'ayant pas suffi à prouver qu'une nouvelle époque avait déjà commencé»[1]

Les constats abordés plus haut amènent à la question suivante : Peut-on faire une architecture dont le discours ne porte que sur elle-même ? Il ne s'agit pas, ici de se demander si l'architecture, par une réflexion poussée, peut suffire pour rendre intelligible un discours externe (L'architecture comme une narration). De ce cas-là, l'architecture ne serait qu'un support pour raconter l'histoire d'un autre. Le bâtiment ne doit être ni narratif, ni éducatif, ni moralisateur, mais doit permettre une discussion avec ses ''usagers'' : «le discours est dynamique, la narration est statique»[2]. La question est plutôt de savoir si elle peut exister sans extra-architecture, une conception purement focalisée sur le requestionnement constant de ses aspects architectoniques. On l'a vu, la production contemporaine s'étant peu à peu enlisée dans un mutisme intellectuel, autant assumer le fait que l'architecture ne puisse parler que d'elle-même.
Il ne s'agit donc plus de suivre les chemins du ''retour de l'Histoire''par le réinvestissement des signes comme l'avait proposé

1. Jacques Lucan, Précisions sur un état présent de l'architecture, 2015, p.205, en parlant de l'ossature Dom-ino reconstituée en bois à la Biennale de Venise en 2014.
2. Markus Breitschmid, ''The Significance of the Idea in the architecture of Valerio Olgiati'', éd. Architese Niggli, 2008, p. 59

Venturi. Il ne s'agit pas non plus de chercher à retrouver un ''grand récit'', qui selon Patrick Schumacher aurait pu être atteint par le paramétrisme. La question du ''retour à l'origine'' même si elle peut paraître connexe à la quête de neutralité architecturale, ne permet pas, dans la même idée, de renouveler l'architecture, car elle renvoie à des modèles archaïques presque ancestraux (Les cabanes de Laugier, Semper ou Viollet-le-Duc...). L'objectif est de remettre tous les compteurs (ou ''conteurs'') à zéro en architecture, pour la réadapter au monde actuel. Ainsi, il est nécessaire de se séparer de l'histoire, ou du moins de la vider de toutes considérations non architectoniques.

Cette piste de projet, est depuis peu explorée par certains architectes: Olgiati, Office (Geers et Van Severen), Kerez, Dogma ou même, dans une certaine mesure, Lacaton et Vassal et l'atelier Bow-wow. Leurs approches, même si elles visent l'émergence d'une architecture nouvelle par une quête de ''l'anti-référence extra-architecturale'', diffèrent sur plusieurs points de vue. Là où certains s'intéressent à une pureté programmatique, d'autres veulent rechercher l'autonomie de la forme architectonique. Quand les uns conçoivent leurs architectures sans rhétorique, dans une recherche de neutralité, les autres s'appuient sur des principes et des règles, dans une quête de singularité et de renouvellement intellectuel. L'objectif, ici, est donc de balayer ces nouvelles pratiques, de juger leurs intérêts et d'en ressortir les idées intéressantes dans la construction de l'auto-referential architecture.

L'ANTIFETICHISME OU LA NEUTRALITÉ VERS UNE ARCHITECTURE PURE ?

En reprenant la définition de Roger Pouivet[3], on peut considérer comme une œuvre d'art tout artefact dont la fonction première intentée par son créateur est la fonction esthétique. Ici, il faut bien comprendre l'esthétique comme phénomène sensationnel éprouvé face à une forme nouvelle (et non un signe ou une image qui renvoie à des modèles précédents). Maldiney disait que l'esthétique tenait dans la forme qui se présente et qui, d'un seul coup, existe. L'esthétique de l'art, ce n'est pas seulement une sensation, c'est ''sentir qu'on sent'' : «l'art est la vérité du sentir»[4] Il distinguait donc : l'art existentiel qui ''apparaît'' en tant que tel, un art neutre, et l'art figuratif qui ''représente'' autre chose que lui-même (techniques, symboles, narration...), l'un ayant été souvent confondu avec l'autre au cours de l'histoire. Ainsi, même si un tableau peut avoir une fonction de cale-meuble, sa fonction intrinsèque reste esthétique : c'est donc une œuvre d'art. Au contraire, quand Philippe Starck dessine une chaise, il a beau vouloir la rendre belle, sa fonction première reste de pouvoir s'asseoir dessus.

L'art neutre (pur ?) serait donc un art qui ne sert strictement que la fonction esthétique et aucune autre. Il est de connaissance publique que depuis son apparition au néolithique, l'art (proto-art dans ce cas) a été entaché de fonctions parasites : religieuses évidemment, socio-économiques et puis finalement scientifiques avec la découverte de la perspective et les recherches du cubisme pour faire rentrer 3 dimensions dans une peinture à l'huile. L'art était surtout figuratif mais gardait en constante, une part esthétique (existentielle). Et puis en 1915, Malevitch et son carré noir sur fond blanc font la première œuvre neutre, entièrement existentielle (fig. 1) : une œuvre d'art sans référence historique, sans connotation politique (en ignorant ici son contexte de production), sans recherche technique. Les décennies suivantes, l'art brut et l'arte povera continuent sur la lancée avec des œuvres qui ne cherchent pas à plus qu'exister parce que leur auteur trouvait qu'elles le méritaient. Et puis Duchamps à son tour est venu tout casser avec son urinoir en donnant une nouvelle fonction manifeste à sa production. Nous étions passés dans l'ère du méta-art, celui qui veut sans cesse repousser les limites des institutions muséales en y faisant rentrer des chevaux, des cadavres, des gens dans des cadavres...

3. Roger Pouivet, L'Ontologie de l'œuvre d'art, Editions Vrin, 1997
4. Henri Maldiney, Regard, Parole, Espace, L'Âge d'homme, 1973, p. 153

Et en architecture, avons-nous atteint la fonction neutre ? Certains architectes semblent avoir vu dans l'hégémonie du monde non-référentiel la possibilité de créer une architecture ''blanche''. Nous verrons qu'en dépouillant l'architecture de toutes données extra-architecturales, ils tentent alors d'atteindre une sorte de pureté iconoclaste dangereuse. Cependant, il semblerait que la fonction première, ''la fonction architecturale'' qu'ils aient identifiée, ne soit pas l'esthétique, mais plutôt la création d'«abris souverains, comme aurait peut-être dit Perret, qui peuvent contenir des activités diverses et nombreuses»[5]. L'architecture neutre serait donc un contenant sans contenu, un lieu pouvant accueillir toutes activités.

Cette approche partagée par des agences comme Office, Lacaton Vassal, Christ et Gatenbein ou encore Dogma, vise à réduire l'architecture à ce qui est essentiel : «Ils proposent contre l'architecture de leur temps, une architecture non-figurative, et dont l'essence première serait d'être un ''cadre'' de vie»[6]. L'objectif est donc de rechercher une neutralité formelle et fonctionnelle. Dans ce sens, ces considérations rejoignent en quelque sorte le ''purisme'' architectural déjà développé par Le Corbusier[7] au début du siècle dernier. Le Corbusier voulait faire table rase des styles pour revenir à des formes pures, efficaces, émanant des nécessités strictes d'un programme, plutôt que d'une volonté formelle quelconque de la part de l'architecte. Il puisa son dessin dans le vocabulaire formel des innovations techniques d'ingénierie.

Les architectes contemporains du ''neutralisme'' disent aussi tenter de créer un vocabulaire originel dénué de toutes influences extra-architecturales. Cependant, il ne s'agit plus de s'inspirer des icônes de l'innovation tels que les automobiles, les silos à grain, les usines, les machines ou les grattes-ciel. Le monde non-référentiel ne permet plus de s'attacher à des formes référencées car les valeurs et symboles qu'elles portent ne sont pas significatives. On pourrait alors dire que les ''neutralistes'' que nous allons citer, incarnent les héritiers de l'architecture radicale (Superstudio, Archizoom...) des années 60, qui cherchaient une sorte d'écriture épurée: Par exemple, No-stop city d'Archizoom (fig. 3) entendait déjà, par sa neutralité et sa ''non-référentialité'' proposer le plus de liberté possible à ses usagers. Cependant, même si l'on retrouve un vocabulaire similaire (la grille, l'importance du vide...), ils se défendent de la comparaison,car eux refusent la ''tabula rasa'' complète de l'Histoire (celle

5. Jacques Lucan, Précisions sur un état présent de l'architecture, 2015, p.247
6. Description de l'agence DOGMA architectes sur frac-centre.fr
7. Le Corbusier, Vers une architecture, Paris : Champs arts, 2009 (1923)

des utopies critiques du groupement italien). En effet, comme tous les architectes que nous allons citer l'avouent, il est inutile de créer à partir du vide au vue de la quantité d'architecture accumulée depuis des centaines d'années. A l'inverse, le choix et la manipulation des références, notamment par l'extraction de toutes données extra-architecturales, semblent souhaitables dans la quête d'une autonomie et d'une neutralité. Il s'agit en soit d'une lutte contre la fétichisation du médium architectural qui, elle, cherche à lire les références par leurs effets socio-culturelles indirectes. En effet, il y a notamment deux manières opposables de lire l'Histoire en architecture. Une première vise à mettre en rapport les bâtiments et leur langage avec un contexte économique, technologique, politique, culturel ou social. Ce qui engage forcément une interprétation, prenant le risque de lier des composantes architectoniques à des effets incompatibles, ou du moins, des effets extra-architecturaux non désiré par l'auteur. La majorité s'accorde à dire que l'Histoire est une fiction, comme en témoigne la fameuse phrase : ''L'histoire est racontée par les vainqueurs.'' De ce fait, cette méthode d'approche des références peut donner lieu à une fétichisation de l'architecture, où la forme est confondue avec son contexte et ses effets désignés. De l'autre, on pourrait extraire de l'architecture et en quelque sorte de son histoire, uniquement ce qui paraît lié aux qualités architectoniques. Si là, encore, l'effet d'une forme ou d'un espace est subjectif et libre d'interprétation, on ne prend pas le risque de lier l'architecture à autre chose que des considérations architecturales. On assiste alors à une position antifétichiste. L'architecture n'est que ce qu'elle est, architectoniquement parlant.

Nous tenons peut-être ici une tentative de créer une architecture neutre, focalisée seulement sur ''sa fonction architecturale'': créer des espaces et des objets habitables.

Office, une agence belge fondée en 2002 par Geers et Van Severen, est un représentant majeur de cette pratique du ''neutralisme''. Elle en est consciente et le revendique clairement : «Office est réputé pour son architecture idiosyncratique, dans laquelle se côtoient réalisations et projets théoriques. Les projets sont directs, spatiaux et fermement ancrés dans la théorie architecturale. L'agence réduit l'architecture à son essence même et à sa forme la plus originelle: un ensemble limité de règles géométriques de base est utilisé pour créer un cadre dans lequel la vie se déploie dans toute sa complexité.»[8] Office oriente sa pratique autour d'une recherche de neutra-

1 . Description de l'agence sur site officekgdvs.com dans la section ''about''

lité sans pour autant aborder explicitement la question de l'idéal architectural, d'un modèle absolu de perfection formelle et sémantique, qui pourtant semble en émaner. Pour cela, Geers et Van Severen tentent de produire une architecture ''without content'' qui ne porte aucun discours. Ils n'ambitionnent pas directement la beauté mais répondent le plus pragmatiquement possible aux conditions du présent. Formellement, l'architecture ne doit donc pas saboter son ouverture fonctionnelle par l'ajout de contraintes. Ainsi, elle est nécessairement simple du point de vue géométrique. La grille et la trame sont mises au centre de la conception (fig. 4). Le contexte n'influence que très peu le projet. L'intérêt architectural est alors situé dans le détail et dans la combinaison de formes ordinaires et facilement appréhendables, considérées comme pures : «C'est seulement par la combinaison précise d'éléments simples que nous créons une architecture complexe»[9].
On retrouve ici l'architecture «without rhetoric» d'Alison et Peter Smithson qui cherchait «une sorte de neutralité aimable» et «le charme de la précision»[10] il y a déjà 45 ans.

Dans ce sens, on assiste à une pratique réaliste acceptant la différence comme seule donnée ''universelle'' dans un monde non-référentiel. L'objectif est de concevoir une architecture qui échappe au temps, une architecture qui ne puisse être obsolète, comme Emanuel Christ le laisse entendre quand il parle de l'influence d'architectures intemporelles sur le travail de son agence : «Notre voyage à travers l'Italie est toujours une référence importante pour notre travail: une architecture éternellement valable, qui a été développée dans des conditions politiques, culturelles et techniques changeantes au fil du temps (...) Les instruments pour parvenir à une architecture éternellement valable sont toujours les mêmes: la structure du bâtiment, la façade, l'espace, la dramaturgie, la matière et la forme. Dans chaque projet, nous essayons de trouver une expression contemporaine et spécifique de l'architecture universelle.»[11]

Georgio Agamben disait qu'être contemporain, c'est être hors du temps, car être exactement dans le mouvement, c'est être déjà vieux et être trop en avance, c'est être inapte pour le présent.

2. Kersten Geers dans, Besides, History : Go Hasegawa, Kersten Geers, David Van Severen, Koenig Books, 2017, p196
10. Alison et Peter Smithson, Without rhetoric : an architecture aesthetic, Cambridge, 1974
11. Interview donnée pour le site Archined

On retrouve cette approche d'architecture universelle sans contenu prédéfini chez Lacaton-Vassal. Néanmoins, les architectes bordelais (basés à Paris) ont eu tendance à rester coincés dans une sorte d'archétype de l'architecture neutre. Ici, universalité est synonyme d'hégémonie. En effet, la plupart de leurs projets sont issus d'une adaptation de la maison Latapie (fig. 8). La description de l'école d'architecture de Nantes par les architectes ne trompe pas : «une maison Latapie multipliée par cent ou deux cents»[12]. Ainsi, dans leur recherche de neutralité, Lacaton-Vassal ont abouti à un modèle qu'ils considèrent efficient à toutes les échelles, de l'usage domestique et familier au programme public : un modèle d'architecture pure qui répondrait à toutes situations (Une position nécessairement moderniste). Le risque de la quête de neutralité pourrait être d'adopter une certaine naïveté par rapport au monde. L'''écriture blanche'' de Roland Barthes proclamait la fin totale des conflits par une discontinuité avec l'histoire et notamment le contexte. En voulant se libérer du langage, ces architectes risquent de créer leurs propres mythes formels : «les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord la liberté»[13].

Mais même si l'écriture d'Office reste liée à une recherche de ''blancheur'', ce qui est intéressant c'est leur capacité à diversifier les formes de leurs projets. Bien sûr, on retrouve des récurrences (structure tramées (fig. 5), plans inscrits dans un cercle (fig. 6), ''bâtiments-dalles'' avec toitures inclinées (fig. 7), insertions de formes géométriques abstraites coupant la régularité...), mais la méthode de travail utilisée leur permet de renouveler leurs propositions. Office se sert d'un catalogue de références purement architectoniques. Cet anti-fétichisme des références consiste, pour reprendre la sémiologie de Barthes, à extraire d'un signifiant tous ses signifiés : «architecture is itself»[14]. Geers et Van Severen viennent y piocher des configurations spatiales qui pourraient répondre à un problème architectural donné. Ce musée architectonique (fig. 9) ne classe pas les références en fonction de leur date ou leur programme. Il est construit de façon à pouvoir comparer différentes réponses à un même problème d'architecture : «David et moi ne disons jamais ''Allez, on va faire un bâtiment comme Bramante ou Palladio''. Certains bâtiments peuvent avoir une influence mais nous ne regardons jamais les choses une par une. On parle de références quand on a

12. Lacaton et Vassal, Orléans-Paris, 2009, p.28
13. Roland Barthes , Le degré zéro de l'écriture, Éditions du Seuil,1953, p.180
14. «architecture is itself», entretien entre Office et Joachim Declerk, dans Office Kersteen Geers et David Van Severen, Tentoonselling 35m² jonge architectuur, 2005

besoin d'une solution pour le traitement d'un coin ou autre chose. (...) Nous accumulons les choses qui nous intéressent. On essaye, en fait de rendre l'histoire opérationnelle.»[15]

Cela fait directement écho au travail de l'historien de l'art, Aby Warburg, qui avait déjà entrepris un classement a-historique des références dans son Atlas Mnémosyne (fig. 10) à partir de 1926. Il développa une nouvelle approche de sa discipline en établissant des correspondances inattendues entre des reproductions d'œuvres sans regarder leur date, leur contexte, leur style ou leur technique. Il ne s'intéressa pas non plus à l'image en tant que telle ou au signe (le gnosique=le signifié), mais à ses représentations des émotions et à ce qui rend celle-ci compréhensible par tous (le pathique=le sentir) : les éléments renvoyant aux passions, aux désirs, aux peurs, aux ''rituels de vie''... Les références sont désacralisées, on s'en sert comme outil et non comme objet témoin d'une histoire passée...
Cette approche de l'histoire n'est pas isolée et a même tendance à se généraliser aussi bien dans la pratique que la théorie. En effet, on pourrait citer, parmi d'autres, l'enseignement de Christ et Gantenbein. Ces derniers ont constitué, de 2010 à 2012, avec leurs étudiants de l'ETH de Zurich, des collections de typologies de bâtiments ''anonymes''du XXème siècle de grandes villes mondiales (fig. 11) : Athenes, Buenos Aires, New Delhi, Hong Kong, New York, Rome, São Paulo. Ainsi, ces architectes relisent, redessinent, traduisent et s'approprient le passé afin de construire du sens à partir d'une constellation de références vidées de toutes méta-données. L'histoire devient quelque chose qui peut être utilisée plutôt que simplement étudiée. Valerio Olgiati (qui a lui aussi dispensé des cours des plusieurs écoles dont l'ETH de Zurich) préfère parler de généalogie du passé plutôt que d'Histoire, car la seconde est soumise à des interprétations qui empêchent une lecture purement architecturale du sujet étudié.

La pratique de l'antifétichisme référentiel semble être une piste intéressante. Cependant, il faut se demander si l'objectivité systématique des ressources n'a pas tendance à effacer tout rapport personnel à l'architecture en considérant les références seulement par leur efficience fonctionnelle, comme des types qu'il s'agit de parfaire. Dans cette recherche de neutralité, l'objectif premier est de concevoir l'architecture la plus adaptée possible à la complexité du monde extérieur. Même si certains comme Office tentent de renouveler leur approche par une relecture du passé, ce type d'architecture a renon-

15. Kersten Geers, op. cit., p190

cé à porter un discours sur elle-même autre qu'une recherche de ''pureté'' et nécessairement d'effacement. On est ainsi très proche de l'idée de ''l'abri souverain'' d'Auguste Perret dont on a parlé précédemment, une architecture se voulant permanente d'un point de vue constructif et fonctionnel. Par un processus rationnel sur la manipulation du médium architectural, l'objectif est en fait d'atteindre une neutralité spatiale et langagière. Cependant, si les réalisations de Perret présentent bien une réflexion architectonique poussée, elles semblent se répéter dans leurs mises en forme, donnant lieu à un langage ''signature'' se rapprochant de la question de pureté. Ce type de conception semble logique, aujourd'hui, car l'heure n'est pas à la remise en question de son médium : l'architecture est avant tout l' ''abri du monde''. Il convient, ainsi, de se demander si la quête de l'architecture pure est véritablement souhaitable ?

Evidemment, la promesse d'une stabilité semble tentante dans une époque qui commence à mettre en doute le consumérisme effréné et l'éphémère. La durabilité et l'intemporalité que ce type d'approche propose, pourraient être des réponses aux questions environnementales actuelles. Cependant, cette architecture de ''neutralisme'' fonctionnel et spatial risque finalement de créer un langage redondant qui aurait du mal à se renouveler. Le retour d'un style international bis plane. L'architecture neutre viserait finalement une dimension symbolique : le modèle ''zéro '' de l'architecture, symbole de pureté créative. Ainsi, la neutralité ne semble pas suffisante et entraînerait une architecture sans renouvellement réflectif, «super-normal» qui laisserait de côté tout rapport au sublime et au renouvellement esthétique. La réflexion et le discours intellectuel de l'architecture semblent avoir finalement tendance à disparaître, car le ''purisme'' vise forcément une fin, un modèle parfait d'architecture...

FIGURES





fig. 1 :
Quadrangle, appelé aussi Quadrilatère, Carré noir ou Carré noir sur fond blanc, Malevitch, 1915 - Si l'œuvre est a-politique dans son sujet, ce n'est pas le cas dans son exposition et son contexte de production...

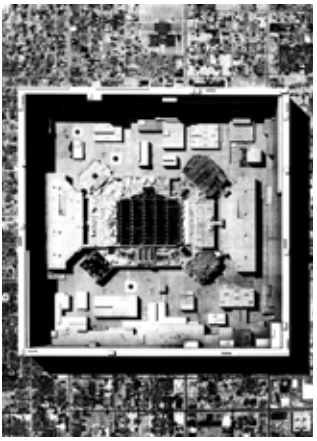
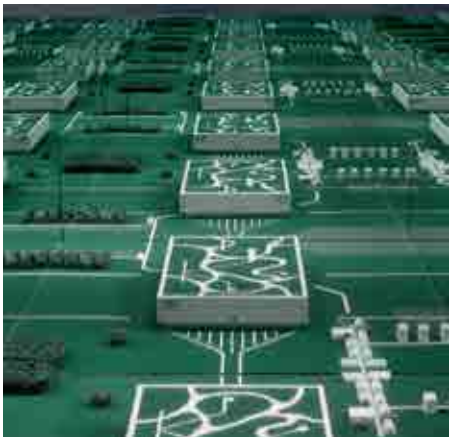






fig. 2 :
DOGMA, A Simple Heart, 2002-2009 - Ce projet théorique faisant référence au monument continu de superstudio, vise à maintenir la forme capitaliste de la ville dans les limites imposées par une architecture simple, neutre, iconoclaste



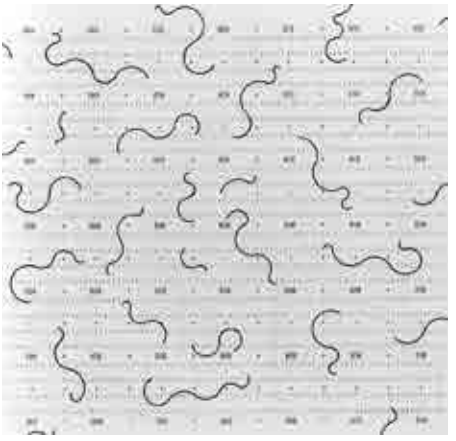


fig. 6 :
Archizoom (projet d'Andrea Branzi), No-stop city, 1969 - L'idée de la disparition de l'architecture à l'intérieur de la métropole





fig. 4 :
Office (Kersten Geers, Van Severen), Office 47, Tielt (Belgique), 2007-2009 - Plan rdc + photo - malgré un contexte très contraint géométriquement, le projet s'inscrit dans une trame régulière autonome





fig. 5 :
Office (Kersten Geers, Van Severen), YALE UNION, Portland (USA), 2017-... - Plan rdc + perspective



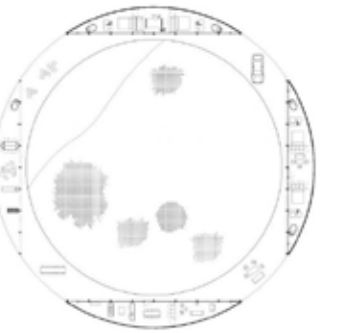


fig. 6 :
Office (Kersten Geers, Van Severen), SOLO HOUSE, Matarrana (Espagne), 2012-2017 - Plan rdc + photo





fig 7. :
Office (Kersten Geers, Van Severen), ARVO PÄRT CENTRE, Laulasmaa (Estonie), 2014 - Plan rdc + perspective - Ce projet reprend tous les éléments de langage d'Office : Trame régulière, toit incliné, insertion de géométries abstraites...







fig. 8 :
Lacaton & Vassal, (dans l'ordre de lecture classique) Maison Latapie, Floirac, 1993 - Ecole d'architecture, Nantes, 2009 - NEW AARCH, Ecole d'Architecture, Aarhus (Danemark), 2016



fig. 9 :
Aby Warburg, L'atlas mnemosyne, 1926 - Œuvre inachevée reposant sur une classification iconographique a-historique de dizaines de milliers de références artistiques.

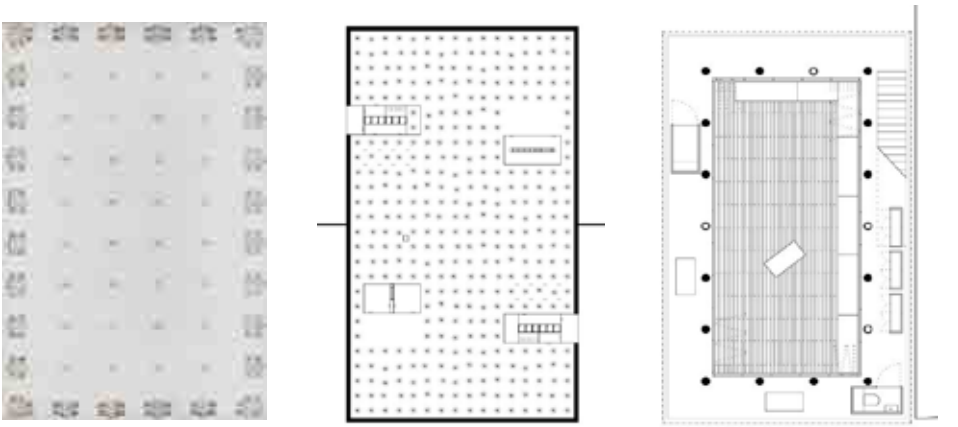


fig. 10 :
Pour l'exposition Besides History, ces 3 projets ont été présentés à pied d'égalité - Palladio, Basilica, Vicenza, 1750 - Office, BORDER GARDEN, Juarez + El Paso (Mexique+USA), 2005 - MUSIC CENTER, Muharraq (Bahrain), 2016

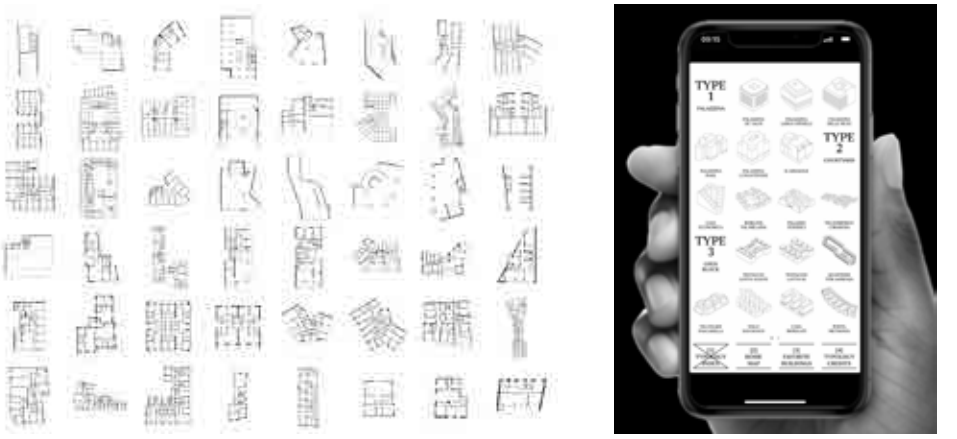


fig. 11 :
''Polykatoikia Type, Athens from Typology : Paris, Delhi, Sao Paulo, Athen'', 2015 - Application ''Rome Typology'', 2012 - Deux catalogues de références produits par Christ et Gantenbein et leurs étudiants à l'ETH de Zurich

LA NON-REFERENTIAL ARCHITECTURE, AU-DELÀ DE L'AUTONOMIE, UN DISCOURS ARCHITECTONIQUE

Si la non-referential architecture d'Olgiati et Breitschmid partage la volonté de se séparer de toutes données extra-architecturales, ses auteurs semblent refuser la quête de l'écriture blanche. Ils traitent différemment la question de la neutralité. En effet, L'architecture qu'ils proposent, ne se limiterait pas à parfaire des modèles types d'architecture ou bien à une approche seulement phénoménologique laissant l'usager face à ses propres sensations. A l'inverse, elle en appellerait à une réflexion constante autour de son propre médium (une architecture auto-réflective).

Face au monde non référentiel, Olgiati et Breitschmid croient en une réponse architecturale liée à un «réalisme sans interprétation»[1]. Ce terme doit être compris de la façon suivante : dans un contexte de «vide conceptuel»[2], il est inutile de s'attacher à des concepts, valeurs ou symboles contemporains car ceux-ci sont soit hyper spécifiques soit d'un autre temps donc possiblement obsolètes (puisque que concernant un autre contexte sociétal). En ce sens, ils soutiennent qu'un bâtiment doit se concentrer sur des éléments architectoniques physiques et tangibles. Cependant, si l'architecture ne doit plus interpréter le réel, cela ne signifie pas qu'elle doit empêcher toute lecture de son médium.
En effet, la logique architecturale de la non-referential architecture réside dans le fait de stimuler l'interprétation plutôt que de s'en affranchir. Dans ce sens, la non-referential architecture diffère des recherches de pureté citées plus haut. Quand Office ou Dogma cherchent à trouver des formes neutres muettes sans possibilité d'interprétation, Olgiati veut créer une architecture qui n'a pas de sens fixe, mais qui appelle à la réflexion autour d'une sorte de métalangage purement architectural. Ainsi, la non-referential architecture est nécessairement rhétorique car elle parle d'elle-même.
« Au lieu de tenter d'incarner des idéaux qui n'existent plus et qui ne possèdent pas de force unifiante, le propos d'un bâtiment doit être d'encourager les personnes à réfléchir et entrer en discours avec lui et, par extension, avec le monde : Un bâtiment doit être ''sense-making'' (''porteur de sens''). (...). Il est préférable de comprendre un bâtiment comme objet qui rend les gens créatifs»[3]. De plus, selon Olgiati, la manipulation seule, des qualités architectoniques même

1. M. Breitschmid + V. Olgiati, Non-Referential architecture, Park Books, 2018, p.18
2. Ibidem
3. Ibidem p. 27

si elle est formulée avec cohérence, n'est pas ''porteuse de sens''. Ainsi, se dresse naturellement une question : comment peut-on exactement donner à un bâtiment une expression spatiale et formelle significative pour ses usagers ?

L'objectif est donc de pouvoir générer des questions personnelles chez les personnes par le médium exclusif de l'architecture, sans appel aux symboles, valeurs ou concepts externes. Pour cela, il faut commencer par se demander par quelle voie peut-on dialoguer. Nécessairement, il s'agit d'extraire ce qu'il resterait de partageable chez les habitants du monde non-référentiel dans leur approche de l'architecture. En cela, on retrouve une sorte de quête de la ''fonction architecturale'' dont on parlait plus haut, la recherche de ce qui pourrait être global dans toute architecture depuis l'origine de la construction. Alberto Giacometti disait que la meilleure chose avec ses sculptures, c'est qu'il pouvait les toucher, les sentir physiquement. Jean Genet écrivait : «C'est l'œuvre de Giacometti qui me rend notre univers encore plus insupportable, tant il me semble que cet artiste ait su écarter ce qui gênait son regard pour découvrir ce qui restera de l'homme quand les faux-semblants seront enlevés (..) Et quand il a réussi à défaire l'objet ou l'être choisi de ses faux-semblants utilitaires, l'image qu'il nous en donne est magnifique»[4]. En lisant ces mots, il semble que Giacomett a atteint une sculpture ''non-référentielle'', qui ne parle que d'elle et renvoie chacun à un jugement esthétique sur son rapport à l'objet et au monde. On pourrait dire que du côté de l'architecture, ce qu'il y a de mieux à propos des bâtiments, c'est la possibilité d'expérimenter physiquement les espaces. En tout cas, c'est ce qu'Olgiati a identifié comme précondition qui ne peut être soustraite d'aucun bâtiment : «L'expérience de l'espace est, en quelque sorte, la matière ''brute'' incontestée avec laquelle tout bâtiment doit composer»[5]. Si les expériences passées et les différences physiologiques de chaque individu influencent l'interprétation et la conceptualisation de l'espace, chaque visiteur arrivera plus ou moins à un même genre de sensation. Par exemple, les visiteurs qui entrent dans le hall du Guggenheim de Bilbao, ont relativement la même sensation ''d'élévation molle''. De même pour les œuvres de Richard Serra situés dans l'une des salles du musée, certains adjectifs pour qualifier cette expérience ''brute'' sont récurrents (vertigineux, couper du temps, en mouvement...). Ensuite, chacun est libre ''d'intellectualiser'' personnellement cette expérience

4 . Jean Genet, L'Atelier d'Alberto Giacometti, L'Arbalète, Décines (Lyon), 1958
5. M. Breitschmid + V. Olgiati, Non-Referential architecture, 2018, Park Books, p. 29

spatiale, de la lier à sa propre expérience. Ce qui est visé, dans ce sens, est ''l'acceptation de la différence'' : L'architecte doit travailler avec le fait que ses intentions spatiales et formelles seront captées par tous en tant que données mais qu'elles seront forcément interprétées subjectivement par la suite. Les intentions sont donc primordiales car elles permettent la stimulation des occupants de l'espace. Cependant, elles ne doivent pas viser une réponse ''universelle''.

Dans leur livre non-referential architecture, Olgiati et Breitschmid, donnent l'idée de créer un outil réappropriable par chacun, synthétisent leur ''manifeste'' en 7 principes : L'expérience de l'espace, ''L'unicité'' («Oneness»), ''La nouveauté'' («Newness»), La construction, ''La contradiction'', ''L'ordre'' et le ''donner du sens'' («Sense-making»).

Ce qu'il faut bien comprendre c'est que la non-referentialité n'annule pas toute donnée de travail externe. Cependant, l'architecte ne doit pas être un simple facilitateur qui définit sa valeur à travers le service qu'il rend à la société en construisant des fonctions de vie, d'éducation, de santé ou de loisirs. Construire des structures qui fonctionnent devrait être l'attente normale de l'architecte. Pour Olgiati, « un bon architecte doit savoir concevoir des bâtiments qui font réfléchir les gens en les confrontant à eux-mêmes et au monde »[6]. Le langage ne doit pas s'installer durablement dans la production, la mise en mouvement réflective doit être permanente pour éviter une stagnation intellectuelle. La non-referential architecture doit donc faire appel à la ''nouveauté'' («newness»). Un bâtiment construit à partir d'innovations constructives ou technologiques n'est pas une ''nouveauté'': «Une œuvre, même si elle est exceptionnellement ''craftée'', ne suffit pas à remplir la tâche sociale ultime de l'architecture, à savoir engager les gens dans un dialogue et un discours, et rendre les gens créatifs»[7]. L'insertion de tendances de ''lifestyle'' populaires ou l'importation de thématiques extra-architecturales (venant de découvertes mathématiques, sociologiques, politiques, artistiques...) n'est pas non plus la ''nouveauté'' qu'il faut viser. Si ce type d'inspiration peut faire sens à un instant t pour la société, rien ne dit qu'il sera adapté à t+1.
Olgiati prend l'exemple de Gaudí. À son époque, son architecture était labellisée comme ''bizarre'' malgré une démonstration de

6. Valerio Olgiati, El croquis, n°156 (Valerio Olgiati 1996-2011), 2011, p.26
7. M. Breitschmid + V. Olgiati, Non-Referential architecture,Park Books, 2018, p. 85

nouvelles habilités de construction. À l'inverse, les formulations architecturales idiosyncrasiques de Gehry sont tout à fait tolérées aujourd'hui. Pourquoi ? Parce que l'architecte américain manipule directement les courants sociétaux naissants : Une architecture immédiate iconique qui est devenue un symbole du dynamisme urbain. Aujourd'hui, les grandes villes mondiales veulent leur Gehry car sa proposition a du sens dans le contexte actuel. Cependant, sans doute que les contemporains de Gaudí auraient trouvé cette architecture étrange. À l'inverse, peut-être que l'architecture de Gaudí, si elle avait été réalisée aujourd'hui, aurait pu faire sens. Pour créer de la ''nouveauté'' dans un monde non référentiel, Olgiati affirme ainsi qu'il est nécessaire que le seul sujet de travail soit l'architecture et l'expérience spatiale qu'elle propose : «C'est mieux pour un bâtiment d'être purement architectonique, mais si un difficile détour est pris, alors chaque influence extra-architecturale doit être intégrée dans son fondement architectonique»

Pour créer des espaces avec des intentions nouvelles, il faut déterminer un cadre de travail par ce que Olgiati appelle un ''souhait''. Il s'agit en quelque sorte de la commande, qui n'est pas un programme à proprement parler, mais une sorte de direction, permettant de produire une architecture qui se focalise sur ce qui est nécessaire. Cette demande qui peut émaner du client, ou d'une situation architectonique particulière du lieu de projet, et peut se résumer à une phrase du style : ''je veux être isolé par rapport à l'extérieur'' ou ''le projet doit reprendre le gabarit existant mais je ne veux pas habiter tout cet espace''.
Concernant la question de la commande, il convient également de distinguer deux types de bâtiments, pour deux conceptions différentes. L'architecte italien, Livio Vacchini[8] opposait ainsi, le bâtiment orienté à vocation privée et le bâtiment non orienté à vocation publique. Si le premier peut donner lieu à une application d'un processus conceptuel spécifique à une demande personnelle, la deuxième doit être effectuée dans l'idée que le bâtiment puisse répondre à un nombre multiple et imprévisible de fonctions. La maison peut être composée d'espaces contraints et fixes. A l'inverse, un bâtiment public doit produire des espaces permettant la déclinaison et l'adaptation. Dans ce sens, la neutralité d'une architecture telle que ''l'abri souverain'' peut être intéressante, mais dans le cadre d'une approche rhétorique, il est nécessaire de la croiser avec une conception architectonique ''significative''. L'un n'empêche pas l'autre : Valerio Olgiati, par exemple, a construit plus de bâtiments publics que pri-

8. Livio Vacchini, Capolavori, Chef d'oeuvre (2006), 2010

vés. Ses projets de maison possèdent souvent un plan que certains diront ''paralysé'' (Voir par exemple, le plan de la Villa Além au Portugal, fig.1). En opposition, si l'on regarde l'organisation spatiale de ses musées (voir le musée de Perm XXI en Russie, fig. 2) ou bien de ses bâtiments universitaires (voir le campus de Mendrisio en Suisse, fig.3), elle met souvent en évidence un plan libre dégagé, soit la figure par excellence de la liberté d'usage, couplé à un jeu architectonique singulier de la disposition des blocs techniques (circulation, locaux, sanitaires...) et de leur articulation avec la structure. Dans ce sens, on peut dire que la non-referential architecture d'Olgiati vise une durabilité car elle prend en compte, dans sa conception, le possible changement de destination fonctionnelle. On retrouve encore cette idée d'esquive de l'obsolescence, sauf qu'ici, elle n'est pas liée à la référence culturelle mais au fait que les usages évoluent forcément au cours du temps, et d'autant plus aujourd'hui. Ainsi, la réponse proposée ne réside pas dans l'accumulation de programmes mixtes mais, au contraire, dans une architecture non-programmatique.

Pour chacun de ses projets, Valerio Olgiati s'applique à concevoir l'architecture autour d'une idée simple issue du ''souhait'' et purement focalisée sur un aspect architectonique. Dans les exemples précédents, cela pourrait être un espace renfermé sur un jardin central mais dialoguant avec le paysage environnant ou un volume habité qui n'occupe qu'une partie du volume total. Cela pourrait être une maison dont toutes les pièces sont identiques pour prendre l'exemple du projet d'Eric Lapierre (fig. 4). Ce dernier conçoit son architecture autour d'un principe d'architecture qui induit le tout dans un objectif ''d'économie de moyens'', rendant l'architecture significative en elle-même. Dans un monde non-référentiel, une idée ''porteuse de sens'' ne peut pas être porteuse de valeur. Cependant, en étant purement architectonique et vidée de toute symbolique, ''l'idée'' d'un bâtiment permet aux usagers de se poser des questions que certains diront ''existentielles'' par une remise à zéro de «rituels de vie»[9]. La progression des espaces, l'organisation, et la composition par division des éléments architecturaux doivent être faites de sorte qu'ils stimulent intellectuellement les visiteurs. Même s'il mène à des interprétations individuelles différentes, l'objectif de ce mode de conception n'est pas que la réponse soit unique mais que les questions soient communes : l'appel du pourquoi et du comment. La non-referential architecture présente donc indirectement une portée presque sociale : «Idéalement, j'essaye de me

9. M. Breitschmid + V. Olgiati, Non-Referential architecture,Park Books, 2018, p. 70

bouger pour trouver des décisions qui ne sont pas pragmatiques et qui touchent un domaine plus élevé qui devient la base de mon idée (...) Je crois qu'il faut des formulations aussi radicales pour que la société commence à réfléchir à ce dont il s'agit, et ensuite, à tenter de comprendre le principe qui le sous-tend»[10]

A partir de cette idée, un principe ''d'ordre'' est mis en place. Tout est déduit et adapté spatialement à chaque situation, chaque pièce du projet. Cet ordre permet d'aboutir à une cohérence interne et hermétique. Est alors créée, une ''unicité'' («oneness») : une idée pour un bâtiment. Cette conception par division autour d'un principe ''d'ordre'' s'oppose à celle par addition qui compose à partir d'éléments indépendants et d'une succession de choix. L'objectif est de créer un bâtiment qui existe pour lui-même : une entité qui semble contenir une totalité. Il ne s'agit plus de construire de façade traditionnelle tripartite, symétrique avec corniche et différents degrés de rustification du matériau. Le projet ne doit suivre aucun style prédéfini ou de connotations sémantiques révolues. Il ne doit pas non plus être un collage d'éléments phénoménologiques composant une architecture fonctionnaliste qui prône l'efficience, ni une géométrie inhabitable (exemple : paramétrisme) qui créé bien une unité formelle mais aucunement un sens architectural. Pour cela, chaque forme, épaisseur de murs, hauteur de plancher doit être créée selon la règle de l'''ordre'' gouvernant : « Si les niveaux font la même hauteur, le bâtiment est perçu comme un ensemble et pas comme une accumulation de niveaux individuels »[11].
Le Visiting Centre (fig. 5) à Zernez d'Olgiati, illustre cet ''ordre'' qui lie le tout sans jonction. Ce projet consiste en l'idée d'une «imbrication en miroir de deux cubes possédants trois niveaux associés par un parcours en boucle»[12]. Malgré une séparation en deux parties symétriques, le parcours labyrinthique, l'utilisation d'un matériau unique et le traitement des percements semblent découler avec cohérence d'un organisme indivisible.
Dans le même sens, la question du matériau et du principe de structure est fondamentale dans la volonté de créer une ''unicité''. Quand on regarde la basilique de Ruvo, exemple donné par Olgiati et Breitschmid, même si le toit est en tuiles, les portes en bois, et les fenêtres en verre, l'essentiel du bâtiment est construit en pierre. Les autres matériaux sont présents seulement pour combler les orifices, qui ne peuvent l'être par la pierre. Si cette basilique avait été conçue

10. Valerio Olgiati, El croquis, n°156 (Valerio Olgiati 1996-2011), 2011, p.27
11. M. Breitschmid + V. Olgiati, Non-Referential architecture, 2018, Park Books, p. 82
12. Jacques Lucan, Précisions sur un état présent de l'architecture, 2015, p.244.

avec un soubassement en pierre rustique, une partie courante en pierre lisse et un attique en bois, l'idée architectonique ''porteuse de sens'' aurait été occultée : «Une masse énorme poussant vers la terre alors qu'il y a une salle énorme à l'intérieur»[13]. En plus d'être unique, le choix du matériau doit avoir un sens. Si on choisit un matériau pour composer un espace, mais qu'on doit l'assembler à un autre pour avoir l'effet structurel escompté, c'est que la direction n'est pas la bonne.

De même, la non-referential architecture doit être conçue autour d'un concept structurel unique rendant en quelque sorte l'ensemble insécable. Cet aspect est particulièrement développé dans les bâtiments à vocation publique. En parlant de son projet de concours pour l'EPFL (fig.6), Olgiati précise : «Si vous supprimez une poutre ou un pilier, tout s'effondrera au premier tremblement de terre, et pas seulement en partie, mais en totalité»[14] Cet aspect est aussi lisible dans les projets de Christian Kerez . Ces propositions, qui semblent être issues, d'une adaptation de la non-referential architecture, sont notamment focalisées autour d'un travail de «l'interdépendance structurelle»[15]. Le projet ''House with a Missing Column '' (fig. 7) est conçu entièrement selon un principe structurel innovant (une structure poteaux-poutres sans poteaux) pour répondre à l'idée architectonique du projet : un immeuble collectif où l'appartement à chaque étage s'organise indépendamment des autres dans une fluidité spatiale.
Sa proximité avec la réflexion d'Olgiati n'est pas étonnante : «Kerez et Olgiati sont amis et leur travail partage ce que l'on pourrait appeler une singularité, ou une ''unicité'' formelle.»[16].

Dans un sens, le processus déductif utilisé par Kerez ou Olgiati, permet de créer un ensemble unifié, mais de l'autre, il entraîne forcément de ''contradictions'' spatiales. Une idée ne peut être appliquée à tout le projet sans entrer en conflit avec les conceptions habituelles de l'espace. Cela peut concerner chaque partie du bâtiment comme le concept structurel, la matière, les percements, le plan du bâtiment, le déplacement à travers les pièces... «Les contradictions sont planifiées par l'architecte et font partie de leur capacité créative et innovante»[17]. Cependant, la ''contradiction'' ne doit pas être un gimmick.

13. Ibidem p.97
14 . Conférence d'Olgiati à Bâle en 2011
15. Terme emprunté à Jacques Lucan, Précisions sur un état présent de l'architecture, 2015
16. Adam Caruso, ''Whatever Happened to Analogue Architecture'', AA files, n°59, automne 2009, p.75
17. M. Breitschmid + V. Olgiati, op.cit, p. 107

Tout ceci permet de construire une énigme architectonique pour l'usager, qui est obligé de s'engager intellectuellement dans le projet pour tenter de le comprendre. ''L'unicité'' du projet induit, pour l'usager, qu'une logique doit se cacher derrière la contradiction. Et c'est bien ce point qui met l'architecture en mouvement. La quête architectonique permet de créer des objets qui ne vont pas s'épuiser à la première vision. Des petits indices, nommés ici ''contradictions'', couplées à une idée d'''unicité'' qui renvoie à une certaine simplicité, permettent de générer une force architecturale. Pour cela, il n'est pas nécessaire d'avoir une trop grande accumulation d'éléments énigmatiques, pouvant donner lieu à une certaine obscurité architecturale. Dans le même sens, l'architecture ne doit pas poser trop de questions en même temps mais doit se focaliser sur deux trois éléments architectoniques à mettre en mouvement. La question architectonique du projet doit être lisible du premier coup, sa réponse doit demander une investigation profonde.

Selon Breitschmid[18], cette conception de l'architecture renvoie directement à la définition de Kant concernant le jugement esthétique. Elle ferait entrer 3 phases en jeu :

1. Le stimuli sensoriel consiste en la chose, l'objet qui déclenche l'intérêt chez la personne. C'est la ''nouveauté'' («newness») déclenchée par la ''contradiction'' donnant lieu à questions basiques du genre : ''Qu'est-ce qu'il y a à l'intérieur?'',''Qu'est-ce qui porte le bâtiment?'', ''Qu'est-ce qu'il y a sur ce toit?'', ''A quoi sert cet élément?''...
2. Il fait appel ensuite à l'imagination pour tenter d'approcher cette nouveauté.
3. Il essaye finalement dans un mouvement de synthèse, de conceptualiser ce qu'il a imaginé.

Cependant, pour Kant, la succession de ces phases ne suffit pas à créer un jugement esthétique. L'individu aura tendance à immédiatement s'ennuyer, s'il réussit à comprendre pleinement la chose. L'esthétique existerait ainsi dans un mouvement perpétuel, un aller-retour constant entre des nouvelles possibilités de l'imagination et des tentatives de conceptualisation, soit l'énigme architectonique. A noter, que le terme de ''nouveauté'' utilisé par Olgiati ne signifie pas forcément le fait de se confronter à quelque chose de ''jamais vu'', mais plutôt de faire face à une disposition particulière. Alors, oui, il y a quelque chose de la nouveauté mais celle-ci correspond le plus souvent à une manipulation particulière d'éléments architectoniques définis et connus. On pourrait plus rapprocher cela d'un

18. Ibidem p. 109

instant poétique dans le sens où Bachelard le définit. Bachelard[19] dit que la manière dont le poète va écrire son poème, le fabriquer, assembler les mots, sert à créer un choc, un événement. Et avec les meilleurs poèmes, le choc se produit à chaque fois qu'on les lit. En soit la manipulation architectonique, est la grammaire de l'architecture. Nous garderons ainsi le terme ''la nouveauté'' pour parler des ''idées'' de conception singulière mais le terme ''surprise'' semble plus adapté pour exprimer le phénomène de déclenchement intellectuel.

Nous pourrions aller plus loin en citant Maldiney[20]. Si ce dernier s'appuie sur la philosophie kantienne, il donne une définition de l'esthétique (déjà abordée dans la partie précédente) qui apporte une strate de plus pour qualifier la non-referential architecture. Pour lui, ''la rencontre'' ou dans notre vocabulaire ''la surprise'', résulte d'une mise en tension révélatrice : ce qu'il appelle ''le rythme'', ce que nous appelons la 'contradiction''. L'esthétique ne peut être créée qu'à partir de quelque chose qui ''déchire le quotidien'' comme une révélation, un phénomène mettant l'individu face à sa propre réalité. À la différence des autres arts, l'architecture à la fois stimule (part esthétique) et répond à des fonctions (part éthique), mais elle ne peut se réduire à des questions d'usages qui feraient normes, ni à une culture savante, ni encore à de seules considérations esthétisantes qui négligeraient les situations habitantes. Ce qui est en jeu, c'est une explicitation de l'existence (des ''rituels de vie'') de l'usager à l'épreuve d'une ''contradiction'' architecturale qui résiste à toute signification préconçue de l'espace. Dans le sens de Maldiney, le ''neutralisme'' ne présente donc aucun ''rythme'', aucune ''nouveauté'' à l'usager et paradoxalement ne lui permet pas de sentir qu'il ''existe''. L'application de ce principe de mise en mouvement réflective par la ''surprise'' semble cependant difficile à visualiser. Prenons donc un exemple avec l'atelier Bardill d'Olgiati (fig 8). Si le bâtiment d'extérieur en béton couleur rouille reprend la forme des ''maisons-granges'' alentour (il était demandé de conserver le gabarit de la grange existante détruite pour le projet), le visiteur est confronté à une ''contradiction'' quand il découvre, en entrant, qu'il n'y a pas de toit. Il doit alors tenter de comprendre la logique derrière cet usage étranger d'une forme familière. Les trois-quarts du bâtiment ne sont pas couverts car la fonction qu'il abrite n'en a pas besoin. Les visiteurs commencent à penser de manière créative, à la fonction d'abri d'une maison. Ce projet peut apparaître insensé

19. Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace, PUF, 1957
20. Henri Maldiney, L'art, l'éclair de l'être, Comp'act, 1993

pour certaines personnes, mais pour d'autres, il peut toucher des pensées fondamentales ou métaphysiques.

Ces principes ne sont que des directions qui orientent la manière de penser tout en laissant libre à interprétation leur mise en forme. L'intérêt de cette proposition est qu'elle n'est pas dogmatique du point de vue stylistique. Elle permet ainsi d'empêcher toute installation d'un langage répété. L'adaptation de l'auto-referential architecture en est un exemple. D'autant plus que nous verrons que cette dernière propose une manière d'augmenter la singularité des propositions entre chaque individu architecte, mais également entre chaque projet d'une même ''œuvre''. Et c'est bien ce dernier point qui nous posait soucis dans les exemples de recherche de pureté abordés dans la précédente partie. On peut difficilement imaginer que l'architecture puisse trouver une réponse ultime. L'architecture s'inscrit dans un domaine de recherche intellectuel. Par l'effacement de diversité des propositions, c'est le discours qui s'efface. La non-referential architecture, et (peut-être encore plus) l'auto-referential architecture, proposent ainsi une réponse au monde non-référentiel, tout en continuant d'approvisionner en ''nouveauté'', les références architectoniques.

Il reste à trouver la source de cette ''nouveauté''...

FIGURES



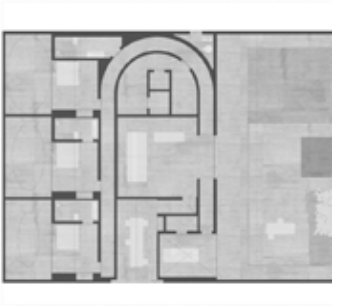


fig. 1 :
Valerio Olgiati, VILLA ALÉM, Alentejo (Portugal), 2014 - Plan + Photo intérieure - Le plan de la maison est orienté, immuable et défini par une suite de séquences spatiales





fig. 2 :
Valerio Olgiati, PERM XXI, Perm (Russie), 2008 - Plan étage + image extérieure - L'ensemble du bâtiment est porté par la colonne de circulation centrale, les formes periphériques travaillent à la fois en tirant et en poteau.



fig. 3 :
Valerio Olgiati, UNIVERSITY CAMPUS SUPSI, Mendrisio (Suisse), 2013 - Plan d'étage et image extérieure - La structure et les colonnes de circulation sont poussées vers l'extérieur pour pouvoir donner lieu à un plan libre central





fig. 4 :
Eric Lapierre, MAISON POUR UN COLLECTIONNEUR, Combray (France), 2013 - Plan, Photo intérieure - ‘‘Dans le garde-à-vous, l’immobilité de tous fait apparaître les signes particuliers de chacun’’ Robert Bresson, Notes sur le cinématographe



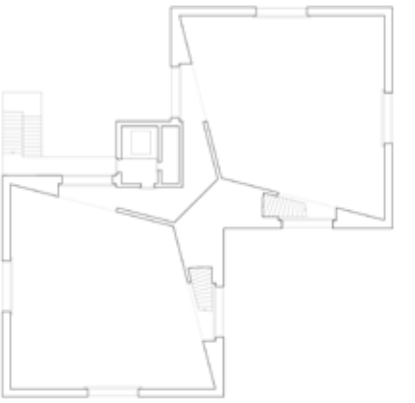
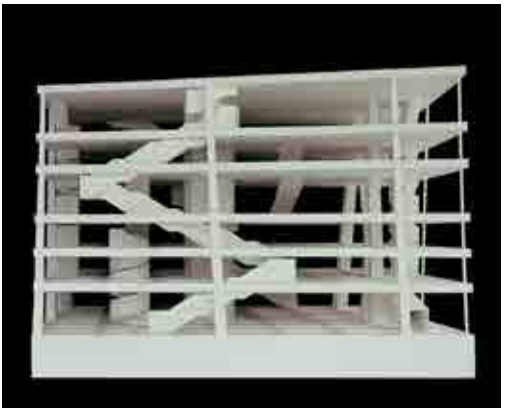


fig. 5 :
Valerio Olgiati, VISITING CENTRE, Zernez (Suisse), 2008- Plan rdc + photo extérieure - La présence de deux escaliers symétriques est une ‘‘contradiction’’ : Où dois-je aller ? Est-ce important de prendre l’un ou l’autre ?



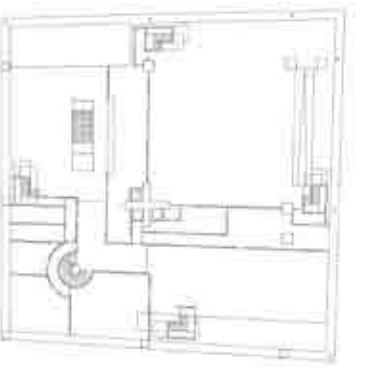


fig. 6 :
Valerio Olgiati, EPFL LEARNING CENTRE, Lausanne (Suisse), 2004 - Plan R+1, Photo de la maquette structurelle - Ce projet ressemble étrangement à celui de Kerez pour les Headquarters de Swiss Re next (2008)







fig. 7 :

Christian Kerez (+ Joseph Schwartz ingénieur), HOUSE WITH A MISSING COLUMN, Zurich (Suisse), 2014- Plan R+2 + photo extérieure + intérieure - Charges verticales reprises par trois colonnes périphériques (ascenseur, escalier, gaines)



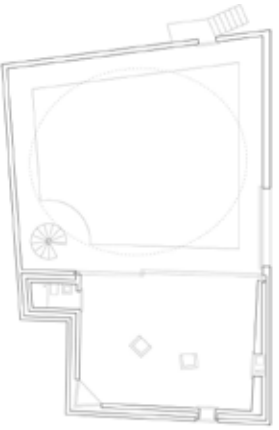




fig. 8 :

Valerio Olgiati, ATELIER BARDIL, Scharans (Suisse), 2007- Plan rdc + photo extérieure + patio intérieur- La clarté et la fluidité du patio vient en contraste avec la géométrie arbitraire de l'aspect extérieur du bâtiment

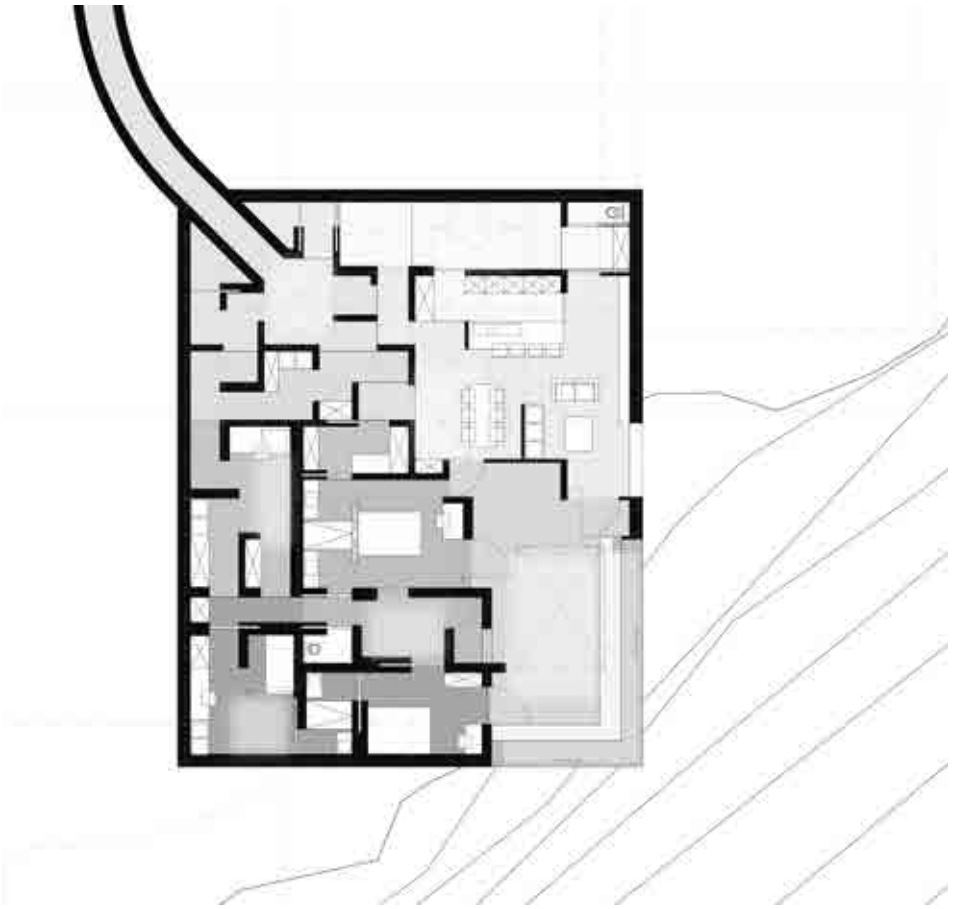
EXEMPLE DE NON-REFERENTIAL ARCHITECTURE APPLIQUÉE

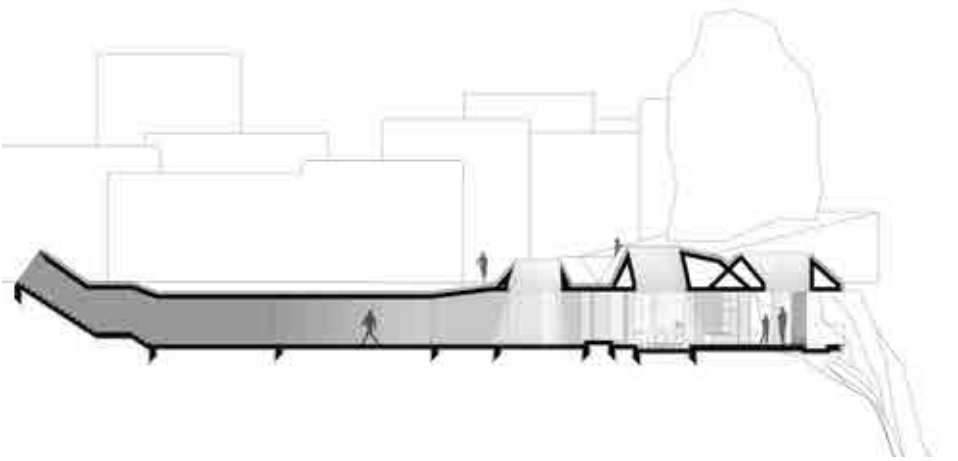












Projet d'études personnel, MAISON ENTERRÉE SANS ENTRÉE, Nantes (France), 2019- Plan + coupe + perspectives extérieures + intérieures - Souhait : Je veux que ma maison soit un parcours initiatique - Idée : Une maison enterrée illisible de l'extérieur - Ordre : Concevoir tous les éléments du projet selon un principe de mise à distance par rapport à l'espace public = entrée dissimulée, Espace intérieur graduant (murs tous porteurs s'épaississant d'où l'utilisation du béton) créant un parcours labyrinthique, dispositif de percements visibles de l'extérieur mais vue sur l'intérieur impossible...

L'AUTOBIOGRAPHIE, QUÊTE DE SINGULARITÉ

L'auto-referential architecture renvoie bien sûr à une pratique qui ne se développe qu'à partir de ce qui lui est propre, comme la non-referential pouvait le faire. Mais à la différence de cette dernière, un nouveau principe vient la compléter qui expliquerait l'adaptation du préfixe : Le principe ''autobiographique''.

Malgré la cohérence apparente de ses propositions architecturales, le travail d'Olgiati est fait de contradictions. Si ce qu'il vise c'est l'épuration dans la conception de ses projets, il n'en reste pas moins qu'il ne sort jamais vraiment de la référence. Sa quête semble impossible : «J'admets que c'est un dilemme auquel je suis confronté chaque jour. Je n'ai pas encore été capable de construire un bâtiment complètement non référentiel. A la fin, mon architecture est une sorte d'abstraction.»[1] Comme on l'a noté précédemment, une architecture qui est conçue seulement par des données architectoniques, ne peut être ''porteuse de sens'' dans un monde non-référentiel. Il faut nécessairement qu'elle vise une idée neuve par la remise en question de sa propre nature et de l'expérience spatiale qu'elle présente à l'individu.

Cette nouveauté ne peut pas être issue de données extérieures à l'architecture. Elle ne peut pas, non plus, émerger sans origine. Quelle serait alors la source la plus légitime ? La construction d'un musée de références architectoniques à la manière d'Office ou Christ & Gantenbein peut être une solution. Néanmoins, bien que cette pratique d'antifétichisme empêche toute influence extra-architecturale, elle ne vise pas la singularité mais seulement l'autonomie. Le ''sampling'' de l'histoire/généalogie a une visée objective et est adapté dans la recherche d'une architecture neutre mais pas ''nouvelle''. Or l'auto-referential architecture ne vise pas une fin mais un renouvellement perpétuel. L'antifétichisme semble adapté mais insuffisant. Posons, ainsi, que la source de travail qui assurerait une nouveauté serait celle que chacun s'est constituée individuellement, «un bagage autobiographique»[2].

On retrouvait déjà chez Aldo Rossi, peut-être de façon prémonitoire, la pratique de l'appel aux références personnelles dans son ''Autobiographie scientifique''[3] (fig. 1). Il y livrait des souvenirs de bâtiments ou d'espaces urbains marquants desquels il prenait source pour son architecture : Travailler avec la référence c'est «être en mesure de formuler clairement de quelle architecture naît notre architecture». Cependant, ces références étaient utilisées dans une

1. Valerio Olgiati, ''On the non-referential'', Domus, n°974, novembre 2013, p.46
2. Jacques Lucan, Précisions sur un état présent de l'architecture, 2015, p.232
3. Aldo Rossi, a Scientific Autobiography, Cambridge, 1981

sphère privée. En liant son autobiographie à sa production, Rossi a conçu ses projets autour de formes ''étranges'' et énigmatiques dont l'origine ou la cause demeuraient obscures aux yeux du plus grand nombre. L'utilisation des références consistait souvent en une transposition purement formelle, issue d'architectures ou d'objets qu'il avait aimées. Il ne s'agit pas seulement d'insertions d'éléments personnels dans une architecture à ''l'ordre'' propre, comme Olgiati le fait dans certains de ses projets (Le sol du projet de l'EPFL (fig. 2 p.30) est un copié-collé littéral de celui du Taj Mahal) mais d'une construction de l'entièreté du projet autour de ceux-ci. L'autobiographie pour l'auto-referential architecture ne doit pas être abordée de cette manière. L'utilisation littérale des qualités formelles des objets référencés relève plus de la reproduction que de la conception même. S'il y a insertions de formes, c'est que les idées architectoniques qui les sous-tendent (qualité de l'espace créé, sensation émergent de l'objet...) répondent au ''principe ''d'ordre''. Les objets autobiographiques doivent être lus à travers le prisme architectonique et vidés de toutes considérations personnelles et culturelles.

En 2006, Valerio Olgiati publia son ''Autobiographie iconographique''[4] (fig.2), une collection de cinquante-cinq images «emmagasinées dans sa mémoire (...) prêtent à parler»[5] accompagnant une monographie de ses projets dans la revue 2G. Ces références sont d'origines diverses : Monuments architecturaux (ex : le palais ds Prieurs à Volterra), oeuvres d'art (ex: un tableau d'Ivan Konstantinovich Aivazovsky), éléments relatifs à la vie personnelle d'Olgiati (ex : Une photo des fenêtres conservées par son père), découvertes de voyages (ex : la cité indienne de fatehpur sikri), projets d'architecte (ex : une maison de Tadao Ando) en somme, des obsessions. Si elles sont, quelques fois accompagnées d'un texte, elles ne permettent pas toujours de comprendre en quoi elles interfèrent avec le travail proprement architectural d'Olgiati. Il les regarde sans se soucier d'interprétations philosophiques, politiques, religieuses et sociales, et elles l'aident, en quelque sorte à clarifier ses pensées relatives à l'architecture : «Elles sont la base de mes projets. Elles m'accompagnent quand je me pose, fixant la ''feuille blanche'', prêtes à parler. Cela fait toujours partie de mon objectif de construire quelque chose qui soit, d'une façon ou d'une autre, en lien avec ces images»[6]. Finalement, Olgiati ne produit pas une non-referential architecture mais plutôt une auto-referential architecture. Les références sont

4. Valerio Olgiati, ''Iconographic Autobiography'', 2G, n°37, 2006 republié en 2011 dans El Croquis n°156
5. Ibidem p.134
6. Ibidem

toujours là. Même son objectif de non-referential architecture se matérialise par un repère personnel : « L'architecture inca, plus que toute autre architecture que je n'ai jamais vue, n'est faite que de formes et de bords de pierres et de la façon dont ces pierres ont été posées les unes sur les autres. Il n'y a rien d'autre. C'est de l'architecture pure ! »[7]
Son cas n'est pas isolé. Rem Koolhaas, pour l'inauguration de la biennale de Venise 2014, écrit sur une des feuilles libres distribuées à tout le monde, des épisodes d'enfance personnels. Ces souvenirs sont froids, factuels non liés aux sensations et concernent les fameux ''éléments''[8] d'architecture. Par cette mise à distance, Koolhaas tente de partir de sa sphère privée (ses expériences premières où l'architecture n'était pas encore au centre de son esprit) pour renouveler son regard global sur l'architecture contemporaine.

L'univers de référence de l'architecte, se pose ainsi comme un élément essentiel au développement de sa pratique. La construction de références autobiographiques doit faire partie intégrante du processus de l'auto-referential architecture. Admettre l'impossibilité de la non-référence n'est pas un échec en soi. La rendre atteignable reviendrait à signer la mort de la réflexion autour de l'architecture. La ''nouveauté'' n'est donc pas seulement l'occasion de retrouver une certaine diversité en architecture, il est aussi le garant d'un renouvellement du langage architectural. L'éclectisme architectural s'il peut faire peur aux théoriciens et aux critiques marque sans aucun doute une résistance de l'architecture face à l'uniformisation des propositions (voir la partie sur le progragmatisme). Concevoir une architecture auto-référentielle constitue une source difficilement épuisable de création. Le principe ''autobiographique'' contient néanmoins un paradoxe. L'autobiographie fait nécessairement appel à la mémoire. Or les souvenirs sont forcément rattachés à un contexte culturel non-architectural. Cependant, pour être logique face au contexte global actuel, il convient que ces références soient encore une fois vidées de tout ce qui n'est pas purement architectural : «il faut les regarder de façon ''non-historique''»[9]. On assiste ainsi bien à une individualisation mais qui se veut nécessairement

7. Valerio Olgiati, El croquis, n°156 (Valerio Olgiati 1996-2011), 2011, p.18
8. Rem Koolhaas est le directeur de la biennale de Venise en 2014, pour laquelle il choisit le titre : ''Fundamentals''. L'exposition pavillon central conçue par OMA traitait des ''Elements of Architecture''. Dans celle-ci, il élabore un inventaire historique des éléments d'architecture (balcon, porte, cheminée..) «un amalgame d'éléments qui sont là depuis plus de cinq mille ans et d'autres qui ont été (ré) inventés il y a peu» (Citation du flyer de l'expositions)
Voir l'article sur le type et la typologie qui met justement en regard cette exposition et les travaux de Valerio Olgiati p.140
9. Valerio Olgiati, El croquis, n°156 (Valerio Olgiati 1996-2011), 2011, p.20

pluraliste et adaptée au monde non-référentiel. Ces références singulières doivent être ''neutralisées'' car l'auto-referential architecture, une fois construite, doit parler pour elle-même.
«Obsessions»[10] désigne une liste de 247 films publiée par Christian Kerez en 2008. Celle-ci est très hétérogène : allant de Clint Eastwood à Jean-Luc Godard en passant par la première saison de Dr House. Autre que la déclaration ''Films regardés par Christian Kerez au premier semestre 2008'', il n'y a aucune autre explication sur la raison pour laquelle cette liste de films figure dans le livre. On peut finalement se demander, en l'observant, si elle a vraiment un lien avec sa production ou même avec l'architecture dans son ensemble. Si elle entretient un rapport avec sa conception, Kerez ne semble pas vouloir qu'on la lise ainsi mais plutôt comme une œuvre indépendante. En effet, si ces éléments autobiographiques étaient nécessaires à la lecture de l'architecture, alors celle-ci ne serait plus auto-référentielle. Si l'autobiographie offre une vision synthétique et contenue à l'architecte sur son environnement, lui permettant même de développer un regard critique sur celui-ci, elle ne doit pas être conçue comme essentielle au discours d'un projet architectural. Dans l'idéal, il ne paraît pas nécessaire de publier son autobiographie iconique ou obsessionnelle, en tant qu'architecte auto-référentiel. Il est seulement nécessaire qu'elle existe. Elle reste, avant tout, un outil pour concevoir et non pour comprendre. Si elle est rendue publique alors elle doit être abordée comme une œuvre autonome ou, au plus, comme un moyen de mieux comprendre l'origine du rapport de l'auteur à l'architecture : une strate supérieure comme approfondissement didactique (pour étudiants, architectes/praticiens ou chercheurs mais pas pour les usagers).

Olgiati n'aborde pas la question autobiographique dans son manifeste sur la non-referential architecture. Pourtant, cette pratique, si elle est insérée dans la conception architecturale, assurera nécessairement des propositions singulières. Il faut assumer que la force de l'architecture contemporaine réside dans sa singularité des propositions. Pour ''The images of Architects''[11] (fig 3), publié en 2013, il demanda à 41 architectes contemporains parmi les plus renommés (Peter Zumthor, Herzog & de Meuron, Glen Murcutt, Aires Mateus, Winy Maas, Sou Fujimoto, Christian Kerez, Sergison Bates, David Chipperfield...) de constituer une collection individuelle ''racine'' de

10. Christian Kerez, ''Obsessions'', les 8 dernières pages de Conflicts, Politics, Construction, Privacy, Obsession, Ostfildern, 2008, P192-200
6. Valerio Olgiati, The images of Architects, Lucerne, 2013 - Cette publication fait suite à une exposition à la Biennale de Venise 2012 nommée ''Pictographs - Statements of contemporary architects. Request for visual material''

leur production (d'une à dix images). Encore une fois, aucun texte explicatif n'est proposé. Les lecteurs peuvent construire subjectivement des liens mais ne le feront pas sous l'effet de suggestions explicites des auteurs. Dans ce sens, même si ces musées autobiographiques (dans la majorité, composés de références non architecturales) peuvent donner des indications pour mieux comprendre le travail d'un auteur, ils prennent véritablement sens dans leur compilation. Ce livre est en soi un manifeste de l'architecture contemporaine. Etant donné l'extrême diversité des références, on ne peut plus parler de vision universelle. Il faut mieux parler d'une architecture contemporaine aux origines individuelles. Cette pratique est symptomatique de l'état présent et nécessairement postmoderne de l'architecture. Le langage semble s'individualiser, les éléments de l'architecture deviennent des motifs personnels. Dans la perte de sens contemporaine, l'architecte, dans sa chute, ne peut s'attacher qu'à ce qui lui semble fixe, c'est-à-dire sa propre expérience. Peut-être, est-ce aussi signe d'une ''acceptation de la différence''. Dans un sens, cette tendance constitue presque une réaction logique face au contexte de globalisation couplé au monde non-référentiel. Les références n'ont jamais été aussi nombreuses et accessibles. Aujourd'hui, les architectes peuvent voyager quasiment partout. Nous sommes bien loin du Grand Tour des architectes du XIXème siècle.

Le principe ''autobiographique'' doit être intégré en amont du processus de conception. Il constitue le point zéro de l'auto-referential architecture. D'abord, il s'agira de compiler des références autobiographiques marquantes pouvant provenir d'origines diverses (monuments, détails d'architecture, représentations graphiques, objets artistiques, paysages naturels, photographies de phénomènes marquants, éléments énigmatiques...). Celles-ci doivent ensuite être abordées comme des signifiants vidés des signifiés pouvant avoir une résonance symbolique personnelle ou culturelle.
Ainsi, en fonction de chaque projet, ces références seront manipulées autour de ''l'idée'' architectonique. Selon la situation, le regard sur elles changera. On pourra voir des liens qui n'existaient pas avant et de tenter d'en extraire un principe ''d'ordre'' à l'origine de ''l'obsession''. Le classement de l'autobiographie ne sera donc jamais fixe. De même, l'autobiographie est une œuvre inachevée qu'il faut parfaire et densifier au fil du temps. Au bout d'un certain temps, il sera peut-être possible de sélectionner les images ayant une signification toute particulière en vue d'une application architectonique.

FIGURES



fig. 1 :
Le théâtre anatomique de Padoue,1594 - le phare de Brant Point à Nantucket, 1746 - Pont Visconti à Borghetta, 1395 - Photos d'Aldo Rossi issues de son Autobiographie scientifique, ayant eu une influence formelle sur ses projets



fig. 2 :
Extrait de ''l'autobiographie iconographique'' de Valerio Olgiati, 2006 - 18 images parmi les 55 - On retrouve la basilique de Ruvo qu'Olgiati utilise pour expliquer l'importance de la ''mono-matérialité'' pour la non-referential architecture.



fig. 3 :
Couverture de ''The images of Architects'' avec extraits des collections de Kerez, Pawson et Fujimoto -Olgiati définit les participants de ce livre comme ''the most unique contemporary architects''

INITIER LE DIALOGUE PAR LE CONTEXTE

Quand on regarde une montre d'horloger, on peut la trouver magnifique en tant que telle, alors qu'on ne sait pas comment lire son mécanisme. On la juge belle par la complexité qu'elle renvoie. Le mécanisme pourrait tout aussi bien être factice, cela ne changerait rien. On peut le trouver esthétique en tant que tel, car on nous a dit que le travail pour l'achever était très précis et prenait beaucoup de temps. On sait ce qu'elle fait (donner l'heure), mais il nous est impossible de savoir comment elle le fait exactement...Néanmoins, les mécanismes, aussi complexes soient-ils, sont composés de certains éléments simples : des engrenages. Le fait de reconnaître une partie du mécanisme nous familiarise avec le dispositif. On réalise que le système ''d'ordre'' de la montre lié à l'idée ''j'indique le temps'' est assuré en partie par des éléments que l'on peut comprendre. C'est peut-être pour cela qu'on la trouve attrayante visuellement et pas seulement fonctionnellement. On ne reçoit pas seulement l'information, on peut également tenter de comprendre d'où elle vient, devenir actif intellectuellement. Dans ce cas-là, l'élément reconnu constitue la porte d'entrée vers la possibilité d'un jugement esthétique.

Dans ce sens, une architecture peut proposer un dialogue propre autour d'une idée porteuse de sens, si l'on ne possède aucune clé de lecture pour y pénétrer, on restera extérieur. L'architecture peut parler seulement d'elle-même, mais cela ne sert à rien si elle n'est pas écoutée. L'approche déductive (Tout dérive de l'idée de base) de la conception du projet auto-référentielle ne semble pas tout à fait adaptée à susciter l'intérêt chez des personnes extérieures. Ce n'est pas pour rien qu'on voit, aujourd'hui, de plus en plus de mode de construction ''bottom-up'' (projets collaboratifs, auto-construction...). De manière générale, le monde non-référentiel est hautement sceptique pour toutes les choses ''top-down''. L'auto-referential architecture doit donc nécessairement faire des insertions inductives pour éviter que le projet paraisse entièrement idiosyncrasique (recentré sur lui-même). Tout comme les attributs du matériau choisi viennent cadrer le concept structurel, l'insertion au site et le contexte pourraient rendre l'auto-referential architecture appréhendable. C'est, en fait, une conception purement pragmatique qui vient mesurer la proposition architectonique pour la rendre atteignable. Le contexte devient le cadre du projet.

Que ce soit pour l'école de Paspels (fig. 1) ou pour les bureaux de son agence (fig. 2), Olgiati tente souvent de s'implanter parfaitement dans son environnement, quitte à lier son ''idée'' architectonique à une lecture particulière du site. Si la question de l'intégration au contexte existant de l'auto-referential architecture semble primordiale, elle ne constitue pas de clé de lecture de ''l'énigme'' architectonique du projet. Cependant, elle permet déjà au projet de ne pas être ''répulsif'' par rapport à l'existant. Si l'objectif de l'auto-referential architecture tient dans une proposition qui se veut ''porteuse de sens'' pour les habitants du monde non-référentiel, alors elle ne peut être complètement ''autiste'' du contexte local dans lequel elle s'implante.

Olgiati, après ses premiers projets, s'est rendu compte qu'il n'arrivait pas à intéresser l'usager et à le faire entrer dans sa quête architectonique : «J'ai réalisé que les gens qui tentaient de déchiffrer mes bâtiments se basaient sur leur propre expérience (...) Par conséquent, ils étaient incapables d'accéder à ces bâtiments étroitement configurés (...) Mes bâtiments étaient opaques pour les visiteurs.»[1] Cela expliquerait ainsi pourquoi l'on retrouve dans la production plus récente d'Olgiati, la recherche de ce qu'il appelle des''intégrations figuratives''. Celles-ci consistent en l'insertion d'archétypes ''universellement reconnaissables''. Le pearling path museum (fig. 3), sorte d'hypostyle de 10 mètres de haut recouvrant des ruines inscrites à l'UNESCO et un espace d'exposition dédié, est marqué par l'omniprésence de la forme archétype de la maison : la canopée est percée de toute part par cette forme, les colonnes porteuses et celles servant de conduit de ventilation sont surmontés de la double pente caractéristique, et le volume muséal est littéralement une abstraction monolithique d'une maison renversée. Olgiati pense que les gens seront plus disposés à laisser les bâtiments les affecter et à s'engager dans une compréhension plus complexe, s'ils reconnaissent une forme familière : «Ce que j'aime dans la qualité figurative, c'est qu'elle a quelque chose de très banal, voir enfantin, mais alors, elle a aussi quelque chose d'énigmatique car personne ne croit sérieusement que la forme banale de la maison archétype soit tout ce qu'il y a à faire (...) Donc mon langage actuel a, en fin de compte, quelque chose d'inexplicable et d'un autre monde.»[2]

Olgiati, touche quelque chose d'important ici : la fétichisation d'une figure banale (car connue universellement) permet de créer une at-

1. Valerio Olgiati, El croquis, n°156 (Valerio Olgiati 1996-2011), 2011, p.18
2. Ibidem p.22

traction consciente. On parle ici de figure et non de référence. La référence appartient au domaine de la subjectivité, la figure appartient à une strate supérieure liée à l'abstraction. En effet, Olgiati voulait, en soit, créer un consensus autour de son architecture par une projection fétichisée de l'universel. En effet, si le terme est assez connoté, le fétichisme semble utile dans sa possibilité de créer une symbolique, un pouvoir autour d'une forme qui ne l'avait pas à l'origine. Par exemple, la forme de la maison archétype est vidée de tous ses signifiés pour créer, dans un autre contexte, un symbole primitif appartenant à l'inconscient collectif : Selon la sémiologie de Roland Barthes, on assiste à la création d'un mythe. Si l'antifétichisme semble avoir été considéré comme l'un des outils systématiques de l'auto-référential architecture, il semble, ici, intéressant d'introduire son principe antinomique.

Selon David Graeber, aujourd'hui, «les gens trouvent la plupart des plaisirs qu'ils ont dans la vie dans le fait de consommer. Ils ne se contentent pas d'absorber tout ce que le marché leur balance. Ils créent leur propre signification autour de produits qu'ils choisissent»[3]. Il donne notamment l'exemple d'adolescents qui produisent de la musique dans leur garage à partir d'instruments qu'ils ont achetés. Alors que l'image du groupe de musique a été fétichisée dans un but marketing, est-ce qu'on peut dire que ces adolescents sont complétement aliénés par le système capitaliste ? Par ce constat, qui lit non pas la consommation comme pure aliénation, mais comme constituant social, Graeber commence à avancer le fait que le fétichisme peut être facteur de créativité sociale. Il avance la thèse selon laquelle l'acte de fétichiser (autrement dit prendre un objet et s'affranchir de toutes les causes de sa création, pour créer des effets nouveaux, donc non établis à l'origine) n'est pas nécessairement une erreur intellectuelle. La seule prérogative est de ne pas tomber dans la théologie (croyance absolue que les dieux sont réels). En effet, dans la plupart des cas, l'utilisation du fétichisme a abouti à l'aliénation, notamment en architecture : les dérives du modernisme (Ex : à Singapour, le langage moderniste a été utilisé comme outil de contrôle des masses[4]), la pratique de l'architecture iconique (Ex : Guggenheim de Bilbao devient le langage du musée) ou plus récemment la globalisation du ''green-washing''. Ce fétichisme pris au sens matérialiste, renforce la non-direction mais, s'il est manipulé à bon escient, il peut permettre de créer des

3. David Graeber, Des fins du capitalisme : Possibilités I, Payot, 2014,
4. Voir Rem Koolhaas, ''S,M,L,XL, OMA, Bruce Mau et Rem Koolhaas'', Monacelli Press, 1995 Singapour Songlines

significations sociales nouvelles autour de symboles communs : «Si les acteurs semblent parfaitement conscients qu'ils construisaient une illusion, ils étaient intensément convaincus que l'illusion n'en était pas moins nécessaire»[5].

Pour revenir à notre cas, dans les projets d'Olgiati, les usagers savent très bien que la forme de la maison n'a aucun pouvoir sur eux, pourtant c'est ce qui permet de les engager. Dans le cadre de certains projets (voir la maison à Laax (2016) de Valerio Olgiati), elle paraît logique. Néanmoins, l'utilisation globalisée du même symbole, pose problème En quoi la maison à double pente utilisée pour le Pearling path parle-t-elle aux habitants du Bahreïn ? Cette forme n'est pas du tout présente dans le contexte. Ainsi, si elle crée bien un ensemble énigmatique, il n'est pas sûr qu'elle soit si symbolique que ça pour les usagers en question (autres que les touristes occidentaux).

Si elle veut être efficiente sémantiquement dans sa communication, l'auto-referential architecture peut alors, cette fois-ci, faire appel aux références contextuelles qui l'entourent. Encore une fois, il ne s'agit pas de s'intéresser au contexte économique, social ou politique à proprement parler, mais plutôt aux ressources spatiales ou typologiques voire formelles, disponibles : la matière du site est prise avec recul et ses qualités propres architectoniques mises en avant. C'est pour cela que l'utilisation du contexte semble être intéressante, dans le cadre d'un projet. Elle permet d'éviter la création ''d'insertions figuratives'' inadaptées à l'environnement et donc aux usagers. Le principe d'Olgiati constitue bien une solution pour initier un dialogue. Néanmoins, la caractéristique d'universalité qu'il insuffle dans ces figures abstraites semble être limitée et en quelque sorte réductrice. Ainsi, il serait d'autant plus efficient si ces figures étaient adaptées à chaque situation, à chaque contexte.

Dans certains cas, il pourra être facile de mettre en exergue des formes singulières qui assureront à coup sûr la reconnaissance des ''locaux'' : les contextes à forte empreinte historique, ou celle avec des typologies caractéristiques.
On peut, par exemple, citer le projet de la Casa das Histórias (fig. 5) pour l'artiste Paula Rego à Cascais, au Portugal. Conçu par l'architecte Souto de Moura, dont l'oeuvre était pourtant caractérisée par un langage moderniste, ce projet s'inscrit dans une lignée régionaliste (non critique). On retrouve en effet dans une architecture à

5. David Graeber, Ibidem.

l'idée propre, des ''insertions contextuelles'' identitaires de la ville de Cascais : la couleur terracota du béton qui se fond parmi les toitures de tuiles avoisinantes, mais surtout les deux volumes coniques, archétypes synthétisant les architectures remarquables locales (les phares de la ville, les cheminées de la cuisine du monastère d'Alcobaça ou celles du palais national dans la ville voisine de Sintra, qui ornent d'innombrables cartes postales). Il faut bien noter que ces éléments ne viennent aucunement perturber ''l'idée'' d'architecture de Souto de Moura.

Cependant, certains environnements ne sont pas caractérisés par une forme singulière. C'est-à-dire qu'il est impossible de trouver un symbole qui identifierait spécifiquement la zone travaillée et pas une autre. Dans ce cas-là, il faut adopter une lecture du site encore plus précise. L'enjeu ici est de mettre en avant les formes, dispositions ou organisations spatiales qui caractérisent des typologies d'architecture ''banales'' récurrentes : le vernaculaire. Le vernaculaire peut sembler, à première vue, en contradiction avec ''la nouveauté'' du projet. Ce qui est vrai. Cependant, il peut nous être utile sans aboter pour autant l'ensemble architectonique. Encore une fois, le contexte ne doit être utilisé que sous la forme de figures insérées comme des clés de lecture au projet. ''L'idée'', si elle peut naître d'une disposition architectonique particulière du site, ne doit aucunement venir d'une forme de tradition constructive locale. Les formes vernaculaires sont vidées de leur histoire et de leur technique pour être réduites à des figures, des icônes.
Les architectes suédois Tham et Videgard possèdent des similarités avec l'approche de l'auto-referential architecture, même si l'apport d'une quête architectonique et de ''contradictions'' énigmatiques est moins évident dans leur production. En effet, leur architecture est détachée de toutes données non architectoniques. Elle est basée sur une idée d'architecture structurante «out of the context» signifiante dans le «contexte global» (L'idée de la House K est de créer des espaces intimes sans séparation des pièces, celle de la Double House est de créer deux entités déconnectées dans un volume indissociable extérieurement). Ils s'appuient sur des références personnelles pour faire émerger des ''principes'' d'architecture (L'idée du projet Krokholmen House est issue de l'affect par rapport à la liberté spatiale de la tente qu'ils avaient l'habitude d'utiliser quand ils allaient, plus jeunes, sur l'île suédoise du site de projet). Cependant, ils cherchent en permanence à lier leur projet au «contexte littéral (localisation spécifique et situation locale)»[6]. Pour cela, ils

6. Hans Ibelings, ''Just architecture'' Tham & Videgard Arkitekter, 2009, p.201

veillent à faire des intégrations contextuelles du vernaculaire dans chacun de leur projet. La force de leur proposition tient de leur capacité à rendre indissociables ces éléments figuratifs de ''l'idée'' unifiante du projet. Par exemple, la façade de l'école d'architecture de Stockhlom (fig. 5) est une abstraction (une fétichisation d'un élément constructif local) de la forme des briques environnantes mais également le squelette structurel de l'ensemble. Tout en s'insérant dans son environnement proche par cette intégration figurative d'un élément contextuel, ce projet possède son autonomie architecturale, sa propre ''idée'' architectonique : Une cour inversée où l'espace continu est poussé vers l'extérieur afin d'encourager le mouvement dans le bâtiment et autour de celui-ci.

Ce qui pouvait questionner le plus concernant la non-referential architecture était son refus systématique du contexte. On peut se demander si l'architecture n'échoue pas quand elle n'a de valeur que dans la société globale sans tenir compte du contexte local.
On peut très bien engager une expérience architectonique signifiante auto-centrée et être affecté par celle-ci. Mais n'existe-t-elle pas dans un contexte plus large ? N'affecte-t-elle pas son environnement, et à son tour, n'est-elle pas atteinte par lui ? En ne considérant et ne comprenant pas qu'une architecture doit être connectée à son contexte proche, celle-ci pourrait se projeter par un langage inauthentique et peu accueillant.

Le principe ''d'insertions contextuelles'' de l'auto-referential architecture, permet d'amener une réponse à ce problème. Ce processus de fétichisation du contexte permet, au projet, de créer un dialogue avec l'expérience locale des habitants, tout en s'inscrivant dans son environnement proche. La boucle est bouclée. Si l'antifétichisme assure une préservation de l'autonomie architecturale, la fétichisation du contexte permet de mesurer une proposition qui pourrait être trop obscure pour des usagers qui sont pourtant les destinataires du projet.



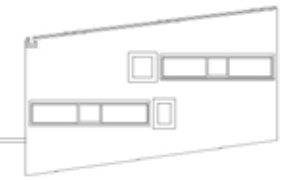


fig. 1 :
Valerio Olgiati, ECOLE, Paspels (Suisse), 1998- Élévation + photo extérieure - la pente de toiture suit celle du site - Quand on regarde la position des fenêtres, on se demande comment le tout peut tenir structurellement car rien ne se superpose





fig. 2 :
Valerio Olgiati, AGENCE, Flims (Suisse), 2007- Elévation + photo extérieure - Le volume reprend les typologies voisines et le bardage bois noir est une abstraction des façades en rondins de bois



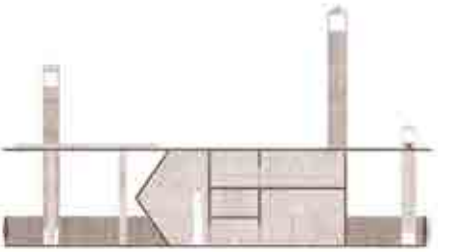


fig. 3 :
Valerio Olgiati, PEARLING PATH MUSEUM, Bahrein, 2019 - Coupes + photo extérieure - Si la figure de la maison archétype pose question, les colonnes peuvent faire penser à la forme du minaret plus locale ?





fig. 4 :
Eduardo Souto de Moura, Casa das historas, Cascais (Portugal), 2008 - Phare de Santa Marta, Cascais, 1868 - Cheminées de la cité de Sintra, XIVe siècle

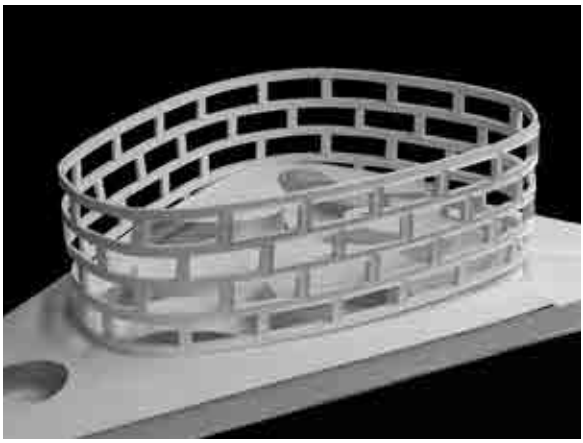



fig. 5 :
Tham & Videgard, School of architecture, Stockholm (Suède), 2015 - Maquette structurelle + photo extérieure - L'apport du contexte permet d'appuyer l'idée de dialogue du projet avec son environnement

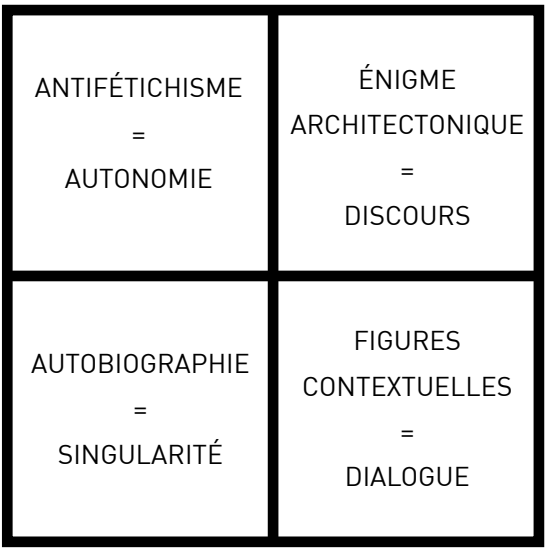
CONCLUSION ET OUVERTURES

Il pourrait être conclu que le propos de l'auto-referential architecture serait principalement la quête d'autonomie de la pratique. L'architecture ne peut traiter que d'elle-même. On peut finalement constater que l'antifétichisme pratiqué par les architectes du ''neutralisme'' cités dans une des parties, visait cette même qualité assurant une durabilité à l'architecture. Cependant, là où l'antifétichisme architectural aboutissait à des propositions sans rhétorique, l'auto-referential architecture entend, malgré tout, préserver un discours. Quand le premier laisse la personne face à une architecture qui existe sans interaction, la deuxième cherche à créer une mise en réflexion de ses usagers par une nouveauté, une question sur sa propre nature.

De même, L'auto-referential architecture se distingue de l'approche non référentielle car elle puise certains de ces principes dans le recours à des ressources extérieures à ''la pure architecture''. Tout d'abord, l'appel autobiographique, on l'a vu, semble être un moyen d'assurer une singularité des projets. Croisée avec la pratique antifétichisme qui vise à vider les références de toutes données extra-architecturales, elle assure la préservation de l'autonomie. Ensuite, le contexte ne doit pas être vu comme un ennemi de l'auto-referential architecture. L'auto-referential architecture doit s'insérer dans son environnement proche pour éviter de créer une trop grande distance par rapport au tissu existant. Aussi, les formes vernaculaires peuvent être utilisées comme des éléments symboliques insérés dans le projet, afin de constituer des clés de lecture de celui-ci. Ainsi, le contexte contient la base du dialogue entre les usagers et l'auto-referential architecture. La référence est bien auto-centrée, car le contexte utilisé est spécifique au projet et lu architectoniquement parlant.

L'auto-referential architecture pourrait-elle faire face à une impasse? L'appel autobiographique assure une singularité des propositions, mais l'approche conceptuelle reste la même. Malgré la puissance de ces principes permettant de produire des projets d'une grande diversité, la volonté de n'avoir aucun entrant extra-architectural, lui fera sans doute défaut à un moment ou un autre. Si pour l'instant, l'actualité reste insondable, il n'est pas dit que cela reste ainsi à jamais. Dans ce cas-là, l'auto-referential architecture risque de prendre une voie divergente par rapport au monde dans lequel elle s'inscrit. Il faut bien comprendre que l'auto-referential architecture est issue d'une analyse consciente des facteurs externes à sa mise en œuvre. Elle se présente comme la solution la plus logique et la moins réductrice face à un monde qui ne renvoie aucune direc-

tion de pensée assez solide. En soi, on pourrait dire que les architectes, s'ils veulent proposer des nouveautés qui ne seront pas immédiatement absorbées par le système, ne peuvent que pratiquer ce genre d'architecture. Ainsi, l'auto-referential architecture n'est pas complètement ''autiste'' de ce qui l'entoure, bien au contraire. Elle est une prise de conscience du modèle post-idéologique actuel qui empêche tout projet de travailler avec des données extra-architecturales sans être absorbé par des contraintes économiques de marketing consensuel réductrices. En attendant qu'arrive un changement de paradigme sociétal, elle a adopté une position de survie. Eric Lapierre parlait d'architecture ''non-décisionnelle''[1] comme le vecteur de la maîtrise du projet et de sa durabilité. Par ''non-décision'', il entend une architecture d'économie de moyens qui se développe quasi-sauvagement à partir de quelques intentions de base. Pour lui, c'est l'unique façon de faire un bâtiment significatif sans emprunter un langage commun (une proportion spatiale parfaite, un système ornemental codifié...) qui, de toute manière, n'existe plus dans un monde non-référentiel. Finalement, pour pouvoir maintenir une certaine créativité, éviter l'obsolescence, aujourd'hui, l'architecture ne peut être qu'auto-référentielle et ne parler que d'elle-même...



AUTO-REFERENTIAL
ARCHITECTURE

1. Conférence débat de la plateforme de la création architecturale, ''Office vs Eric Lapierre Experience'', février 2019

EXEMPLE D'AUTO-REFERENTIAL ARCHITECTURE APPLIQUÉE

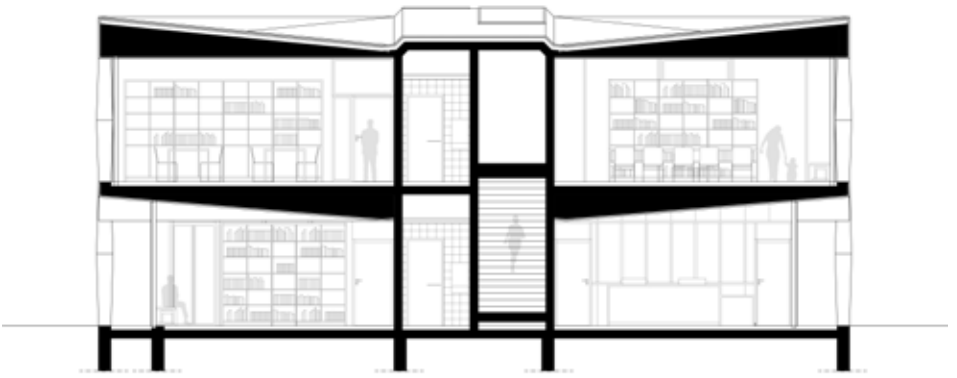


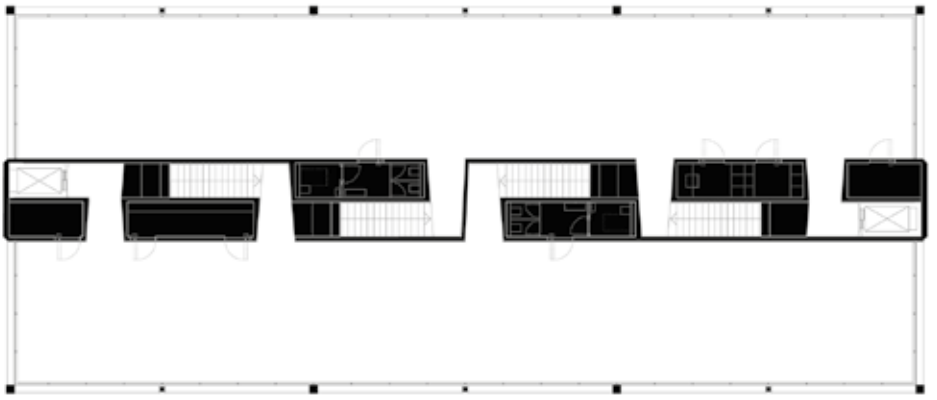


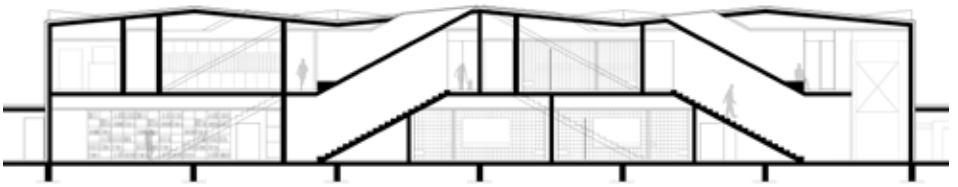












Projet d'études personnel, ABRI DÉCORÉ, Nantes (France), 2020 - Plan + coupe + perspectives extérieures + intérieures - Lecture antifétichiste du site : Deux mondes qui tout oppose, l'Hôpital et le Quartier Nantes Sud - Idée : Deux espaces déconnectés se croisant paradoxalement au sein du mur de frontière. L'un pour le quartier, l'autre pour l'hôpital - Autobiographie : Appel de certaines références architectoniques pouvant répondre à l'idée - Énigme : Concevoir tous les éléments du projet à partir du mur de frontière = Les fonctions s'échangent à l'étage sans se croiser, une structure interdépendante complexe, les fonctions dites permanentes (circulations et locaux techniques) au sein du mur central ne se révélant pas... - Figures contextuelles : Projection des façades voisines sur la face opposé du mur de frontière donnant un indice sur le monde qui se déroule de l'autre côté...

LE PROCESSUS DE L'AUTO-REFERENTIAL ARCHITECTURE :

Les méta-données

0 - L'auto-référence :

Constitution d'une collection autobiographique de références assurant une singularité

1 - Le souhait :

L'architecture doit avant tout répondre à une demande et une fonction

2 - l'extraction contextuelle :

Mise en exergue de formes ou dispositions spécifiques au lieu d'implantation

Les principes

3 - Expérience de l'espace :

Seul constante globale dans un monde non-référentiel

4 - Idée ''porteuse de sens'' :

Une idée architectonique simple doit être constituée en réaction au souhait et en résonance avec la collection autobiographique

5 - Principe d'ordre :

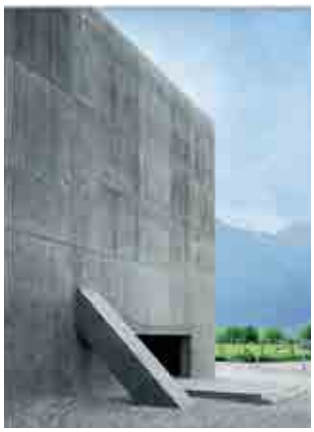
Tous les éléments de l'architecture doivent être induits par l'idée, afin de créer une architecture suffisante, une ''unicité'' architecturale (matériau unique, concept structurel global, forme récurrente..)

6 - Énigme :

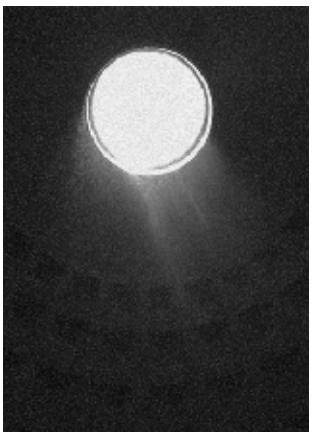
Mise en mouvement autour de contradictions architectoniques et jugement esthétique en jeu

7 - Porte d'entrée locale :

En plus de bien s'insérer spatialement au site, il est nécessaire d'avoir recours aux insertions des figures contextuelles identifiées

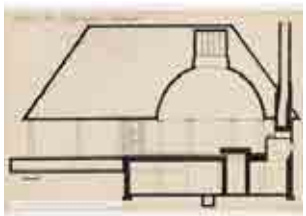
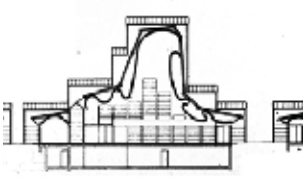



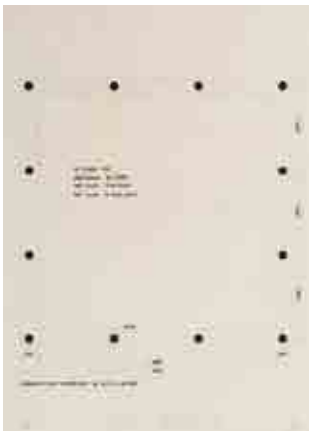
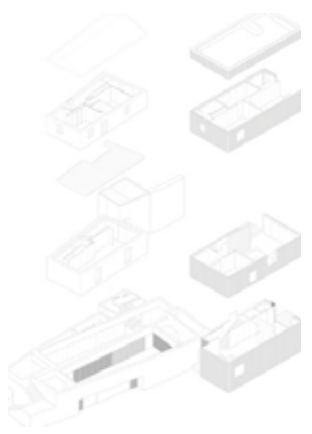



LA PLATEFORME
DU BATIMENT
ENTRÉE

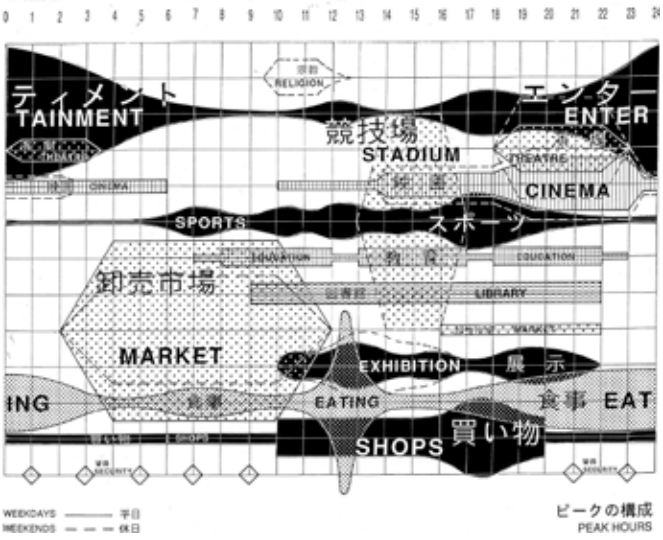


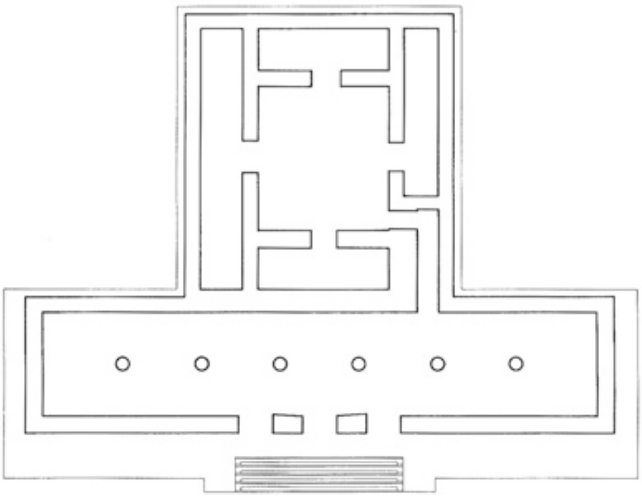




Architecture VS Architectural discourse.
INSTANT CITY
FIRMITAS VTILITAS
ED VENVSTAS
UNIVERSAL MODERNIZATION PATENT [14]
"STRATEGY OF THE VOID II" (BUILDING) (1989)
F-VRDC

Un jour, Degas se plaignit à Mallarmé du mal extrême que lui donnait la composition poétique : «Quel métier ! criait-il, j'ai perdu toute ma journée sur un sacret sonnet, sans avancer d'un pas ... Et cependant ce ne sont pas les idées qui me manquent... J'en ai plein... J'en ai trop ?»





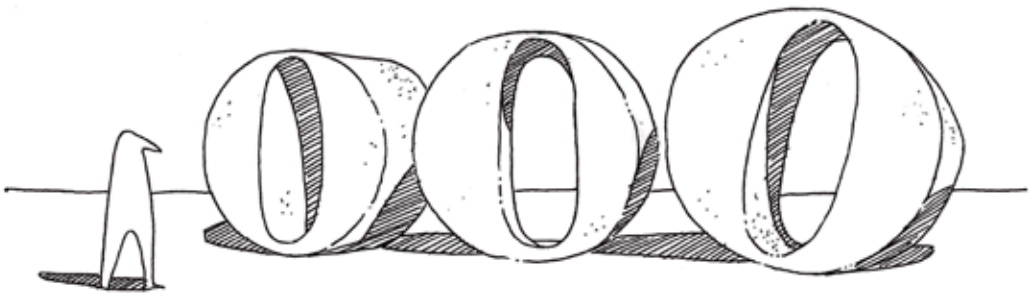
Et Mallarmé avec sa douce profondeur : «Mais Degas, ce n'est pas avec des idées que l'on fait des vers, c'est avec des mots»

Paul Valery - Conférences 1939



« J'aurais bien aimé sentir un objet,
juste une fois entre mes doigts »

Johnny Hallyday
Poème sur la 7ème, 1970
(enfin presque)



PUTTING THE «OOO» IN ARCHITECTURE

Object Oriented Ontology, from strange buildings to broken ones

En 1970 Michel Foucault écrivait *« un jour peut-être le siècle sera deleuzien »*[1]. Ce qu'il voulait dire par là est sujet à interprétation. Gilles Deleuze lui-même supposait qu'il sous-entendait qu'il était le philosophe de la différence la plus pure, de la multiplicité, de l'évolution … autant de thèmes qui ont été les cris de guerre du XX° siècle et plus particulièrement de la pensée de et post mai 68.[2]

En prenant la citation depuis son début *« Longtemps, je crois, cette oeuvre tournera au-dessus de nos têtes, en résonance énigmatique avec celle de Klossowski, autre signe majeur et excessif. Mais un jour, peut-être, le siècle sera deleuzien. »* d'autres en ont conclu qu'au contraire Foucault signifiait qu'à l'image du penseur russe Klossowski dont l'œuvre a du traverser le temps pour être enfin reconnue et comprise, la philosophie de Deleuze encore trop obscure, se développera à l'aube du siècle nouveau uniquement.

Enfin, Andrew Culp prend la question en sens inverse : et si cette petite phrase de Foucault était une subtile attaque envers son ami/rival l'accusant d'être *« timely all too timely »*[3]. Deleuze pur produit de son époque ? La condamnation est peut-être un peu précipitée et nous ne nous y risquerons pas. Cela dit, on peut affirmer l'opposée : Deleuze a largement modelé la suite des événements – l'architecture (on y vient enfin) n'y échappant absolument pas. À notre tour osons formuler un aphorisme sans (immédiatement en tout cas) le justifier : ***« le progragmatisme est deleuzien »***.

Et il est temps que ça cesse.

Qui alors pour remplacer le philosophe chevelu ? Après tout, les architectes ont toujours été friands d'idéologies auxquelles se raccrocher personnellement *« notre approche est phénoménologique ! »* affirmaient fièrement Herzog et de Meuron.[4] Il est en revanche plus délicat d'appliquer extérieurement une appartenance à une pensée philosophique au travail d'un tiers[5], il suffit de voir la réticence de Philip Johnson et Mark Wigley à associer la théorie de la déconstruction aux architectes déconstructivistes.[6]

Heureusement Graham Harman, théoricien et créateur de l'Object Oriented Ontology nous assure dès l'introduction de son ouvrage éponyme que *« Au moins deux organisateurs de conférences architecturales majeures ont annoncé en public que l'OOO était en train d'éclipser les précédentes influences en architecture qu'avaient les penseurs post-modernes français, notamment Jacques Derrida et Gilles Deleuze.*

Au même moment, Mark Foster Gage, vice-doyen en architecture à l'université de Yale, a écrit que *"la raison pour laquelle, l'OOO était explorée par […] les architectes, est qu'elle fonctionne comme antidote autant contre l'emphase deleuzienne mise sur le devenir plutôt que l'être, que , par extension, contre l'architecture devant être justifiée pas par ses propres qualités mais par ses relations – ses processus, sa complexité interne, ces relations contextuelles..." »*[7]. Maintenant que nous avons été adoubés par le penseur et par les praticiens nous pouvons commencer sans peur.

---

1. M. FOUCAULT « Theatrum philosophicum », *Critique* n° 282, novembre 1970, page 885

2. G. DELEUZE *Magazine littéraire*, n° 406, février 2002, p 26-28

3. A. CULP *Dark Deleuze*. Forerunners : ideas first from the university of Minnesota Press. Minneapolis 2016 p3-4

4. A. ZAERA « Continuities », *El Croquis* n°60, 1993 p15. Voir l'article Antifaçadisme, un gâchis paremenTé page 64 pour un développement plus long sur l'architecture phénoménologique des « Swiss boxes » dans les années 90.

5. Ce qui ne nous a pas empêchés de traiter l'ensemble de la profession de deleuzienne, 5 lignes plus haut, il faut évidemment prendre cette accusation pour ce qu'elle est avant tout : une bonne punchline pour amorcer ce chapitre

6. P. JOHNSON, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art 1988 p10-11

7. G. HARMAN *Object Oriented Ontology : a new theory of everything*, Pelican books, 2018 p8. Ce livre n'ayant pas encore d'édition francophone, nous faisons nous-mêmes la traduction des passages cités et des termes inventés.
Les deux organisateurs qu'il évoque au début du passage sont Micheal Speaks, doyen de l'université de Syracuse NY, et Micheal Benedikt, de l'université du Texas.

I – OBJECT ORIENTED ONTOLOGY : A NEW THEORY OF EVERYTHING ?

Pour pouvoir parler de l'influence contemporaine et – on l'espère – future de l'OOO sur la pratique architecturale il est nécessaire de présenter tout d'abord les points principaux de cette nouvelle théorie ontologique. Ou du moins les points essentiels à ses métaphores architecturales.

Tout d'abord comme son nom l'indique, l'OOO (ou Triple O) est une *ontologie* soit une branche de la réflexion philosophique qui traite de l'*être*. L'OOO s'intéresse à ce qui est, à la fabrique de la réalité. Ce n'est pas une philosophie du langage comme l'herméneutique ou la sémiotique, ce n'est pas une philosophie sociale comme l'éthique ou – à leurs manières – la philosophie politique ou de l'art, et surtout ce n'est pas une philosophie des sciences comme l'épistémologie ou la phénoménologie. En ce sens, puisqu'elle traite du fait même d'exister, l'OOO peut se prétendre comme le répète son fondateur, être *« une théorie de tout »*. Et puisque l'architecte produit toujours quelque chose qui existe, même sous une forme virtuelle, alors il n'est pas absurde qu'il s'interroge sur l'idée même d'existence non ?

Cette doctrine du XXI° siècle, est le produit de Graham Harman, docteur en philosophie et aujourd'hui professeur distingué de philosophie à SCI-Arc[8], université privée d'architecture à Los Angeles, au style autoproclamé *« avant-gardiste »* facilement reconnaissable dans le paysage architectural américain. Théorisée dès 1999 dans sa thèse de doctorat, puis publiée en 2002[9], c'est pourtant Levy Bryant, philosophe et ami de Harman, qui inventera son nom actuel. L'Object Oriented Ontology, bien que pré-datant la plupart des autres branches et le nom du mouvement lui-même, fait partie du courant général des *« speculative realists »*[10]. En plus de Graham Harman et Levy Bryant précédemment cités, on retrouve – entre autres – dans cette mouvance Tristan Garcia et Thimoty Morton que nous aurons l'occasion de re-convoquer plus tard.

Les réalistes spéculatifs comme leur nom l'indiquent croient en l'existence d'objets réels qui sont plus ou moins accessibles à notre perception, là où la majorité de la philosophie post-kantienne considère que puisqu'il est impossible de prouver qu'un objet existe au delà des propriétés que le sujet humain perçoit, alors celui-ci n'existe certainement pas. Les réalistes spéculatifs croient donc en l'existence d'une réalité extérieure indépendante (s'opposant ainsi aux idéalistes dont font partie la plupart des penseurs post-structuralistes de la fin du XX°siècle). Mais puisque tout objet (nous les humains en l'occurrence, mais on peut en dire autant des grenouilles ou des fenêtres en aluminium) n'en a qu'une perception limitée par ses sens et son intellect alors on ne peut jamais atteindre la réalité objective mais uniquement spéculer sur son état.

Le terme général « réalisme spéculatif » abrite sous le même toit des visions tout de même assez différentes voir contradictoires, tous les systèmes se revendiquant être « totaux » ils ne peuvent donc pas théoriquement cohabiter. Ainsi, même si les architectes jonglent sans trop de souci avec les concepts d'hyperobjets[11], d'objets renégats[12] et d'objets sensoriels[13], les philosophes concernés eux sont plus pudiques à mélanger leurs billes. Ainsi pour commencer, nous présenterons uniquement les arguments de l'Object Oriented Ontology harmanienne, le métissage des influences viendra en un second temps. De plus, Graham Harman ayant eu 20 ans pour développer son système ontologique, celui-ci est assez étendu. Aussi, afin de ne pas passer plus de temps que nécessaire à paraphraser sa production qui est étonnamment facile d'accès, nous n'allons présenter que les points de l'OOO qui sont essentiels à sa compréhension et à son application plus ou moins fidèle dans le champ de l'architecture.

8. École où sont notamment enseignants et coordinateurs Tom Wiscombe, David Ruy, Thimothy Morton … autres porteurs du mouvement que l'on évoquera immanquablement plus tard dans ce chapitre.

9. G HARMAN. *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Open Court 2002

10. Groupe auto-nommé ainsi suite à une conférence du même nom donnée en 2007 au Goldsmith College de Londres. Y participaient Alberto Toscano, Ray Brassier, Ian Hamilton Grant, Graham Harman et Quentin Messailloux.

11. T. MORTON *The Ecological Thought*. Harvard University Press 2010

12. L. BRYANT *The Democracy of Objects*. Open Humanities Press 2011

13. G.HARMAN *Object Oriented Ontology*. op.cit

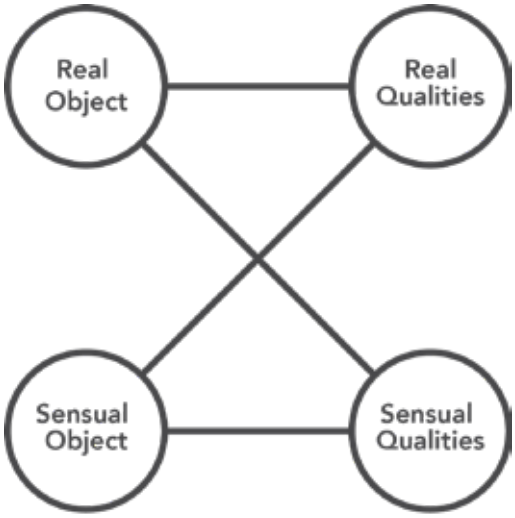
I – Overming & Underming

L'argument le plus accrocheur de l'Object Oriented Ontology, qui nous a personnellement fait nous intéresser à cette théorie et qui a alimenté la plupart des discussions architecturales à son sujet est le suivant : ***Nous ne savons pas parler des objets qui nous entourent.***

Une définition OOOesque du terme objet est cependant nécessaire avant d'expliquer ce constat. La Triple O est un monisme, considérant que tout ce qui est peut être défini comme un objet : que ce soit vous-même, la population française, la couleur rouge, les chemises en coton, la galaxie Andromède... Il n'y a pas de dualisme sujet observateur / monde, ou idée / instance.

Toute chose qui ne peut être réduite à la somme de ses parties est un objet entier et indépendant. Ainsi une forêt est un objet, un arbre individuel est un objet, et une feuille en elle-même en est aussi un, au même titre que le concept de forêt. Tout objet, qu'il soit humain, animal ou inanimé entre en contact avec la réalité objective à travers le prisme de sa perception, prisme que l'on sait limité et trompeur. L'homme ne perçoit pas les ultrasons qui font pourtant vibrer l'air autour de lui, le chien ne voit pas l'ensemble du spectre lumineux (nous non plus d'ailleurs) et quand le feu consomme le coton il n'utilise que la qualité inflammable du matériau, passant à côté de ses autres qualités objectives (doux, léger, sphérique...). Tous les ***objets réels*** possèdent une quantité – probablement - finie de ***qualités réelles*** mais les autres objets ne perçoivent et interagissement qu'avec les qualités qu'ils peuvent ressentir comme étant accessibles, ce que Graham Harman appelle donc logiquement les ***qualités sensorielles***. Ce groupement de qualités crée alors chez l'objet observateur une image tronquée de l'objet réel que l'on appellera alors de façon symétrique ***objet sensoriel***[14].

Cette différenciation entre objet réel et objet sensoriel[15] (qui n'est pas du tout dans la veine du dualisme platonicien , puisque chaque objet unique ici est un objet réel qui projette dans la perception de chaque autre objet observateur un objet sensoriel lui aussi unique.) est centrale à l'OOO et on la retrouve – dans des formes plus ou moins différentes – dans l'ensemble de la philosophie réaliste spéculative.



G. HARMAN The Quadruple Object. USA Zero Books 2011

Pour en revenir à notre accusation de départ, nous pouvons prendre un exemple pour illustrer les deux écueils qui limitent notre capacité de description. Imaginons qu'un extraterrestre aux formes et cultures totalement différentes des nôtres arrive sur Terre. Supposons ensuite que la première chose qu'il fasse avant même de tenter d'entrer en contact avec nos dirigeants, de composer une mélodie en 8-bits ou de dessiner des mandalas dans nos champs de maïs, soit de pointer la bouteille que vous tenez à la main et de vous demander « qu'est ce que c'est ? ». Lui répondre laconiquement que c'est « une bouteille » n'aidera pas franchement à la compréhension extra-planétaire. Si vous décidez de faire preuve d'un peu plus de bonne volonté, il y a plus ou moins deux routes que vous pourrez emprunter.

14. Cet objet sensoriel est l'équivalent dans le langage OOO au « faisceau de propriétés » de Hume (*Traité de la raison humaine* 1738) à la différence que la Triple O croit en l'existence d'un objet réel auxquelles ces propriétés se raccrochent, là où les adeptes du faisceau imaginent ces propriétés indépendantes et uniquement regroupées en un point de l'espace temps, sans « substance » réelle centrale.

15. Cette idée centrale est tirée directement de la pensée d'Heidegger , notamment *Être et Temps* (1927), dont se revendique l'OOO à laquelle Harman fait de nombreux emprunts notamment pour l'exemple du marteau brisé.

Vous pourriez essayer de faire comprendre à cet être étranger ce qu'est cette bouteille dans notre système de fonctionnement sociétal : que c'est un récipient qui nous permet de consommer facilement des liquides bien après leur fabrication, voir de les échanger avec d'autres humains tout en connaissant précisément la quantité de liquide en question ; que la bouteille est un ustensile créé par l'homme pour domestiquer un état de la matière capricieux dans le but de la conserver et de la transporter plus facilement. Cette façon de décrire un objet est ce que l'OOO appelle l'***overmining*** : considérer cet objet uniquement au travers des relations qu'il a avec d'autres objets (et la plupart du temps avec nous autres humains) ; remplacer un objet propre par le flux d'actions et de réactions qu'il cause dans son champ d'influence. Cette manière de traiter de la réalité est évidemment la première que les partisans de la Triple O rejettent, c'est pourtant une des pierres angulaires de la pensée post-moderne ou post-structuraliste[16].

Au contraire, vous pourriez tabler sur la probabilité que cet extraterrestre soit un scientifique (après tout, il vient représenter sa race entière, on peut supposer qu'il est au moins ingénieur) et lui expliquer comment et de quoi est faite une bouteille. Lui dire que c'est un assemblage de micro grains de sable que l'on vient faire fondre sans lui laisser atteindre la cristallisation ce qui fait que malgré son apparente solidité, le verre est en réalité un liquide en surfusion excessivement visqueux. Cette propension à essayer de décrire le réel en le décomposant en un système d'éléments de dimensions toujours inférieures est nommée ***undermining*** par les théoriciens de l'OOO. Cette fois-ci, c'est aux pré-socratiens que revient la palme de l'undermining en philosophie, une de leurs obsessions étant de comprendre l'essence même de la matière, allant jusqu'à théoriser les atomes (voir plutôt les particules subatomiques) plus de cinq siècles avant notre ère.

Pour Graham Harman, overminer ou underminer un objet n'éclaire pas notre interlocuteur sur ce qu'est l'objet réel. Au contraire cette vision du monde nous conduit à remplacer les objets par le savoir que l'on en a. On a déjà vu qu'il nous est très difficile de nous approcher de l'objet réel inatteignable par nos limitations humaines, alors se satisfaire du savoir que l'on en a est une double faute. Déjà car ce savoir est tronqué donc immanquablement insuffisant pour prétendre être équivalent à la chose-en-elle-même, et ensuite car il est orienté par la catégorie d'objet à laquelle nous appartenons (le genre humain), ainsi faisant, nous affirmons comme uniquement légitimes les caractéristiques physiques percevables par nous, et les usages humains d'un objet pourtant beaucoup plus complet que cela (ce qui est d'autant plus embêtant dans le cas où vous discutez avec un extra-terrestre non-humain, reconnaissons le).

2 – Interactions & allusions

Maintenant que le lexique de l'Object Oriented Ontology a été planté avec cet exemple théorique de rencontre du troisième type[17], il nous faut corriger – ou plutôt élargir – l'aphorisme introduisant la partie précédente. Il ne s'agit pas seulement de décrire des objets, en fait, ***Nous ne pouvons pas interagir directement avec la réalité.***

Remplacer une chose par la somme du savoir que l'on a (ou croit avoir) à son sujet est notre manière humaine de créer un objet sensoriel depuis l'objet réel. Toute tentative directe d'accès à l'objet réel est malhonnête car elle se considère implicitement comme suffisante et discrédite donc par défaut

16. Ibidem p48-49 pour lire une série d'exemples sélectionnés par Harman. Pour en revenir à Deleuze, bien qu'il ne soit pas visé en particulier dans ce passage, on peut voir l'ensemble de sa vision comme de l'overmining d'objets, les remplaçant en permanence par des flux, des champs d'action ,de lignes de fuite... La machine, centrale à son œuvre, n'est-elle pas l'exemplification parfaite de l'objet réduit à son usage ?

17. Finalement, cette discussion aurait très bien pu avoir lieu entre deux humains (à condition que l'un d'entre eux ne découvre à peine les bouteilles cela dit – ou qu'il soit épris de maïeutique) mais l'intervention d'un être extra-dimensionnel soulignait la volonté de l'OOO de dépasser les limites d'une philosophie anthropocentrique, qui se contente d'étudier et d'expliquer les concepts et phénomènes directement accessibles à l'homme. Cette ambition peut en partie expliquer l'attrait qu'ont les artistes dits « post-humains » pour le courant, ce qui a quand même conduit Graham Harman a être reconnu en 2015 par Art review comme une des 100 personnalités les plus influentes dans le monde de l'art.

comme non existantes les propriétés réelles qu'elle ne détecte pas. Notamment car l'approche directe ne tient pas compte de la potentialité insoupçonnée de l'objet. Si mon ami extraterrestre n'a jamais vu de western alors il sera probablement abasourdi si je brise le cul de la bouteille sur le comptoir et m'en sers comme arme improvisée. Pourtant l'objet réel a toujours eu en lui les propriétés potentielles qui en font une arme efficace, seulement il avait besoin d'une impulsion extérieure pour les révéler. Or ces impulsions possibles sont si nombreuses et diverses que le discours direct ne les prend jamais en compte dans sa description sensorielle de l'objet. L'OOO va alors privilégier une approche détournée, tangentielle pour approcher l'objet et ses qualités réelles sans faire le faux pas de tenter de les traduire dans nos systèmes littéraux d'expression, qui – de fait – les changeraient en propriétés sensorielles. *« l'OOO est anti-littéraliste, car toute description littérale, perception littérale, ou interaction usuelle avec une chose ne nous donne pas cette chose-en-elle-même directement mais une traduction de cette chose »*[18]

Quel système langagier nous permettrait alors d'approcher l'objet réel en partant de ses qualités sensorielles ? Graham Harman va chercher la réponse à cette question essentielle dans un essai de José Ortega, poète espagnol : *« Imaginez l'importance d'un langage ou d'un système de signes expressifs dont la fonction ne serait pas de parler des choses mais de nous les présenter dans leur propre acte d'exécution. L'art est un langage de la sorte ; c'est cela que fait l'art. L'objet esthétique est l'intériorité même. »*[19]. Étant lui-même poète, Ortega va ensuite préciser que c'est au travers de la ***métaphore***[20] que l'art se rapproche de « l'intériorité » des objets, comprenez l'objet réel. 75 ans avant les travaux de Harman, Ortega trouve une solution à l'undermining et l'overmining. Puisque ces deux manière de parler d'un objet font l'erreur de le réduire (à ce qui le compose / à ce qu'il produit) il propose au contraire de l'augmenter en lui prêtant des qualités sensorielles qui ne lui sont pas usuellement associées. L'exemple qu'il donne et qui sera repris par Harman est le suivant *« le cyprès est comme le spectre d'une flamme morte »*.[21] Ici on donne au cyprès les propriétés sensorielles du spectre d'une flamme morte (groupe nominal qui a déjà en lui une autre métaphore). L'objet sensoriel cyprès ne peut recevoir ces nouvelles propriétés car elles ne lui sont objectivement pas applicables (on ne peut pas passer à travers un cyprès, celui-ci n'est pas invisible...), c'est donc l'objet réel cyprès qui se retrouve ainsi qualifié et donc, un bref instant, approché par nous autres observateurs.[22]

Mais cette idée d'image poétique dépasse le champ de la poésie et se retrouve en réalité dans l'ensemble des arts figuratifs[23].De plus, on pourrait avancer (même si Graham Harman ne le fait pas) que plus les qualités sensorielles amenées par la métaphore sont éloignées de l'objet sensoriel sujet, plus on vient toucher « profondément » l'objet réel. Pour revenir à notre exemple de la bouteille, il paraît évident que quand Picasso se saisit de ce sujet, il nous y apporte plus de vérité que le ferait une nature morte de Renoir. Ce qui n'est pas étonnant vu que cette intuition que l'allusion déformée serait la meilleure voie pour s'approcher de la réalité qui dépasse les cadres du médium d'expression était au centre du cubisme ou du futurisme.

18. Ibidem p40

19. J. ORTEGA « Un essai sur l'esthétisme en guise de prologue ». Préface pour *El pasajero* , recueil de poèmes de J MORENO VILLA. Renaciemento 1924 p139. La traduction est de nous.

20. Métaphore a ici un sens plus large qu'en français puisqu'il englobe tous les procédés similaires comme la comparaison, l'allégorie, la catachrèse … C'est finalement de l'image poétique dont il est question.

21. Ibidem p140

22. Cependant, cette approche de l'objet réel semble problématique pour Harman qui tient à ce que celui-ci reste perpétuellement fuyant, et il opère alors une sorte de translation un peu fumeuse, où un nouvel objet réel cyprès/flamme est créé par l'observateur, qui en prend le rôle. Ce serait donc uniquement cet objet hybride créé par l'image poétique auquel on accède (op. cit p84). Ce montage supplémentaire parait un peu inutilement alambiqué et dessert la beauté de la démonstration d'Ortega, nous proposons de l'ignorer, surtout dans le cadre de l'OOO architectural qui ne se pose pas autant de questions méthodologiques.

23. Voire peut-être même dans l'art abstrait ? Avec ses peintures, Pierre Soulages ne nous parle-t-il pas plus réellement de lumière que si on la décrit comme un faisceau de photons particule/onde ou comme le contraste avec l'ombre ?

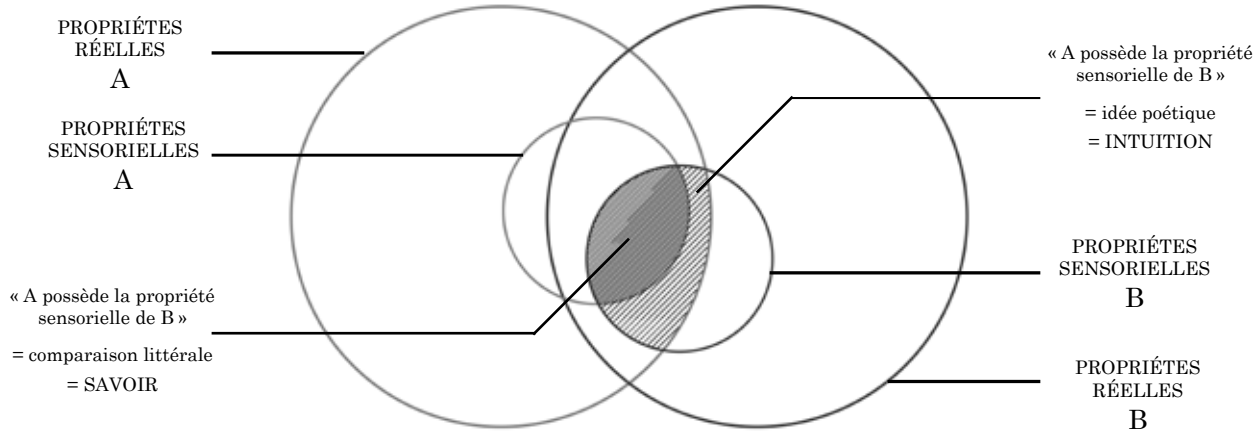
3 – Intuition, savoir & esthétique

Le terme d'intuition n'est pas à prendre à la légère en parlant de la métaphore. Après tout c'est toujours par intuition que vient l'image poétique, une comparaison consciente n'apportant aucune nouvelle propriété sensorielle à l'objet. Les phrases *« un cyprès est comme une feuille de châtaigner »* et *« un cyprès est comme le spectre d'une flamme morte »* mobilisent toutes les deux la même propriété sensorielle commune pour lier les deux objets de la métaphore : leur forme en amande allongée. On peut même dire que la première métaphore apporte plus de savoir sur l'objet sensoriel cyprès puisqu'elle met aussi en avant sa couleur verte ou son appartenance au règne végétal. Mais intuitivement on donne plus de force à la seconde comparaison. Les propriétés sensorielles qui sont – pourtant faussement – appliquées à l'objet cyprès nous semblent tout à fait justes. Ce n'aurait pas été le cas si l'on avait dit *« le cyprès est comme une tasse à café »* ou *« la Terre est bleue comme une orange »,* ce qui prouve que l'éloignement des propriétés convoquées n'est pas suffisant pour former une image poétique[24] et donc approcher l'objet réel, il faut que ce choix soit juste, que cette nouvelle caractérisation soit vraie.

Pourtant dans notre culture habituelle, les termes vrai, faux, juste... sont associés au savoir et à un certain scientisme. Or on a bien compris que l'OOO réfutait l'hégémonie du savoir puisque par définition il ne peut atteindre les objets réels mais uniquement leur versant sensoriel. En reprenant une histoire condensée de la question du savoir en philosophie, Graham Harman rappelle la définition largement acceptée du savoir comme *« une croyance justifiée vraie »*, pour mieux la retourner en *« une croyance justifiée fausse »* puisque le savoir dans son sens scientifique ne traite pas de la réalité.[25]Au savoir, il oppose donc logiquement l'esthétisme, l'art, qu'il qualifie alors de *« croyance non-justifiée vraie »*
La Triple O ne révoque pas l'importance de la science bien évidemment, ni ne fait passer l'art pour la solution magique à toutes nos interrogations métaphysiques ou ontologiques. Elle soutient juste que l'overmining et l'undermining proposent un modèle sensoriel de la réalité utile mais par essence faux, là où l'idée poétique et l'esthétique de manière générale laissent miroiter des éclats de vérité, dans le sous-entendu des associations d'idées. Cette remise en valeur de l'esthétique comme manière non seulement valable mais puissante de lire le monde qui nous entoure est probablement la raison principale qui a fait de l'OOO la coqueluche de l'art ultra-contemporain, du moins aux Etats-Unis.

24. Et inversement, dire *« le cyprès a la même forme en amande que le spectre d'une flamme morte »* ou *« la Terre est ronde comme une orange »* n'est pas non plus très intéressant.

25. Op. cit p171-180



4 – Objets, propriétés & réalité

Voilà en quelques lignes ce que propose de nouveau l'Object Oriented Ontology. Nous avons bien évidemment condensé le plus possible les idées présentées pour garder cette introduction à l'OOO la plus courte possible. Harman a développé sa théorie dans d'autres directions, notamment dans le cadre de la philosophie politique et de l'histoire, allant jusqu'à créer une manière OOOesque d'analyser la vie d'un objet[26], qui mériterait son propre chapitre si on faisait l'exercice de l'appliquer aux courants architecturaux.

Pour résumer, les concepts les plus importants de l'OOO sont les suivants :

1 - Il existe une réalité indépendante composée d'objets. Ces objets réels possèdent tous une quantité que l'on imagine finie de propriétés réelles.

2 - Cependant, nous ne pouvons jamais atteindre ces objets et propriétés réels car nos interactions sont limitées à ce que l'on peut ressentir. En traduisant notre perception tronquée de la réalité dans les systèmes physiques et langagiers que nous maîtrisons nous recréons alors des objets sensoriels, possédant des qualités sensorielles.

3 - Cela est notamment dû au fait que toute description littérale d'un objet le réduit immanquablement à ce qui le compose (undermining) ou à ce qu'il fait (overmining).

4 - Cette incapacité de toucher au réel provient de notre propre condition d'objet, elle est donc partagée avec tous les autres objets qui composent l'univers, que ce soient les hommes, les câbles HDMI, les drosophiles ou la nébuleuse alpha du centaure. Tous ces objets sont donc égaux, la différenciation entre un sujet humain représentant 0,001% du réel et les 99,999% restants indifféremment rassemblés sous le mot valise « monde » n'est plus d'actualité.

5 - Cela dit, à travers l'idée poétique et l'esthétique, un objet observateur peut entre-apercevoir un court instant un objet réel A, en prêtant, via la métaphore, les qualités sensorielles d'un objet sensoriel B à l'objet sensoriel A.

6 - Comme cette opération se base uniquement sur l'intuition poétique de l'observateur, on en conclut que l'art est plus à même que le savoir pour traiter de la réalité et du vrai.

II – OOO ET ARCHITECTURE

Visiblement, Graham Harman est fier de l'engouement qu'a suscité sa nouvelle théorie chez les architectes, puisque en plus d'en parler en introduction comme on l'a vu plus haut, il consacre la conclusion de son chapitre ***« Différentes approches vers l'Object Oriented Ontology »***[27] à son application dans le champ architectural, la mettant ainsi au même niveau que les autres philosophes réalistes spéculatifs. Les architectes qu'il convoque alors sont tous, à l'exception de Mark Foster Gage, enseignants comme lui à SCI-Arc, mais tous ne se revendiquant pas uniquement de l'OOO, puisqu'ils mobilisent aussi la « flat ontology » de Levy Bryant ou les idées de Tristan Garcia.

Cette centralisation géographique des acteurs montre que l'influence de la Triple O reste encore limitée dans sa diffusion, cela dit les formes qu'elle prend, elles, font preuve d'une certaine diversité. Avant de plonger plus profondément dans l'analyse d'une telle perfusion idéologique dans la pratique architecturale, voici quelques images qui vous donneront un aperçu formel de l'architecture OOO-esque telle qu'elle existe (ou essaie d'exister) aujourd'hui.[28]

26. G. HARMAN *Immaterialism* Polity 2016

27. G. HARMAN op.cit p246-252

28. Le corpus suivant, mélange autant d'architectes qui se sont déclarés influencés par l'OOO que d'autres qui n'ont jamais déclaré une telle filliation, Nous avons cependant choisi d'inclure dans le mix, les participants à l'ouvrage collectif *Possible Mediums* (Actar publishers 2019) car les thèmes abordés ainsi que les production formelle montrent indéniablement une convergence des pensées. Coïncidence ou non, tous ou presque sont diplômés de l'Université de Californie à ... Los Angeles.

▲ M.FOSTER GAGE
Guggenheim Museum
Helsinki 2014

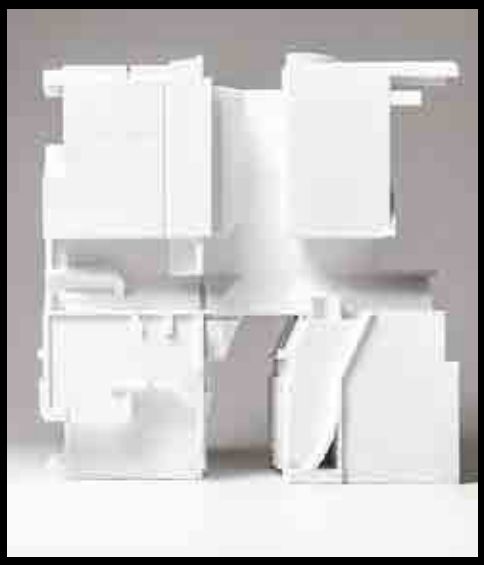
▼ A. KOVAC
Architectural Cliff
New York City 2014

















▲ M.FOSTER GAGE
National science and innovation center
Kaunas, Lithuanie 2016

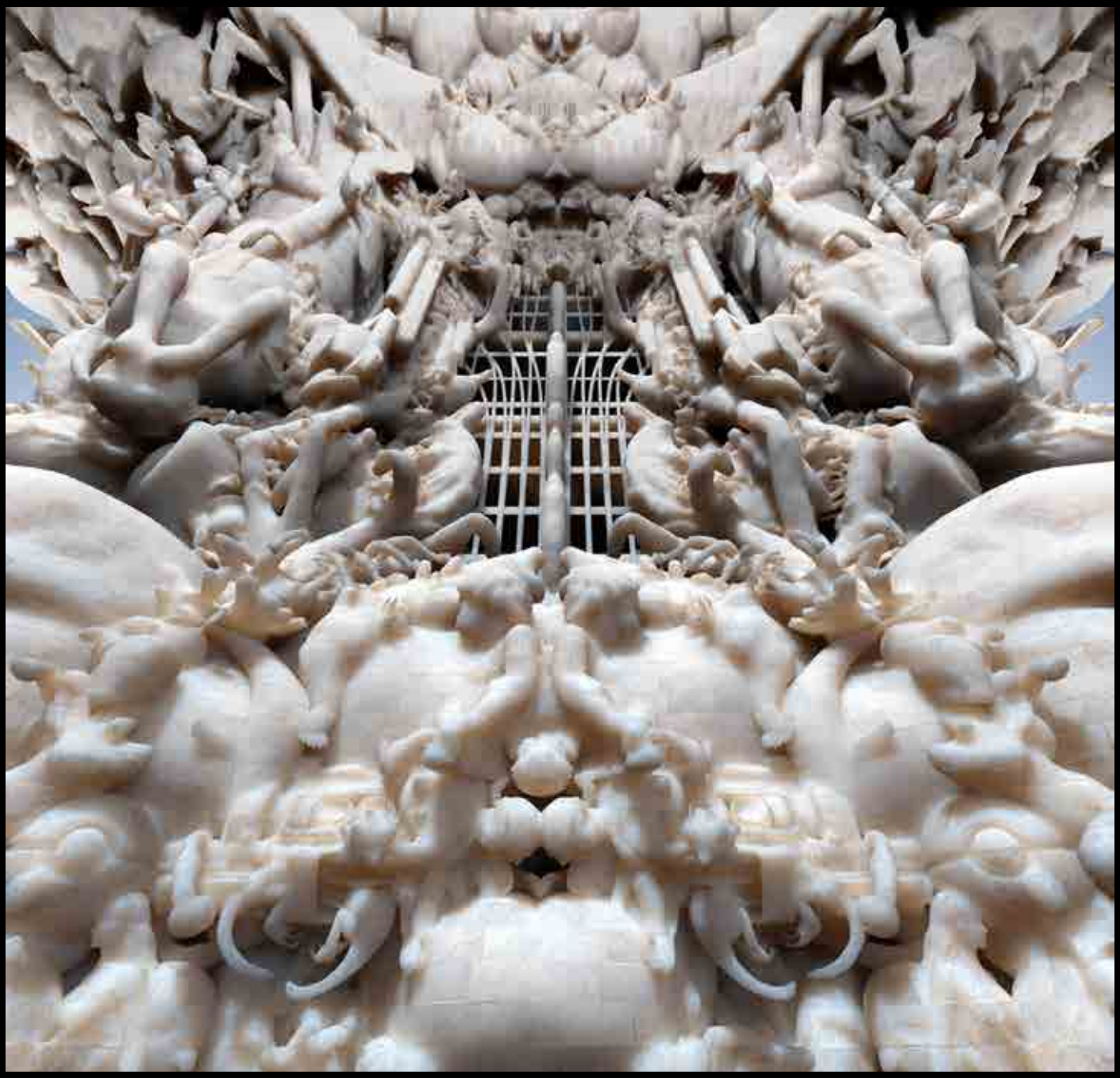
▼ D. RUY, K. KLEIN
Couvent Notre-Dame de la Tourette
Biennale Orléan 2019

◄ K. MILLER
The Plan is the generator
Possible Mediums 2015

♦ T. WISCOMBE
The main museum of LA art
Los Angeles 2016

► BITTERTANG FARM
Blo Puff
New York City 2010

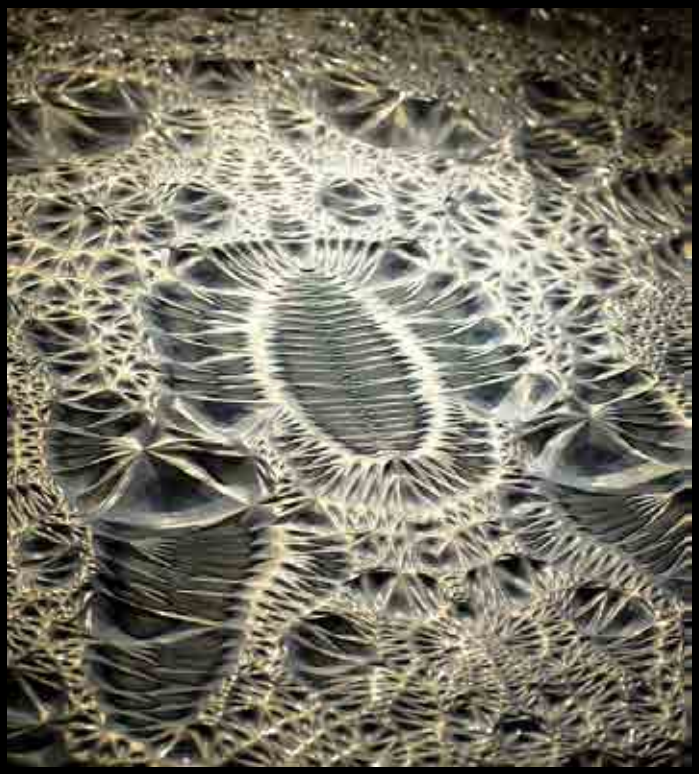




▲ T. WISCOMBE
Island Port Terminal
Kimmen, Thaïlande 2014

▼ M.FOSTER GAGE
Guggenheim Museum
Helsinki 2014

◄ D. RUY, K. KLEIN
Klex
2008



► A. HOLDER
48 characters
2013



▼ T. WISCOMBE
National museum of world writing
Incheon, Corée du Sud 2017



I – OOO Architectural aujourd'hui : Strange Buildings

Les premiers mots qui viennent pour qualifier ces propositions d'architecture (à l'heure qu'il est, seuls les projets, plus artistiques qu'architecturaux, Blo Puff & Architectural Cliff ont été réalisés) sont intuitivement : futuriste, organique, chaotique, fragmenté, multi-scalaire … et surtout étrange. Le but actuel des architectes d'influence OOO semble en effet être celui-ci : proposer une nouvelle architecture bizarre, une que l'on ne comprend pas immédiatement, que ce soit dans ses usages ou dans ses raisons d'être.

LE BUT : Unité dans l'incompréhension

Mark Foster Gage est une bonne porte d'entrée dans la Triple O architecturale. Étant un peu préservé de l'entre-soi californien qui peut se passer de justification, il a dû au contraire défendre et expliquer sa méthode de conception. Sa manière d'adapter l'OOO à l'architecture est donc assez personnelle et bien documentée pour qu'elle mérite notre attention.
Son objectif premier et assumé est de proposer une architecture qui rapproche les gens. La solution qu'il trouve pour cela est d'unir le public dans l'incompréhension. Bien plus que Harman lui-même, Mark Foster Gage voit dans l'esthétique un pouvoir politique.[29] Il considère le principe réaliste spéculatif d'une perception tronquée de la réalité comme l'origine de la plupart de nos incompréhensions mutuelles. Le fait que deux observateurs construisent deux objets sensoriels différents d'après le même objet réel est pour lui la source autant de *« l'humour de sitcom »* que des guerres.[30] Or plus on est convaincu par son « propre » objet sensoriel, plus on aura tendance à discréditer l'objet d'un autre, voire à vouloir le remplacer par le nôtre – par la force si nécessaire. La solution qu'il propose alors est de créer des objets réels qui sont tellement étranges, tellement hors de portée de nos grilles de lecture habituelles, qu'aucun objet sensoriel créé ne pourra prétendre à s'en approcher plus qu'un autre. Ainsi, si tout le monde doute de sa propre perception, alors celle du voisin lui semblera tout autant acceptable.
Sa proposition pour le Guggenheim de Helsinki (dont le projet général a été finalement abandonné en 2016) et celle pour le Centre National pour la Science et l'Innovation à Kaunas – toutes deux illustrées dans les planches précédentes – sont particulièrement représentatives de ses deux angles d'approche formelle et intellectuelle : respectivement le kitbashing[31] et l'usage de fractales.

Pour le Guggenheim d'Helsinki, Foster Gage et ses équipes ont téléchargé sur des plate-formes en ligne un nombre gigantesque de modèles 3D libres de droits. Lapins crétins, armes à feu, minions, animaux... une bibliothèque fantastique d'objets – au sens physique du terme – qu'ils ont ensuite plaquée plus ou moins arbitrairement (une symétrie verticale est préservée sur chaque axe) sur les murs de leur musée. Au dire de l'architecte, la disposition des objets n'a pas été pensée selon leur signification ou leur fonction mais juste selon *« ce qui rendait le mieux »*[32]. Pas de sens, pas de logique, pas de message... l'OOO de Mark Foster Gage ressemble au *« No reason »* prôné par Quentin Dupieux en ouverture de Rubber.[33] Cette architecture refuse toute justification, ou filiation stylis-

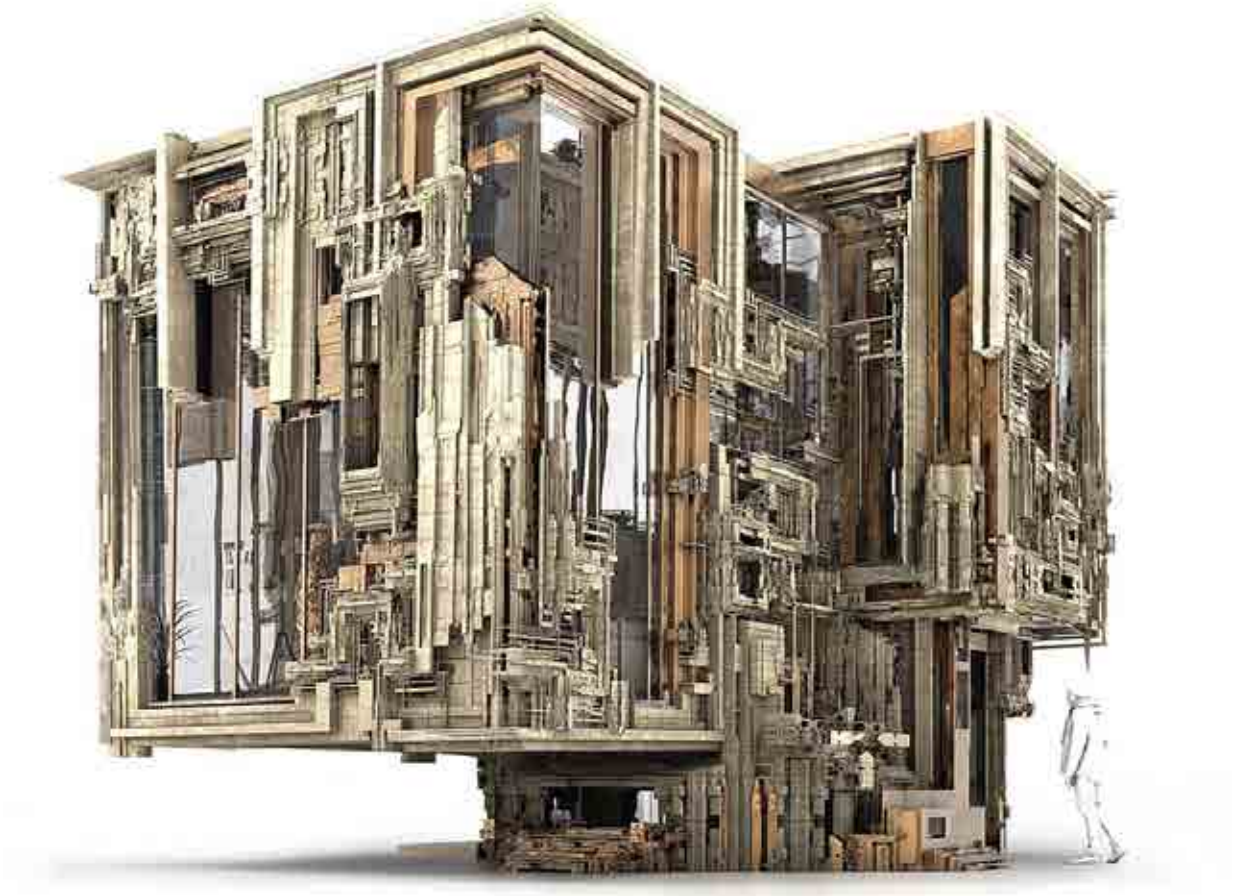
29. M. FOSTER GAGE *Aesthetics Equals Politics: New Discourses Across Art, Architecture and Philosophy* The MIT Press 2019 Ce rassemblement d'essais, commandités et édités par Foster Gage lui-même contient – entre autres – la participation de Graham Harman et de Timothy Morton.

30. M. FOSTER GAGE « Architecture that challenges your concept of reality » TEDx MidAtlantic 2017

31. Le kitbashing est une pratique « pirate » dans le monde du modélisme qui consiste à mélanger des pièces de différents kits vendus indépendamment pour créer de nouveaux modèles réduits inédits. Il ne s'agit pas de créer ces pièces nouvelles soi-même par impression 3D mais bien de venir trouver et mélanger celles déjà existantes dans la « grande » distribution, quitte à les dévier de leur usage premier.

32. M. FOSTER GAGE « Nobody would visit Paris if it looked like Dallas » entretien avec Carlos Romo-Melgar, *Cuartomag* n°2, 2016

33. Q. DUPIEUX *Rubber*. UFO Distribution 2010. Le film s'ouvre sur un monologue adressé par un des personnages principaux directement aux spectateurs qui justifie l'absence de raisons données à la plupart des événements du film. *« You probably never gave it a thought, but all great films, without exception, contain an important element of no reason. And you know why? Because life itself is filled with no reason. »*



M. FOSTER GAGE, Résidence privée. Gacé France 2017

tique, elle se suffit à elle-même et s'extrait donc de tout débat et donc désaccord à son sujet : *«Cela n'a rien à voir avec la Rocaille ou le Baroque, ou la sculpture, ou l'iconographie. Ça gêne tellement les gens quand je dis que je l'ai dessiné ainsi parce que j'aimais la façon dont ça fonctionne et comment cela rend. […] Ça marche, c'est programmé correctement, il y a tout ce qu'il faut pour que le bâtiment fonctionne, mais nous n'utilisons pas ces décisions comme excuses pour justifier le projet. Il est justifié car le résultat final est, nous le pensons, plutôt super. »*[34]

Leur bâtiment ne devrait alors se lire que sur le plan esthétique et les divergences d'opinions s'arrêteraient alors à un j'aime/j'aime pas qui ne déclencherait effectivement probablement pas de conflit armé[35]. Le kitbashing en façade offre un jeu captivant pour les observateurs, chacun y repérant immédiatement certaines formes et pas d'autres. On cherche alors à déceler tous les morceaux mélangés, et pour ce faire on échange inévitablement avec les autres, pour entre-compléter nos compréhensions personnelles. Ces modèles 3D sont comme les propriétés sensorielles de l'objet Guggenheim, que chacun perçoit de façon incomplète mais qui additionnées nous rapprochent de plus en plus de l'objet réel.

Mark Foster Gage va encore plus loin dans son dépouillement sémantique avec sa proposition pour le Centre National des Sciences et de l'Innovation de Kaunas. Ici plus d'objets reconnaissables (et donc potentiellement signifiants), mais un assemblage de cubes blancs ciselés par un réseau fractal hyper-complexe. Le rendu est unique au monde, mystique, presque Lovecraftien. Comme l'objet réel, central à la Triple O, la volumétrie du bâtiment échappe continuellement à notre perception car zoomer dessus révèle en permanence un nouveau niveau de détail. Théoriquement, si le bâtiment n'était pas limité techniquement (et économiquement) et qu'il était réellement

34. M. FOSTER GAGE « Nobody would visit Paris... » op.cit

35. En limitant ainsi le registre de lecture de l'œuvre à celui de l'esthétique, Foster Gage va à contresens de l'art contemporain qui a tendance au contraire à négliger le simple « beau » - tentant parfois même de le tuer. Ce dernier se voit alors jugé sur de nombreux autres registres (économique, patrimonial, effort de travail, dimensionnel..) où les critiques peuvent être particulièrement acerbes. Alors qu'on nous a tous appris que les goûts et les couleurs, ça ne se discute pas. Voire N. HEINICH «L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs» *revue Hermès*, C.N.R.S Editions 1996

fractal, alors même si son volume est fini, sa surface, elle, serait infinie. Exactement comme un objet réel est unique mais projette une infinité d'objets sensoriels différents dans les esprits de ses observateurs.

Pour Foster Gage, l'OOO a ce pouvoir de *« nous mettre dans un moment "Wow" »*[36]. La mission de l'architecture serait de nous montrer que le monde nous dépasse, que nous n'en comprendrons jamais qu'une infime partie et que nos querelles à ce sujet sont donc risibles. *« L'architecture devrait nous rappeler qu'il y a des choses plus grandes que nous» : «form follows vastness »*[37]. A sa manière, Mark Foster Gage rejette en bon réaliste spéculatif l'anthropocentrisme. La *« vastness »* qu'il invoque rappellera alors immanquablement le concept d'hyperobjet proposé par Timothy Morton[38]. Un hyperobjet est un objet réel dont les dimensions (temporelle, spatiale, influentielle...) sont si immenses (mais tout de même non infinies) qu'il échappe alors à la compréhension, car il nous est impossible de le traduire en objet sensoriel. Morton donne comme exemple le climat terrestre, l'ensemble des déchets nucléaires, le champ magnétique de la Terre, ou même le parc naturel des Everglades en Floride. Ces objets existent, ils sont réels, ils sont finis, ils sont apparus un jour et disparaîtront un autre. Cependant leur ampleur fait qu'ils ne sont jamais perçus entièrement mais uniquement de manière locale. On ne ressent jamais « le climat », on peut être mouillé par la pluie ou réchauffé par le soleil mais ce n'est qu'une manifestation éminemment réduite de ce qu'est le climat, au-delà même de la troncature sensorielle de nos perceptions.

Ainsi, si tout hyperobjet est un objet, l'inverse n'est pas vrai. Même si l'on n'atteindra jamais l'objet réel qui est derrière un ballon de foot, nous pouvons percevoir en une seule fois ou presque (en tout cas dans le cours de notre vie) l'ensemble des expériences locales de l'objet sensoriel ballon. Ce n'est pas le cas pour le système solaire, je peux être sur Terre (et encore la Terre elle même est un hyperobjet car je ne peux pas la percevoir entièrement mais uniquement localement en la position où je suis), ou sur Mars, ou même sur Jupiter, mais je ne percevrai jamais l'objet « système solaire »

En évoquant l'idée d'immensité cosmique, Mark Foster Gage a sûrement plus en tête les galaxies lointaines que le quartier de la Butte-Chaumont. Et pourtant, l'architecture et la ville ne sont-elles pas aussi des hyperobjets qui méritent notre intérêt teinté de respect ? Apparues bien avant nous, nous n'en percevons jamais que des fragments locaux autant géographiquement que temporellement. Et comme les autres objets, l'histoire de l'architecture et des sciences sociales nous a plusieurs fois révélé la puissance de la métaphore et de l'approche détournée pour saisir la réalité du monde urbain.[39] La ville et l'architecture, des hyperobjets ? Gardons cette idée en tête pour la suite, nous aurons l'occasion de la développer plus tard.

PREMIÈRE ÉTAPE : Rejet du « devenir » deleuzien.

Avant de présenter le travail formel de Tom Wiscombe, autre fer de lance de l'OOO architectural actuellement, il est temps de justifier notre accusation de départ : ***Le progragmatisme[40] est deleuzien.*** Cette idée de filiation est fortement partagée dans le groupe des architectes réalistes spéculatifs californiens (bien qu'ils n'emploient pas notre néologisme évidemment). Ceux-ci voient dans l'architecture de la fin du XX° siècle et du début du XXI° l'application plus ou moins consciente (et heureuse) de la vision rhizomatique, pseudo-scientifique et lycantrope du philosophe. Pour Wiscombe, cet appel aux idées fondamentalement optimistes de Deleuze et Guattari était pour les architectes des années 90 un échappatoire à la déconstruction derridienne et au sarcasme post-moderniste qui gangrenaient le discours (voir l'idée même de discours) à la fin de la décennie précédente : *« À l'époque, cette structure [celle présentée dans Mille*

36. FOSTER GAGE « Architecture that challenges your concept of reality » Op. Cit.
37. Ibidem.
38. T. MORTON *The Ecological Thought, op. cit.*
39. Tentative d'épuisement d'un espace public, La dérive situationiste, Little Némo... les exemples ne manquent pas
40. Terme général renfermant la majeure partie des pratiques architecturales entre les années 90 et maintenant. Voir l'article qui lui est entièrement consacré p24

Plateaux] était une alternative attractive face au projet critique en déclin des années 80, avec ses jeux circulaires de sens et d'ironie. C'était une façon claire de s'éloigner du texte comme centre du discours pour aller vers des questions formelles et matérielles »[41].

C'était aussi le moment où les architectes se sont saisis des nouveaux outils numériques, ouvrant alors la porte à une multitude de nouvelles formes. Des formes plus organiques, moins platoniciennes, qui pouvaient s'envoler, se fondre, se replier, faire disparaître leurs articulations... Comment ne pas y voir l'opportunité de construire physiquement, les corps sans organe, les lignes d'envol et toutes les autres instanciations du « devenir » ? Ainsi Wiscombe voit dans l'émergence de la landscape architecture l'avènement du flux ou du pli deleuziens, mettant à mal les idées d'intérieur et d'extérieur.

L'architecture n'est alors plus que devenir, devenir sol, devenir voie, devenir topographie surtout. Cette idée d'une cartographie qui vient tracer ses lignes sur le projet est aussi essentielle dans la conception des volumes et des formes. L'approche d'Herzog & de Meuron pour obtenir leurs volumétries se basant sur les règles de PLU est une sorte de reterritorialisation permanente des modèles new-yorkais de Hugh Ferriss. Le traitement systématique du volume général comme une forme finie et somme-toute assez monolithique, sur et dans laquelle vont ensuite se plaquer les usages internes au bâtiment n'est alors pas sans rappeler le corps sans organe.

De façon générale, la composition dans le sens historico-classique de l'agencement des morceaux du programme selon un « parti » est remplacée à la fin du siècle par le « processus ».[42] L'architecture passe alors presque pour une science, avec ses méthodes bien rodées, qui non seulement produisent le bâtiment, mais s'affichent aux yeux de tous pour justifier ses résultats. Tom Wiscombe décrit cette ostension pour l'auto-justification ainsi : *« Si vous avez les paramètres, si vous avez l'angle du soleil, si vous avez les logiques matérielles, alors vous avez un chemin tracé vers une architecture qui sera intelligible. Souvent, ce travail sera appelé « recherche », ce qui en dit long. »*[43]. L'apparition, et presque immédiatement la normalisation, de diagrammes pour com-

41. T. WISCOMBE « Toward a Flat Ontology » *Project* n°3, 2014 p34

42. C'est là toute la thèse de *Composition, Non-composition* J. LUCAN, Presses polytechniques et universitaires romanes 2009, et notamment de ses chapitres consacrés à Koolhaas et Herzog & de Meuron p542-580

43. T. GANNON, G. HARMAN, D. RUY, T. WISCOMBE « The Object Turn » *Log* n°33, 2015 p88



D. PERRAULT, Université féminine Ewha, Séoul Corée. 2008

muniquer l'architecture est une autre façon de matérialiser l'intelligibilité du projet, lorsque la contemplation du bâtiment n'y suffit pas. Or – excepté de rares exemples où le diagramme est réellement au centre de la conception spatiale [44]– ces outils sont plus des mises en scène « scientifisantes » que les traces d'une vraie approche objective, un peu comme l'étaient tous les emprunts de Deleuze et Guattari aux sciences naturelles. David Ruy décrit ces tentatives ainsi : *« C'est presque comique comment ce virage virtuel dans l'architecture a abandonné les architectes dans un territoire où nous sommes perpétuellement confrontés avec le défi de "diagrammiser" les flux virtuels dans l'espoir que de nouveaux objets plus pertinents en emmergeraient spontanément, comme Athéna du front de Zeus. Je n'ai jamais vu cette méthodologie fonctionner. Ce que j'ai vu, c'est une parade interminable d'explications convolutées pour justifier d'où vient l'objet architectural. Les bons dessinateurs, ont toujours semblé savoir comment tricher et ont compris que de tels diagrammes n'avaient d'intérêt que quand ils étaient utilisés dans un discours rétroactif de légitimation – particulièrement dans ces cas, où l'origine réelle de l'objet est encore plus mystérieuse. »*[45]

Il nous faut tout de même être honnêtes : il est très facile de qualifier toute architecture de « deleuzienne ». Son œuvre s'étend sur tant de sujets et elle est parfois si vague qu'on peut lui trouver comme traduction tout et son contraire. Ainsi les concepts de déterritorialisation et reterritorialisation s'illustrent autant dans la Generic City de Koolhaas que dans la résurgence d'une sorte de néo-régionalisme critique portée par Zumthor. Après tout, la philosophie de Deleuze n'est-elle pas celle du moindre remous, du champ continu, des lignes de fuite, du rhizome... Une sorte de béatitude où tout acteur dépend de ceux qui l'entourent, devant alors « devenir autre » pour continuer de prendre part dans le virtuel qui entoure tout ce qui est possible. Ce que Timothy Morton a résumé ironiquement comme le *« everything-is-everything-else Deleuzian Hinduism ».*[46] En architecture ça se traduit alors par des bâtiments qui sont soumis à leur contexte, qu'il soit urbain, géographique, sociétal, économique...

Or puisque Deleuze fait partie de la génération de penseurs que l'OOO doit d'une manière ou d'une autre évincer pour prendre son envol, son association avec la pratique actuelle architecturale par les nouveaux praticiens adeptes de la Triple O est peut-être avant tout un argument à charge. Traiter les dérives de l'architecture contemporaine de deleuziennes est alors à la fois une justification de l'abandon de ses idées philosophiques fondamentales (puisqu'elles forment de l'architecture un peu trop « gentillette ») et de l'abandon de cette architecture (puisqu'elle provient d'un penseur désormais dépassé). Le coup final à l'hégémonie deleuzienne est porté par Wiscombe : *« Je pense que ce n'est pas une coïncidence que l'époque du rhizome et du loup-garou de Deleuze – les années 90 – fut aussi l'époque des révolutions comme Internet et les techniques numériques de dessin qui ont permis la production d'une continuité formelle et conceptuelle sans précédent. Aujourd'hui le modèle d'un monde-réseau-ouvert n'est plus une spéculation. Il a été consommé et réifié. […] Mais le World Wide Web ne peut plus être décrit comme un champ continu différencié. Maintenant il est plus pertinent de le définir en terme de niches et de communautés qui deviennent de plus en plus prononcées et vocales. Des bordures et des limites commencent à se développer. Des intérieurs et des extérieurs apparaissent. »*[47]. Le programatisme générique deleuzien est dépassé et ses enfants rebelles vont devoir se partager son royaume. L'Object Oriented Ontology est de ceux-là.

44. On peut notamment penser à Rem Koolhaas pour qui le diagramme est l'instant où l'architecture apparaît, le reste n'étant alors presque que de la mise en œuvre. Voir J. LUCAN *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Presses polytechniques et universitaires romanes 2015. p24

45. T. GANNON, G. HARMAN, D. RUY, T. WISCOMBE op.cit. p94

46. Ibidem. p75

47. Ibidem. p76

MOYEN TECHNIQUE : Objets dans Objets sur Objets ...

Le champion adoubé par l'ensemble des architectes et théoriciens OOO est alors tout trouvé dans la personne de Tom Wiscombe. Très porté sur l'enseignement après ses débuts comme chef de projet chez Coop Himmeb(l)au, il a produit de nombreux écrits sur sa pratique particulièrement et sur le réalisme spéculatif en général. Ainsi, comme Mark Foster Gage, il a déjà fait sa propre auto-analyse formelle et conceptuelle, qu'il nous sera alors facile de présenter et d'illustrer dans les paragraphes suivants.

La principale différence entre MFG et TW, que l'on peut déceler visuellement presque immédiatement, est la recherche d'une certaine unité dans l'œuvre de ce dernier, là où le New Yorkais n'y accordait pas une importance centrale. Si Foster Gage souhaite noyer notre compréhension sous un flot ininterrompu et discret d'objets et de replis, les bâtiments de Wiscombe s'apparentent plus à un seul objet unique (du moins au premier abord). Son architecture a un sens précis, il est juste caché. Ainsi l'objet créé n'est pas totalement lisible, mais pas pour autant vide de message, c'est ce qu'il nomme la *near-figuration*, une esthétique qui *« crée des moments d'arrêt de reconnaissance partielle, dans le but de créer quelque chose de plus résilient à la consommation et aux clichés »*[48]. Évoquant le projet de Wiscombe à Taïwan – illustré parmi les autres architectures OOO – Todd Ganon en donne cette description : *« [Le projet] donne l'impression qu'il y a quelque chose de plus que ce que l'on voit, mais sa forme est réticente à nous dire exactement ce que c'est »*[49], Pour atteindre cette mystériosité de la forme unique, Wiscombe emploie plusieurs techniques, qui ont toutes comme objectif de challenger notre conception historique du tout comme la somme de ses parties.

Plus que de la Triple O, Wiscombe se revendique de l'Object Oriented ***Philosophy***. Cette définition plus large – qui était le premier nom donné par Harman à ses idées – lui permet de recentrer son intérêt sur l'égalité des objets, plus que sur leur inaccessibilité primaire ou les rapports qu'ils entretiennent avec leurs propriétés réelles ou sensuelles. Wiscombe s'intéresse moins à notre propre rapport avec le bâtiment, qu'à ceux entre les morceaux de ce même bâtiment, ou même entre l'architecture bâtie et son contexte. D'une certaine manière, en privilégiant les rapports entre objets inanimés qu'entre le spectateur et ce qu'il perçoit, Tom Wiscombe se rapproche plus de questionnements post-humains que ne le fait Mark Foster Gage.

Ce qu'il propose est une étape supplémentaire dans l'évolution de la composition architectonique. Si le XX° siècle a rendu caduque la composition « beaux-arts » en remplaçant un objet unique par la somme de parties interdépendantes[50], le XXI° siècle doit dépasser cette hiérarchie pour proposer un groupement d'objets indépendants. Suivant le principe OOP-esque de la finitude des objets, chaque composant de l'architecture doit donc être traité comme auto-suffisant. Les objets n'interagissent pas pour produire un « super-objet » qui serait le vrai objectif de l'architecte ; au contraire ils cohabitent, coexistent plus ou moins paisiblement, et c'est leur proximité purement géographique qui en fait un bâtiment. Il n'y a alors plus de hiérarchie entre les éléments qui constituent l'architecture :

« Imaginez un plan horizontal, où les

48. Ibidem. p77
49. Ibidem. p89

50. *« Au-delà d'une certaine masse critique, le bâtiment ne peut plus être contrôlé, ce qui déclenche une autonomie de ses parties qui restent cependant soumises au tout. Le gratte-ciel n'est plus une entité mais un ensemble de particules fonctionnelles. La Bigness organise à la fois leur indépendance et leur interdépendance. »* R. KOOLHAAS « Bigness or the problem of Large » *S,M,L,XL* Monacelli Press, 1995. Cet exemple (mais il n'est qu'un parmi tant d'autres) montre comment l'architecte contemporain considère la fragmentation du bâtiment en « organes », « parties », « machines »... comme une manière non seulement efficace de produire l'architecture, mais finalement nécessaire. On pourrait associer ce début de l'hégémonie du fragment à l'époque de la cinématographisation de l'architecture, quand les perspectives intérieures ont commencé à remplacer les sections et plans généraux qui décrivaient autrefois les projets (on peut notamment penser aux « storyboards » de Le Corbusier). Une multiplicité de vues tronquées devient alors le vrai langage de l'architecture détrônant la beauté plastique unie des plans en poché du XVIII° siècle, ou du minimalisme miesien. Mais, comme les séquences d'un film, ces extraits ne sauraient résumer le projet à eux seuls et travaillent donc tous ensemble pour construire inter-dépendamment un récit unique, qui racontera nécessairement plus que les vues isolées.

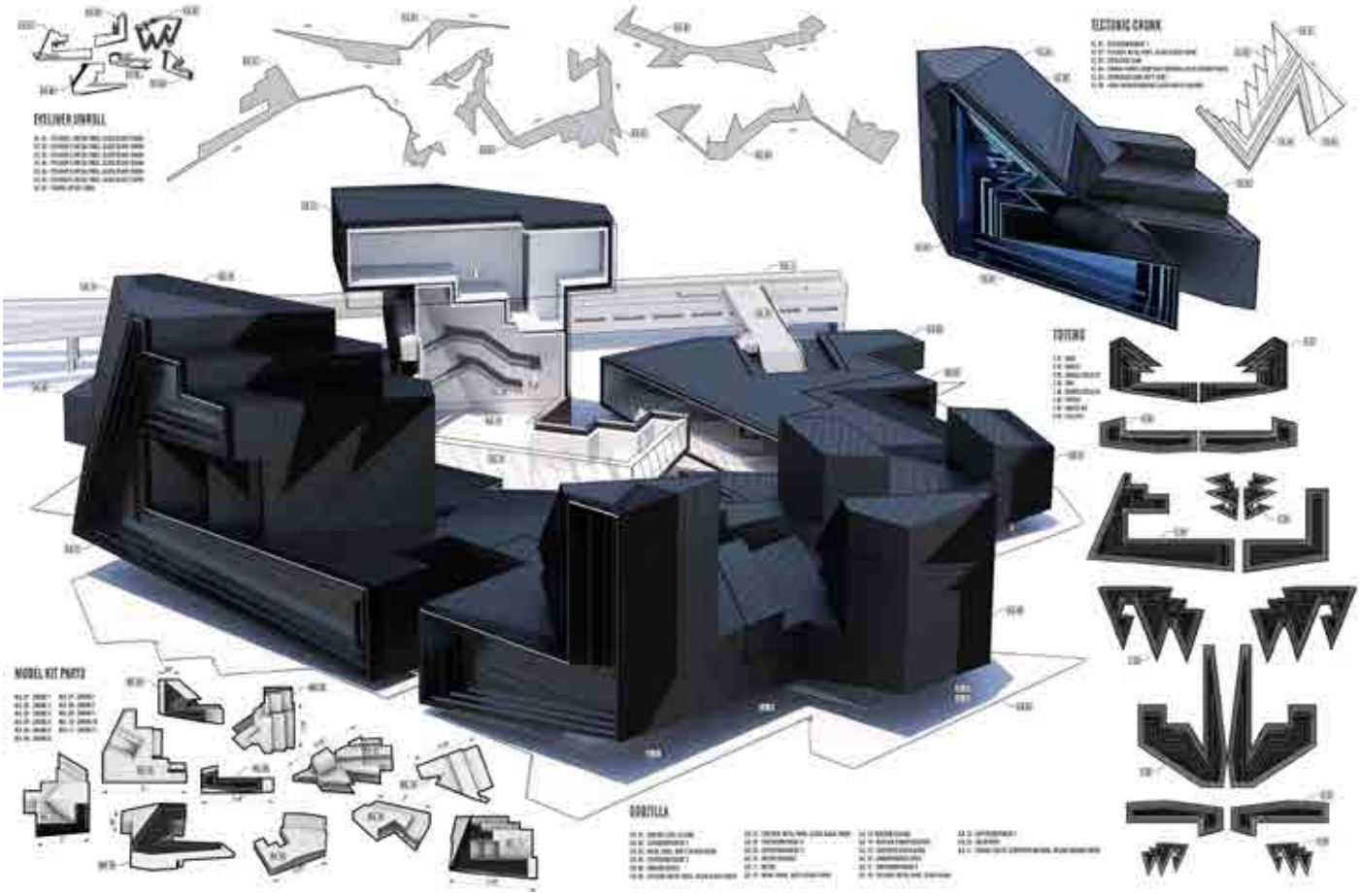
masses, les articulations intérieures, et le sol sont des choses-en-elles-mêmes, qui peuvent toutes s'influencer les unes les autres mais de façons différentes. Une ne peut en usurper ou subjuguer une autre. Toutes ont leur degré d'autonomie, même si elles communiquent ensemble, se poussent ou anticipent les autres – tout manque de fusionner ensemble. J'appelle ça des 'Objets, dans des Objets, sur des Objets' ».[51]

Pour grouper physiquement des objets autonomes, Wiscombe s'inspire formellement de la préservation sous vide. Les volumes visiblement indépendants qui constituent l'organisation fonctionnelle et spatiale du programme sont pressés les uns contre les autres par une paroi extérieure qui se resserre au plus près de leur géométrie primaire. Comme un sac de surgelés sous vide, la forme unie obtenue est alors autant un produit de la forme de chacun des objets qu'il contient, que du sac lui-même qui les a groupés de la façon la plus serrée possible. *« Plutôt qu'un milkshake, dans lequel les parties se dissolvent en une unité homogène, c'est plus comme un pancake coréen de fruits de mer, dans lequel les animaux et végétaux différents sont pressés ensemble mais laissés entiers dans des arrangements inattendus »*[52]. Tom Wiscombe est alors libre de ne nous laisser voir que l'enclos extérieur tout tordu et étiré par les objets internes comme au Main Museum of LA Art, ou – au contraire – de sortir de son sac le nouveau conglomérat d'objets désormais logés les uns dans les autres comme au Musée International de l'écriture de Corée (les deux projets sont illustrés dans les planches précédentes). Wiscombe nomme alors les objets qui composent le bâtiment des *«super-composants»*, traduisant ainsi l'a-hiérarchie du groupement, puisqu'ils sont autant « sous » (composants) que « sur » (super).

Mais il faut tout de même s'assurer que la fragmentation de l'objet créé reste apparente, autrement on aurait uniquement remplacé une somme de parties par un tout uni. Pour cela il faut que chaque objet super-composant soit suffisamment fort pour ne pas se dissoudre lors de l'opération. C'est cette inquiétude qui est à l'origine des formes si étranges des créations de

51. T.WISCOMBE, Interview. Suckerpunchdaily.com 2013

52. T.WISCOMBE, Toward a flat ontology op.cit p.37



T. WISCOMBE, Museum of modern art. Shenzen 2019

Wiscombe, formes qui ne sont pas les élucubrations d'un fan de technologie tombé sur le dernier logiciel de modélisation à la mode, mais bien produits de la réflexion d'un architecte au projet complet. *«Les choses peuvent se nicher, s'écraser, ou envelopper d'autres choses, tant qu'elles ne fusionnent pas ensemble ou n'abîment pas les autres. Les éléments en jeu doivent donc avoir assez de résilience et de personnalité pour ne pas être immédiatement absorbés par d'autres et retomber dans une hiérarchie par défaut. Pour cette raison, dans notre agence nous travaillons souvent avec des collections de pseudo-primitives tronquées, comme des cristaux ou des tétrapodes qui ont des silhouettes puissantes mais pas d'orientation privilégiée sur l'axe Z. »*[53]

De plus, la fragmentation en volumes visibles de l'extérieur du bâtiment n'est pas nécessairement la traduction de l'organisation interne, les « pièces » pouvant se partager entre plusieurs super-composants, ou au contraire les re-cloisonner de façon libre. On retrouve alors à une autre échelle cette a-hiérarchie puisque ni l'intérieur ni l'extérieur ne prend le pas sur l'autre. Pour autant ils ne s'ignorent pas : à l'inverse du Guggenheim de Bilbao par exemple, il n'y a pas ici de poché qui rattraperait les différences entre la géométrie extérieure et celle des volumes internes. Le découpage des masses et des creux est bien indépendant mais le processus de compression sous vide lui donne une cohérence formelle totale.

Enfin ce travail en volume est complété de façon indépendante par un traitement des surfaces jusque-là jamais vu. Ici aussi Wiscombe propose une nouvelle étape dans notre traitement historique de l'ornementation en façade. Pour lui, l'ornement qui dans les façades beaux-arts était un récit sémantique riche sur le rôle du bâtiment, sur sa position sociétale, son fonctionnement... a été abandonné au tournant du XX° siècle pour un ornement technique, au service de l'intelligibilité de la construction. Aujourd'hui les pilastres, denticules et autres médaillons ont été remplacés par la pannelisation, les joints creux, ou les meshs à la grasshopper (qui ne sont finalement qu'une forme plus complexe et moins orthogonale de pannelisation). De nos jours, le traitement des façades servirait alors à l'architecte à souligner le système de construction du bâtiment, système qui est nécessairement hiérarchique et donc contraire à l'égalité prônée par l'ontologie plate. Wiscombe retourne alors admirablement le problème et propose de considérer l'ornement comme un objet à part entière.[54]



T. WISCOMBE, Main museum of LA Art. Los Angeles 2017

L'ornement, qui n'est alors plus au service de l'intelligibilité du bâtiment (autant structurelle que sociale) vient alors chercher des effets purement esthétiques, sans avoir à se justifier selon son contexte ou sa position sur le bâtiment. Tom Wiscombe compare ces nouvelles parures à des tatouages : « Ils sont clipsés, moulés par dessus, ou *pressés lâchement sur les surfaces ; comme s'ils pouvaient plus tard être retirés et examinés comme des objets indépendants. Comme des tatouages sur le corps, les tatouages architecturaux peuvent parfois suivre les formes sous-jacentes, mais ils en dévient souvent pour devenir libres et figu-*

53. Ibidem. p37

54. Cette vision prend totalement à revers la définition qu'en proposait Christopher Alexander (C. ALEXANDER, M. SILVERSTEIN, S. ISHIKAWA *A Pattern Language,* Oxford University Press 1977). Lui au contraire défendait que l'ornement était l'interstice qui faisait la liaison entre deux éléments de l'architecture, les rendant alors esthétiquement et sémantiquement inter-dépendants, et permettant alors au bâtiment de tisser ensemble ses multiples échelles. On comprend comment cette idée de l'ornement comme lien qui permet d'accrocher ensemble des parties pour obtenir un tout doit être rejetée par la Triple O.

ratifs. »[55]. Ces nappes de motifs géométraux abstraits ajoutent alors à l'illisibilité de la masse finale, puisqu'ils peuvent autant recouvrir deux super-composants pourtant physiquement séparés ou au contraire suggérer une rupture dans une masse pourtant continue.

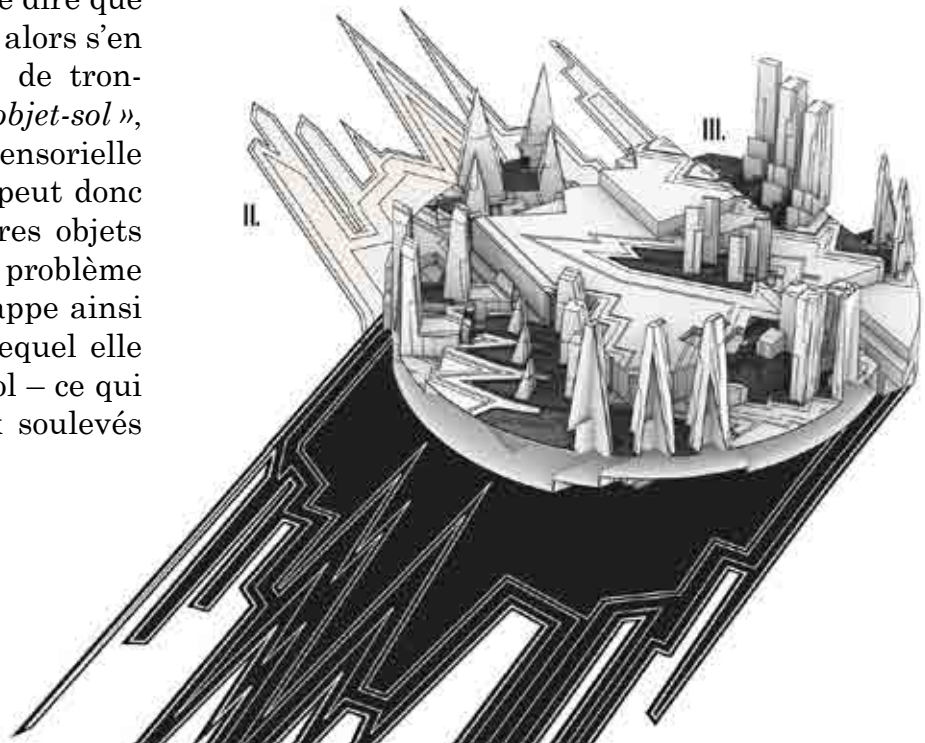
L'ornement ne sert alors plus à nous éclairer mais bien au contraire à nous perdre, Wiscombe lui-même qualifie ces motifs aux millions de polygones, de *« post-humains »*. Post-humain dans le sens où il ne permet plus de redécouper un bâtiment nécessairement plus grand que nous à une échelle humaine, ici la dimension de l'architecture reste celle – immense pour nos corps – de l'ensemble de l'objet construit. Post-humain aussi car le dessin ne représente rien que nous ne pouvons reconnaître, étant généré par des algorithmes dont la complexité produit des formes irréalisables et donc inadmissibles pour notre esprit. En nous refusant la compréhension, comme le faisait MFG, TW nous force à apprécier son travail sur un plan purement esthétique.

La mise à plat des relations hiérarchiques ne s'arrête pas là. Après l'échelle du bâtiment et celle de l'ornement, Tom Wiscombe veut aussi repenser le rapport au contexte, et particulièrement au sol. La logique de l'OOO voudrait que l'on traite donc à égalité l'objet sol et l'objet bâtiment. Or il semble instinctivement que le sol est un peu plus qu'un simple objet, si l'on reprend la terminologie de Timothy Morton vu plus haut, il serait plus juste de dire que le sol est un *hyperobjet*. Comment alors s'en saisir ? Wiscombe propose alors de tronquer consciemment le sol en un *« objet-sol »*, sorte de projection architecto-sensorielle du vrai sol. Le nouvel objet créé peut donc être mis en contact avec les autres objets manipulés par l'architecte sans problème de hiérarchie. L'architecture échappe ainsi à l'écueil du *« mapisme »* selon lequel elle pourrait être déterminée par le sol – ce qui était par exemple un des enjeux soulevés par Herzog & de Meuron.

Cependant, cette intention, très forte, dont Wiscombe parle dès qu'il en a l'occasion, se remarque assez difficilement dans ses projets. Tout d'abord car il considère un vide sous la construction comme un objet-sol tout à fait acceptable. Aussi, la plupart de ses bâtiments aux allures de vaisseaux aliens ne touchent le sol que via trois ou quatre de leurs protubérances trapézoïdales, libérant sous leur masse un sol travaillé, creusé, texturé... dont la géométrie n'est ni la trace du terrain originel, ni des volumes surplombants. Cette surélévation du bâtiment n'est tout de même pas celle des modernistes hygiénistes, le bâtiment n'est pas décroché du sol par un système tiers de pilotis mais par sa propre géométrie qui vise à réduire son empreinte au sol, de plus ce n'est pas le sol « naturel » qui file librement sous l'architecture mais bien un objet artificiel, tout aussi travaillé que le reste du projet avec ses multiplicités d'emmarchements, ses tatouages et sa matérialité différenciée du reste du contexte.

Quelques projets dans la production de Tom Wiscombe matérialisent physiquement un réel objet-sol cependant. Sa proposition pour l'auditorium de Vilnius en 2019 place une série d'excroissances en piques et pyramides sur un disque extrudé que sa façade périphérique en verre singularise. Les schémas d'intention sur le site web de l'agence présentent alors le projet comme une soucoupe volante qui vient s'écraser dans un parc de la ville, entre les autres sil-

T. WISCOMBE, Concert Hall, Vilnius Lituanie 2019



55. Ibidem. p41

houettes en angles aigus de la skyline lituanienne. Au sol, des traces en dents de scie noires partent de la masse pour s'enfoncer dans le parc comme les marques de dérapage causées par un atterrissage forcé de l'étrange aéronef. Le message est double : même si la silhouette du projet est inspirée des toitures ciselées provenant de l'héritage orthodoxe de Vilnius, cette architecture ne vient pas d'ici.

Ces traces de pneu sont une autre illustration du refus de la hiérarchie auquel tient Wiscombe. Ce n'est plus le contexte qui vient influer sur l'architecture mais l'inverse. Nous ne sommes plus dans le *« Fuck Context »* koolhaasien où ville et architecture s'ignorent mutuellement dans un silence snob, c'est désormais l'objet architectural qui vient reprendre contrôle de l'urbain. Matériaux réfléchissants, eau à proximité pour y retrouver des reflets, écrans LCD diffusant de la vidéo en permanence... Wiscombe cherche des procédés qui lui permettraient d'impacter son entourage. *« Une autre approche que je trouve intrigante est d'inverser la hiérarchie relationnelle du contexte-sur-le-bâtiment en produisant du contexte par la résonance du bâtiment lui-même. Dans ce cas, des réflexions fictionnelles, des ombres, et d'autres effets sensuels émanant d'un bâtiment peuvent être construits comme une part de l'architecture qui créerait des relations étranges avec le contexte »*[56]. On peut alors objecter que ce conflit entre l'architecture et le complexe, n'est pas très OOOesque. La position d'ignorance mutuelle de la *Bigness* s'approchant plus de l'idée d'une multitude d'objets qui coexistent sans interaction. Peut-être que dans son empressement d'achever la landscape architecture et l'architecture du devenir, Tom Wiscombe a un peu trop inversé la vapeur et a dépassé son but premier.

Cependant, en franchissant ce dernier pas, l'architecture de la Triple O traverse réellement toutes les échelles. On ne peut plus l'underminer car on ne saurait exactement où couper les morceaux, on ne peut pas non plus l'overminer car les limites de son influence sont floues et son usage comme son message avancent masqués. On ne peut pas vraiment la décrire de façon efficace non plus, les technologies en jeu apportant tellement de détails, de plis et contreplis qu'il est difficile de déterminer ce qui est essentiel et ce qui ne l'est pas. Tout au plus on peut saisir ses limites géographiques, l'architecture a retrouvé son essence d'objet. Réifié comme il est, l'objet architectural est enfin indépendant de tout, son échelle est presque arbitraire tant il interagit peu avec la ville. Il est amusant d'ailleurs d'observer que l'agence de Tom Wiscombe produit des «boites de jeu » où ses projets les plus emblématiques sont vendus comme des maquettes de modélisme à assembler soi-même, panneaux publicitaires Iphone inclus, les visuels proposés jonglant alors entre cette échelle micro imprimée en 3D et celle macro des insertions photo-réalistes dans le paysage.[57]



T. WISCOMBE, Sunset Spectacular Kit - 5 000 $



T. WISCOMBE, Shenzhen Science Museum Kit - 5 000 $

56. T. GANNON, G. HARMAN, D. RUY, T. WISCOMBE op.cit. p82

57. On peut aussi noter que les agences de TW ou MFG ne communiquent presque qu'avec des axonométries ou vues 3D du bâtiment dans son entièreté; allant jusqu'à privilégier des maquettes 3D coupées pour présenter les vues intérieures plutôt que les perspectives évoquées dans la note n°50. Cela peut être en partie expliqué car ces projets sont des propositions de concours souvent perdus, et donc qu'il n'est pas nécessairement essentiel de montrer plus ; mais on peut aussi y voir cette intuition que l'architecture est un objet fini et entier, et que c'est par sa totalité qu'il faut désormais l'aborder plutôt que de le saisir par des fragments ce qui reviendrait à l'underminer.

2 – OOO Architectural demain : Broken Buildings ?

On vient de voir comment l'Object Oriented Ontology est aujourd'hui investie par l'architecture. Les stratégies du petit groupe de praticiens (ou théoriciens) américains sont assez claires et semblables pour que l'on puisse déjà voir apparaître un proto-mouvement OOOesque dans la production ultra-contemporaine. Le fait qu'il semble aussi naturel d'intégrer dans ce groupement le travail d'agences qui n'ont pas déclaré officiellement leur allégeance à la Triple O (bien que nous ne les ayons pas évoquées en longueur dans les lignes précédentes) renforce la sensation d'une mouvance reconnaissable.

L'OOO architectural aujourd'hui se traduit donc par des bâtiments étranges, aux formes inhabituelles qu'il nous est alors difficile de faire rentrer dans nos grilles de lecture usuelles. En mobilisant un ensemble a-hiérarchique de formes soit complètement nouvelles, soit totalement brouillées, les architectes OOO atteignent la *« near-figuration »*. Le pas vers le post-humain est amorcé puisque ces bâtiment semblent plus être l'œuvre d'une IA futuriste ou d'une civilisation extra-terrestre que de quelques illuminés californiens.

Il serait alors logique d'imaginer que le futur de l'architecture OOOesque soit une simple prolongation de ces idées et de ces formes, allant probablement vers une complexification des volumes au fur et à mesure que la technologie le permet et que la culture mainstream s'habitue à ces nouveaux monuments, comme elle l'a fait avec les boules de verre et de métal froissé des années 90. Ou alors, on pourrait nuancer cette vision en rappelant que pour l'instant très peu de ces projets révolutionnaires ont été construits et donc que – au contraire – l'architecture de la Triple O devrait plutôt se calmer et proposer des projets plus économiquement et techniquement réalisables, pour ne pas rester qu'un doux fantasme élitiste et numérique.

Cela dit, Graham Harman ne prend visiblement pas ombrage de l'absence de réalisations « en dur » d'architectures inspirées par ses idées : *« Il est aussi de ma compréhension, au travers des quelques années que j'ai récemment passées avec des architectes, que l'importance de la composante économique semble être sur-estimée en architecture, vu que des projets théoriques non construits peuvent tout de même apporter de grandes contributions à la discipline. […] Les gens se rallieront aux nouvelles idées ».*[58]

Deleuze (on revient toujours à lui), écrivait *« Je crois qu'un livre, s'il mérite d'exister, peut être présenté sous trois aspects rapides. On n'écrit de livre digne que*
1. si l'on pense que les livres sur le même sujet ou sur un sujet voisin tombent dans une sorte d'erreur globale (fonction polémique du livre) ;
2. si l'on pense que quelque chose d'essentiel a été oublié sur le sujet (fonction inventive) ;
3. si l'on estime être capable de créer un nouveau concept (fonction créatrice). »[59]

Nous pensons qu'il existe une troisième voie que pourrait prendre l'OOO architectural dans les prochaines années, à condition que de nouveaux acteurs de la discipline prennent connaissance des travaux de Harman et des autres réalistes spéculatifs. Nous pensons en effet qu'il existe une autre manière d'appliquer les enjeux de cette nouvelle ontologie au champs de l'architecture. Une autre vision radicalement différente que celle de Wiscombe ou Foster Gage. Nous espérons alors que cette théorie bis d'une application de la Triple O en architecture remplira les critères deleuziens,

FONCTION POLÉMIQUE : Mutants et Masques

Dire que les architectes professeurs à SCI-Arc et de facto collègues d'Harman se trompent au sujet de l'Object Oriented Ontology est un petit peu exagéré. Disons plutôt qu'ils en font une lecture assez extrême dans leur volonté d'approcher les inaccessibles objets réels.
A la lecture des textes de Graham Harman, on ne vient pas à imaginer que l'objet réel derrière l'objet sensoriel *pomme* est

58. Ibidem, p.75
59. G, DELEUZE, « Lettre à Arnaud Villani du 29 décembre 1986 » A. VILLANI, *La guêpe et l'orchidée*, Belin, 1999 p,56

une forme torturée et boursouflée comme peuvent l'être les mutants créés par Bart Hess. On imagine juste l'idée d' « essence » de la pomme, à la manière du noumène de Kant et Husserl. Rien dans les écrits des réalistes spéculatifs n'implique que ces objets réels – peu importe leur nomenclature – doivent prendre la forme de tesseracts et autres formes en 4, 5, ou 11 dimensions... Cet éventail de formes futuristes proposées par les architectes OOO semble provenir plus d'une volonté d'expérimentation plastique et de recherche d'une nouveauté formelle que d'une pure application des idées de l'ontologie plate.

De manière générale l'approche qu'ont les créateurs proches de la Triple O parait aller à l'encontre de son but premier, dans l'objectif pourtant paradoxal d'illustrer son propos. Expliquons-nous. Le travail de Bart Hess, précédemment évoqué, est par exemple cité en référence par Tom Wiscombe. Dans sa série des « mutants » des corps humains sont enveloppés par des nappes de textile élastique, les rendant alors étranges, aliens, mais néanmoins reconnaissables par instant. Si la première lecture que l'on fait des ces créatures est déroutante, il nous est tout de même possible de saisir à des moments fugaces l'homme derrière le silicone ou la mousse expansive. Ici, c'est le corps humain qui prend alors le rôle d'objet réel, englué, masqué mais toujours décelable sous la couche superficielle de polymères qui, elle, joue le rôle de propriétés sensorielles. En effet la « seconde peau » qui recouvre les corps (qu'ils soient réels ou pures images virtuelles) est toujours très riche en texture. Rien qu'en voyant les images on arrive à s'imaginer la sensation du plastique tendu sous les doigts, le poids des boudins lestés, ou même l'odeur de ce qui ressemble à de la mousse à raser.

Avec cet ensemble de procédés, Hess recrée en effet assez fidèlement et efficacement le modèle de la réalité prôné par l'Object Oriented Ontology, mais en même temps, il faillit entièrement au rôle essentiel que celle-ci donnait à l'artiste. En créant le nouvel objet sensoriel *mutant*, dont l'objet réel est joué par l'objet sensoriel *corps*, il ne nous offre alors aucun accès à l'objet réel *corps* (et donc de manière générale, à aucun objet réel du tout). Là où toute l'utilité de l'art et de la métaphore était pour l'OOO de nous fournir un passage éclair vers la réalité via la représentation esthétique des objets sensoriels. L'art post-humain préfère créer un nouveau plan artificiel encore plus tronqué que celui sensoriel dans lequel nous évoluons. Au lieu de révéler, il masque un peu plus.

On peut alors en dire autant des architectures de MFG et TW. En mystifiant leurs bâtiments à travers des secondes peaux extrêmement texturées, ou des processus en volume comme l'écrasement, le fractionnement et autre sur-composition, ils viennent créer un nouvel objet masque, recouvrant l'objet sensoriel *bâtiment*, au lieu de nous éclairer sur l'objet réel *bâtiment*.



B. HESS. *Mutants* 2011

FONCTION INVENTIVE :
Le Marteau Brisé.

Il y a, à nos yeux, une idée essentielle de la Triple O qui a été complètement ignorée par la plupart des artistes qui s'en revendiquent et qui pourrait pourtant guider vers son application dans la plupart des champs plastiques. Cette idée, c'est celle du marteau brisé, qui est reprise directement de Heidegger, et utilisée par Harman comme illustration de notre propension à *overminer* les objets.

Heidegger utilise le marteau pour représenter la condition des « outils », qui sont des objets qui existent *« essentiellement comme 'quelque chose pour...' »*[60]. Pour reprendre la terminologie de Harman, les outils sont des objets sensoriels naturellement overminés, Heidegger écrit qu'ils *« apparaissent toujours par [leur] appartenance, [leur] usage »*. Dans son système ontologique, l'usage crée, justifie et remplace alors l'objet. C'est le besoin de marteler, le martèlement en lui même qui fait être le marteau. Aussi, son existence étant subordonnée au martèlement, on ne pense en martelant qu'à notre action et non au marteau qui la rend possible. Cependant, il existe un cas qui peut faire apparaître le marteau en-lui-même (le marteau réel, ou du moins une instance du marteau sensoriel qui en est plus proche) à nos yeux, c'est quand celui-ci se brise.

En se brisant, le marteau devient incapable de marteler et n'est donc plus défini par son usage, il existe désormais en tant que chose, en tant que « truc » inutile. A cet instant, toutes ses propriétés intrinsèques se révèlent à nous. On réalise que son manche en bois est chaud au toucher, alors que sa tête en fer est froide. On voit apparaître les petites veines du bois, et les arabesques discrètes du métal là où il rejoint le manche. Ces propriétés, le marteau les a toujours possédées, notre vision en était simplement amputée car le marteau était jusque là réduit à sa fonction.

En cela, la brisure du marteau n'est qu'un prétexte pour une observation approfondie que l'on aurait tout de même pu faire plus tôt. Il serait donc exagéré de dire que cet accident nous offre un nouvel accès vers l'objet réel marteau. Tout au plus, il nous fait dévier d'une vision et utilisation littérale de l'objet sensoriel, nous plaçant effectivement sur le droit chemin mais sans nous faire néanmoins avancer. Cependant, à la manière de la bouteille en verre qui devient arme improvisée lors d'une bagarre de saloon, le marteau brisé vient aussi gagner des propriétés lors de sa nouvelle réification. Ou plus exactement, on découvre de nouvelles exploitations de son potentiel intrinsèque pré-existant. Le manche et la tête désormais séparés, il nous est possible d'utiliser l'un comme, disons, un cale porte, et l'autre comme presse-papier. Tout comme l'objet sensoriel cyprès venait être saturé par les propriétés sensorielles du fantôme d'une flamme morte, l'objet sensoriel marteau est lui aussi assailli par ces nouvelles propriétés, ce qui nous offre alors une vision vers l'ensemble du potentiel *réel* qui a toujours été derrière cet outil *sensoriel*.

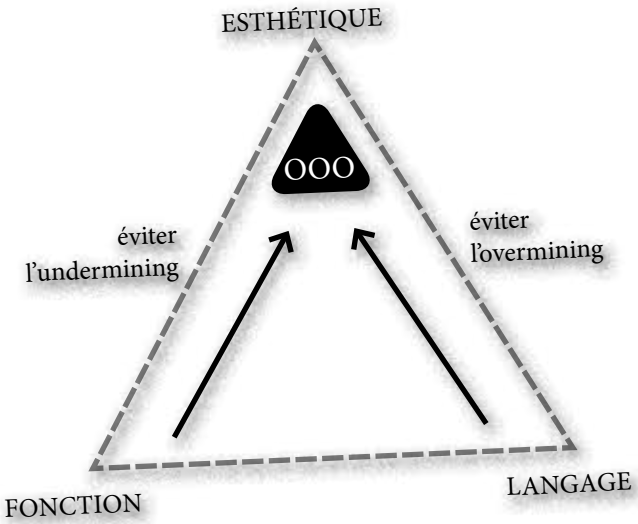
On pourrait objecter que, tout aussi intéressante que cette idée soit, elle ne s'applique par définition qu'aux outils[61]. C'est vrai. Maintenant, regardez autour de vous et essayez de trouver un objet qui ne soit pas, à sa manière, un outil. Autour de moi, au moment où j'écris ces lignes, je suis entouré d'objets informatiques (ordinateur, écran, chaîne hifi...), d'articles de papeterie, (papier, stylos, feutres...) et de livres. Dans la pièce il reste un radiateur, un lit, des étagères, une lampe, un manteau et un instrument de musique. Tous ces objets sont des outils. Et par dessus tout, je suis dans une chambre, ce que Heidegger définissait comme *« un outil d'habitation »*.[62]
L'architecture est un outil, il suffit de rappeler la triade de Vitruve (f*irmitas, venustas,* ***utilitas***), ou – plus humblement – notre propre triangle (e*sthétique, langage,* ***fonction***) pour s'en convaincre.

60. M. HEIDEGGER *Être et Temps*, 1927. Traduction de E. MARTINEAU, Edition numérique hors commerce, 1985 p.73

61. On pourrait aussi objecter que cette idée n'est pas du tout intéressante. Mais pour le bien de la discussion nous vous prierons de ne pas le faire immédiatement.

62. Ibidem. p74

Il semblerait que pour éviter simultanément l'undermining et l'*overmining*, les architectes OOOesques ont rejeté respectivement les idéaux fonctionnels et langagiers de l'architecture, se recroquevillant alors dans l'angle esthétique en espérant que cela suffise pour révéler l'architecture réelle.



Il faudrait au contraire que les architectes adeptes de la Triple O se saisissent du rôle d'outil et de signe de l'architecture (or le signe, nous explique Heidegger, n'est qu'une catégorie d'outil, dont la mission – on le devine aisément – est de signifier) pour mieux les briser. C'est seulement en malmenant les objets architecturaux, que nous pourrons alors percevoir leur potentialité réelle et nous approcher, ne serait-ce qu'un instant, de l'architecture *réelle*.

FONCTION INVENTIVE : L'Architecture Brisée ?

Briser l'architecture, la voilà notre idée lumineuse pour le futur de l'OOO Architectural[63]. Nous atteignons ici le point du chapitre où nos écrits quittent les rails rassurants de l'analyse a posteriori pour s'aventurer prudemment sur le terrain glissant de la proposition proactive. Nous ne sommes alors plus vraiment sûrs de ce que l'on avance (pour peu que nous l'étions vraiment auparavant), et commençons à arriver à cours d'arguments d'autorité et autres branchages épistémologiques auxquels nous raccrocher. Aussi cette mise en page très sérieuse en double colonne et police stricte avec empattement ne nous semble plus tenable au vu de l'incertitude de nos propos. Débarrassons-nous en immédiatement, et laissons nous glisser dans quelque chose de plus confortable pour la suite des opérations.

63. Là, maintenant vous pouvez trouver l'idée peu [illegible] c'est b

1 Briser l'architecture c'est alors la rendre incapable de créer une intériorité

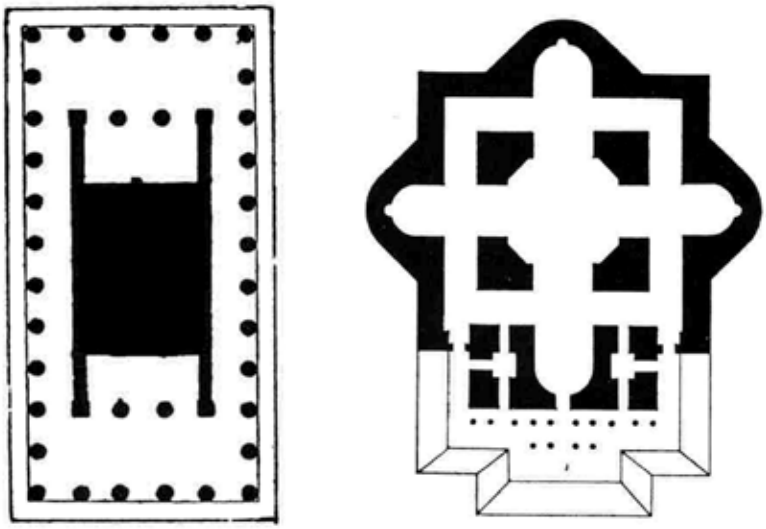
Voilà, assumons le côté incertain des lignes qui suivent. Nous ne sommes plus dans une position de présentation ou de vulgarisation du travail d'autrui. Désormais il nous faut inventer nous mêmes l'architecture plutôt que de la commenter. C'est dur, ça fait peur. Et surtout ce n'était pas notre but premier. Ce chapitre, et le mémoire entier de façon générale, était pour nous un outil de prospection. Notre rôle auto-imposé était de trouver les chemins encore inexplorés afin de les baliser et de les ouvrir à qui voudrait bien nous lire en même temps qu'à nous-mêmes. S'engager ensuite sur ce chemin et commencer à en sortir des formes, des règles, des manifestes c'est encore une autre étape qui nous dépasse à l'heure qu'il est. S'il vous faut retenir quelque chose de cet article sur l'OOO, c'est tout ce qui précède. A partir de maintenant, nous avançons à tâtons et de façon tout à fait subjective et arbitraire. Pour chaque prise de décision future, il en existe (au moins) une autre tout aussi valable qu'il vous est libre de préférer. Voyez ce qui suit comme un patchwork de pistes potentielles, un medley de voies dissonantes, un inventaire de directions empruntables... mais en aucun cas un guide unique.

Comment briser l'architecture ? Si l'on file la métaphore avec le marteau d'Heidegger, briser l'architecture ce serait la rendre incapable d'accomplir sa mission qui lui donne sa raison d'être. Qu'est-ce donc que la mission première de l'architecture ? Car c'est bien de cet usage originel dont il s'agit. Si le marteau perd son grip ergono mique sur le manche, ou si son arrache-clou se déforme, on ne le considère pas encore comme cassé. Il sert toujours à marteler, juste de façon moins efficace ou agréable. Quelle est la fonction de l'architecture qu'il nous serait impossible de lui retirer sans devoir reconnaître que *« maintenant elle va marcher beaucoup moins bien forcément »* ?

La question mériterait à elle seule des chapitres voir des livres entiers, mais dans un souci de simplicité et aussi parce que l'argument qu'il en fait est assez convaincant, nous pouvons partir avec la proposition de Bruno Zevi selon qui l'architecture sert à partitionner l'espace, créant ainsi *« l'espace interne »*.[64] L'architecture existe donc pour différencier des espaces : l'un interne au *« coffre mural »* bâti, et l'autre extérieur (mais qui peut, dans un contexte urbain retrouver la qualité d'espace interne s'il est fermé par son environnement construit). Briser l'architecture c'est alors la rendre incapable de créer une intériorité : « *le point fondamental est que tout ce qui ne possède pas d'espace intérieur n'est pas de l'architecture. »*[65]

Fidèle à sa définition, Zevi fait alors la conclusion courageuse que l'architecture grecque n'en est pas une. Le temple grec étant clos au public, il est une « grande sculpture ». Ce ne serait alors que les Romains qui auraient découvert l'intériorité avec leurs basiliques, monuments creux et accessibles à tous. Cette posture est intéressante car elle nous dit ce que devient l'architecture lorsqu'elle perd son rôle premier : de la sculpture. Si le coffre mural ne s'ouvre jamais, alors on peut effectivement considérer que la boite est cassée et l'on peut alors lui trouver des nouvelles qualités et de nouveaux usages (au hasard, cale-porte ou presse-papier). Or le processus le plus fréquent qui change l'architecture en sculpture est la ruine.

64. B.ZEVI *Apprendre à voir l'architecture*, les éditions de minuit 1959
65. Ibidem. p16



◄Un temple grec ne crée pas d'espace interne,
►St-Pierre de Rome si.

Reproduction d'*Apprendre à voir l'architecture*

2 L'état de ruine nous force à prendre les composants de l'architecture tels qu'ils sont

La ruine et de manière générale la patrimonialisation, voire l'archéologisation sont les adversaires parfaits de l'overmining puisqu'ils opèrent une nouvelle réification de l'architecture, la faisant passer de système à forme. Le temps et l'histoire figent l'ensemble du bâtiment en un objet unique, un peu comme les couches sédimentaires successives rendent solidaires le lit de la rivière et le squelette fossilisé dedans. On peut en temps normal séparer dans un système architectural les formes primaires intentées par le concepteur et celles incidentes qui sont subies, produits de la technique employée ou scories inconscientes de la tradition. Mais avec le temps, la distinction se fait de plus en plus difficile et arrive un moment où il est impossible de dire qui de l'œuf ou la poule était là le premier. La question des colonnes gothiques fasciculées a ainsi passionné Viollet-le-Duc au XIX° siècle, celui-ci ne pouvant comprendre si les faisceaux reprenant les nervures des voûtes brisées étaient structurels ou purement ornementaux.

L'état de ruine nous force à prendre les composants de l'architecture tels qu'ils sont, sans pouvoir les replacer dans le système général auquel ils appartenaient au moment de leur conception. Sous une vitrine de musée, l'engrenage ne sert plus à tourner, le manuscrit du moine copiste ne sert plus à transmettre l'évangile, ils sont exposés car ils sont beaux. Le champs de ruines avancées ne partitionne plus l'espace, il le sublime. L'architecture brisée devient purement esthétique. La dernière colonne debout au milieu du forum romain, libérée de toute fonction porteuse ou symbolique, est *comme le spectre d'une flamme morte.*

Bien sûr, de nouveaux usages sont rendus possibles par l'état de ruine, les exemples de *spolia*[66] ne manquent pas, mais ce réemploi des fragments vient après leur existence, il ne la justifie pas. C'est au contraire la forme propre à l'objet qui caractérise l'usage qu'on peut lui trouver. L'objet n'est plus (autant) *overminé* quand on le ré-intègre à nouveau dans un système architectural. Venturi qualifierait alors ce fragment d' *« élément archaïque »* dans la nouvelle organisation créée. L'objet extrait de son ancien usage peut en trouver un nouveau mais il garde en lui certaines des propriétés intrinsèques de sa posture passée. *« C'est le résultat de l'association plus ou moins ambiguë entre l'ancienne signification, auquel elle est associée par le souvenir, et une nouvelle signification issue d'une nouvelle fonction ou d'une fonction modifiée »*[67]. Après sa rupture en deux morceaux, nous associons toujours le manche et la tête, pourtant désormais objets distincts, à l'objet marteau qu'ils composaient. Autrement comment pourrait-on avancer que la perception de ces fragments nous approche de l'objet réel marteau, si ceux-ci lui sont ontologiquement totalement étrangers ? Le *spolium* appartient alors autant à son ancien système qu'au nouveau.

On pourrait alors voir dans le réemploi de vestiges l'application architecturale de la métaphore d'Ortega : l'objet dont la fonction primaire A est rendue impossible est alors employé *comme* un objet de fonction B. On lui applique alors des propriétés sensorielles qui ne correspondent pas à son objet sensoriel et donc on distingue au loin l'objet réel. Venturi touchait déjà du doigt cette idée en concluant : *« l'objet archaïque n'encourage pas la clarté de la signification ; au contraire il accentue la richesse des significations »*[68]

---

66. Pratique qui consiste à ré-utiliser des morceaux de bâtiments antérieurs (= *spolium*), dans la construction de nouveaux. Cela peut être pour des raisons pratiques, idéologiques, ou guerrières (prise de trophées dans la ville vaincue). Si l'usage de spolia est principalement le fait de l'antiquité ou du moyen-âge, on en trouve des exemples pendant la Renaissance et même dans la production contemporaine, désormais dans un objectif historique et/ou didactif.
67. R. VENTURI *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Arts 1966 p.44
68. Ibidem. p.44

◄ Colonne fasciculée, monastère royal de Brou - Louis Van Bodeghem 1506



► Stèle de Viminacium, utilisée dans l'enceinte médiévale de Smederevo, Serbie



3 Nous n'avons peut-être jamais été modernes mais nous sommes déjà post-humains

Il y a en ce moment une revalorisation de la ruine, une re-fétichisation de celle-ci, il suffit de voir la popularité de l'urbex, ou la place d'honneur faite à la friche dans notre nouvelle construction de la ville. Pourtant ce nouvel attrait pour la ruine n'a rien de romantique. Ce n'est pas une redécouverte un peu fleur bleue du pittoresque. Nous ne nous promenons pas main dans la main entre les colonnes brisées et les monstres du jardin de Bomarzo. Car la ruine que nous visitons, ce n'est désormais plus celle d'un peuple antique et fantasmé, mais bien celle de notre propre civilisation. La ruine actuelle est celle des industries du siècle dernier, celle des villes ravagées par les catastrophes industrielles.

Ce ne sont pas les siècles et le lierre qui ont détruit les magasins *Blockbusters* abandonnés, c'est *Netflix*, c'est nous-mêmes. La ruine contemporaine est le fait de l'homme, non plus du *tempus fugit*. Cela dit, elle a toujours le même effet de fixation sur l'architecture qu'elle pouvait l'avoir pour nos prédécesseurs, on pourrait même dire que la transformation par l'immobilisation est encore plus forte et marquée quand elle a lieu dans les anciennes usines des années 30 que dans les forums antiques. Les pièces mécaniques mouvantes des tapis roulants sont révélées lorsque la rouille les arrête sur place, là où les intérieurs statiques des basiliques romains n'ont pas changé de rythme depuis que les fleurs violettes de la cymbalaire des murs ont remplacé le froissement des toges de citoyen.

L'origine humaine de la ruine contemporaine change alors tout à fait la relation que l'on peut avoir avec elle. La ruine artificielle n'est plus une leçon d'humilité sur l'échelle risible de l'homme dans le temps ; au contraire, elle est devenue un avertissement terrible sur les conséquences durables de nos actions. Pas besoin de Grasshopper pour produire de l'architecture post-humaine, les décharges nucléaires que nous alimentons aujourd'hui nous survivront pendant des centaines de milliers d'années. Les ruines antiques étaient pour nous l'occasion de voir la mort d'hyperobjets, leurs versions contemporaines nous montrent, elles, la facilité effrayante que nous avons d'en créer.
Nous n'avons peut être jamais été modernes, mais nous sommes déjà post-humains. Oppenheimer en voyant le 19 juillet 1945 le premier essai de la bombe atomique qu'il avait créée a dit *« Et ainsi je suis devenu la mort, le destructeur de mondes. »*. Il aurait été aussi juste de sa part de dire qu'il était devenu le Temps lui-même, vu comme la catastrophe de Tchernobyl a créé en un demi-siècle un état de ruine comme seuls les millénaires nous séparant de l'antiquité ont su le faire.

Et sans aller jusqu'à ces extrémités radioactives, le polystyrène utilisé aujourd'hui comme isolant dans l'architecture courante, restera 1000 ans dans la nature. Les thermes de Caracalla n'ont que 1800 ans en comparaison. De manière générale, depuis la reconnaissance de l'anthropocène, même l'hyperobjet climat est devenu un hyperobjet *man-made*. Faut-il en avoir peur ou s'en émerveiller ?



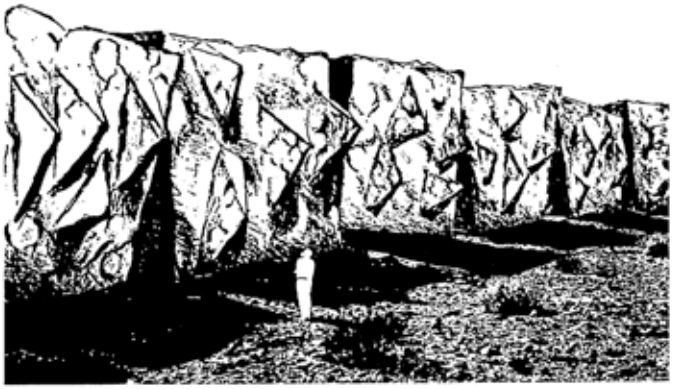


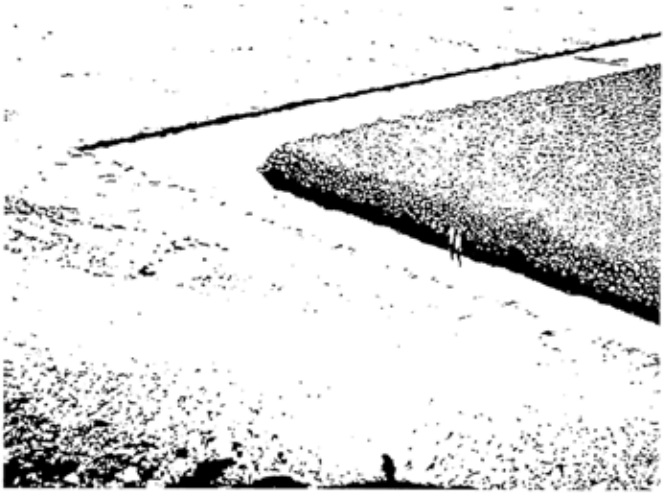
◄Magasin de l'enseigne Blockbuster abandonné - États-Unis
►Parthénon de l'Acropole - Grèce

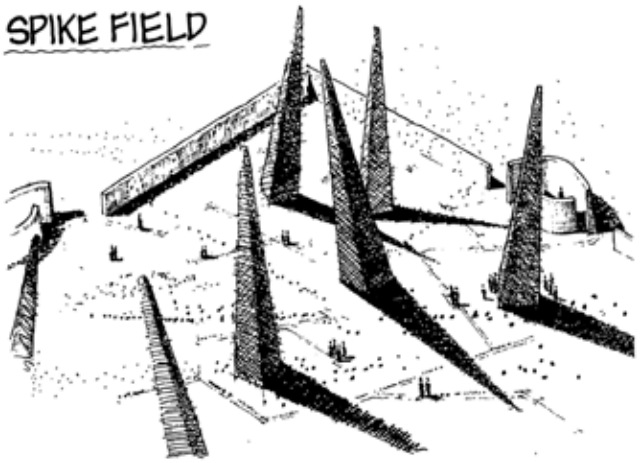
3bis Quoi de mieux qu'un hyperobjet pour prévenir des dangers d'un autre ?

En parlant de Tchernobyl faut-il voir dans le nouvel intérêt touristique porté aux sites de catastrophes humaines comme celle-ci une mise à jour du Grand Tour ? Tous les ans de nouveaux influenceurs, caméra au poing, viennent braver ces ruines contemporaines et en ramènent des images toutes plus extraordinaires les unes que les autres. Faudrait-il envoyer les jeunes diplômés relever le mur d'antennes de Pripyat, ou le sarcophage de Fukushima ? Cet attrait pour ces sites marqués pour des siècles n'est pas que de la curiosité morbide mais un vrai sujet dont les architectes doivent se saisir. Car le grand enjeu avec le nucléaire on l'a vu, c'est sa durée dans le temps quasi-éternelle. Les sites de déchets sont des pièges mortels, conçus par nous mais qui menaceront toute génération future pendant les prochains millénaires. Comment prévenir la race humaine de ne pas s'en approcher pendant tout ce temps ? La question a été saisie par les sémiologues, les archéologues et tous ceux qui savent que l'homme n'a jamais été très bon pour respecter les menaces de mort et autres malédictions promises sur les murs des sites de fouilles qu'il découvre. L'architecture a elle aussi son rôle à jouer dans cette question épineuse. Quoi de mieux qu'un hyperobjet pour prévenir des dangers d'un autre ?

Ainsi, en 1993 le *Waste Isolation Pilot Plant* publie sous l'égide du ministère de l'énergie des États-Unis, un long rapport[69] déterminant les formes que doivent prendre cet abri, les signalisations qu'il doit arborer, et de manière générale le message que son architecture doit émettre. Encore une fois, la question est trop passionnante et complète pour qu'on la résume dans cette parenthèse mais le rapport entier est disponible en ligne et mérite d'y jeter un œil. Toujours est-il que des architectes ont imaginé des formes pour ces pyramides maudites du XXI° siècle. Ils ont du concevoir une *« architecture hostile »* à une échelle monumentale, des structures qui devront rester seules et abandonnées des siècles durant, une architecture qui ne doit pas proposer d'accéder à son espace interne, bref des ruines. Vous pouvez en trouver quelques-unes reproduites dans ces pages, là aussi la totalité du dossier est disponible en ligne.







«Forbidden Blocks» ▲
«Rubble Terrain» •
«Spike Field» ▼

69. K. M TRAUTH, S. C HORA & R. V GUZOWSKI *Expert judgment on markers to deter inadvertent human intrusion*

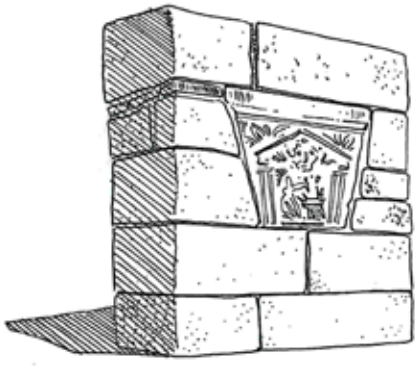
Sans aller jusqu'à construire des ruines toutes neuves ou déverser des litres de gazole dans les rivières, est-il possible de briser l'architecture à une échelle plus facilement applicable dans la production future ? Peut-être, qu'il faut un peu se calmer. Sans aller jusqu'à DÉTRUIRE l'architecture, peut-être pouvons-nous simplement perturber son usage de façon à ce qu'il ne se fasse pas de façon inconsciente mais au contraire qu'il nous force à prendre conscience des outils - et donc des objets - qui nous entourent. Prenons l'exemple du livre, nous aurions pu le « briser » en vous faisant tourner une vingtaine de pages blanches avant d'arriver à la suite du chapitre. Sûrement alors, vous auriez découvert que le papier est blanc mat, que la page est douce au toucher, que le livre est lourd (pouvant alors servir de cale-meuble ou de presse-papier, on y revient)... Mais ce mémoire étant déjà assez long, nous avons préféré simplement imprimer ce paragraphe à l'envers. Le livre remplit alors toujours sa fonction première le justifiant, mais pour cela, il vous demande de le retourner. Ce micro sabotage vous sort alors un instant de la lecture qui *overmine* le livre, le réduisant aux mots (voir même aux idées signifiées par ceux-ci), et vous fait réaliser son statut d'objet, ne serait ce que le temps qu'il faut pour incliner vos poignets afin de réaligner les phrases dans le bon sens.[70]

Une colonne tombée au sol qui devient banc presque naturellement, un emmarchement vers une porte condamnée qui devient assise, un manteau de cheminée bouchée qui sert de mange-debout, il n'est pas nécessairement besoin de piiller Carthage pour trouver des *spolia* chez soi. La différence avec le travail de Mark Foster Gage ou Tom Wiscombe est que cette vision de l'OOO s'applique alors aux objets qui constituent le système architectural, plutôt qu'au bâtiment comme objet-en-lui-même. Au lieu d'observer l'objet architectural depuis un drone aérien ou une maquette miniature, la Triple O peut l'investir de l'intérieur, depuis la perspective corbuséenne du siècle précédent. Plutôt que de briser l'architecture dans sa totalité, essayons de voir comment l'Object Oriented Ontology peut du moins la saboter, en s'attaquant à ses composants. Il s'agirait alors d'un numéro d'équilibriste, où chaque objet dans un objet sur un objet se verrait privé de sa fonction originelle, celle qui fait de lui un outil, pour être ré-instancié par la métaphore et le mésemploi dans le nouveau système réorganisé.

L'objectif devient alors de créer, dans un moment unique de conception, un tel *« objet archaïque »*. Il serait alors artificiel voir kitsch d'essayer de rechercher l'effet d'anachronisme pourtant si efficace dans le *spolium* originel. La superposition métaphorique chez l'objet archaïque contemporain doit provenir du décalage entre deux fonctions et plus entre deux époques. Il n'est plus alors nécessaire de passer par un état de ruine qui le pétrifierait dans sa volumétrie, celui-ci peut rester articulé, multiptyque, complexe... tant qu'il ne complète plus sa mission d'origine. Le *spolium* contemporain ne vise plus à intégrer de manière logique un élément étranger dans un système qui nous est familier, il cherche au contraire à perturber le système en lui forçant d'utiliser un élément connu de façon étrange. En ce sens, cette application « micro » de l'Objet Oriented Ontology vise le même objectif que celle « macro » présentée précédemment : surprendre et perturber le visiteur de l'architecture, le faisant alors passer d'utilisateur *« overmineur »* à spectateur.

into the Waste Isolation Pilot Plant UNT Libraries, 1993

70. Si vous lisez ces pages sur un support numérique je ne sais pas comment vous allez vous débrouiller mais l'effet sera probablement le même



SPOLIA ANTIQUE

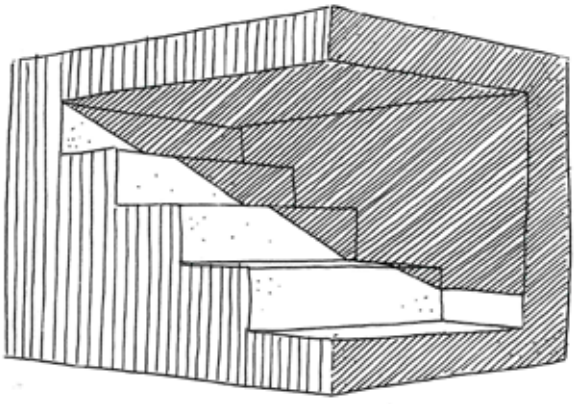
- contraste flagrant
- origine devinable
- ancien usage incertain
- nouvel usage évident

◄ **ABSORBANT**

SPOLIA OOO-ESQUE

- intégration • naturelle
- origine • identique
- ancien usage • évident
- nouvel usage • incertain

DÉROUTANT ►



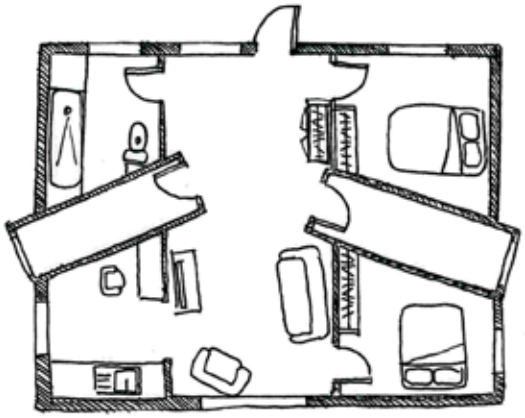
5 Quelques propositions

Voici alors quelques exemples de façons dont on pourrait créer des *spolia* contemporains. Ces propositions sont évidemment des esquisses de pensées et seule l'application totale de ces concepts dans un projet réalisé pourrait valider ou invalider nos intuitions. Cela dit, elles mettent en lumière le processus – voir le protocole – de pensée qui génère ces objets archaïques. Toutes sont le produit d'une phrase descriptive, révélant un aspect réel ou sensoriel de l'objet, qui s'efface en temps normal dans son usage premier ; Graham Harman dirait qu'il se *« withdraw »* (se retire).

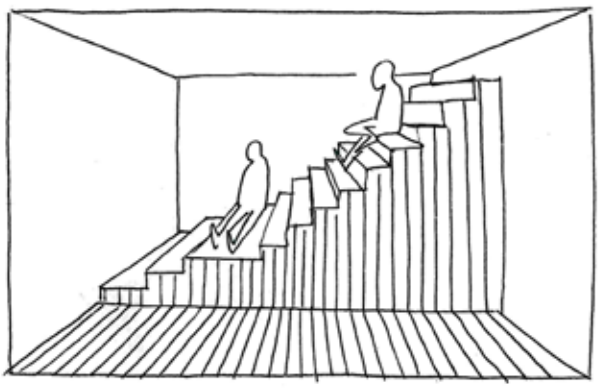
La maison, disait l'autre, *est une machine à habiter*. On peut tuer dans l'œuf le débat entre fonctionnalistes, linguistes et esthètes de l'architecture en posant que tout est outil. La poutre sert à porter le plancher, le signe sert à signifier un signifiant pour le lecteur, et l'œuvre d'art sert à provoquer l'émotion chez le spectateur.
Tout élément architectural est utile et utilisé inconsciemment par l'occupant. Aussi il serait naïf de penser qu'il nous est possible de soustraire nos *spolia* nouvellement créés à leur utilisation et donc leur *overmining* dès qu'elles sont ré-instanciées. L'**objet A**, outil créé pour la **fonction A** devient **objet A** outil pour la **fonction B** presque immédiatement. Mais on peut espérer que les liens (formels, habituels, culturels...) qui raccrochent encore l'objet A à la fonction A, brouillent un certain temps son utilisation B de façon à ce que – dans ce laps de temps infime – on parvienne à le percevoir comme objet et non outil. Ça, seul le test en grandeur nature pourra nous le dire.

On va aussi retrouver des similarités dans la traduction formelle de cette ré-instanciation. En fait, on peut presque déjà définir une « procédothèque » qui liste les différentes transformations que l'on applique aux outils més-usés. Notamment car la redécouverte de l'objet brisé est souvent physique.
On vient révéler des détails sculptés oubliés, une masse ou une dimension supplémentaires, qui demandent donc d'être réinvestis par la sensorialité du spectateur. On peut déterminer trois actions essentielles à la révélation de l'objet *spolium* :

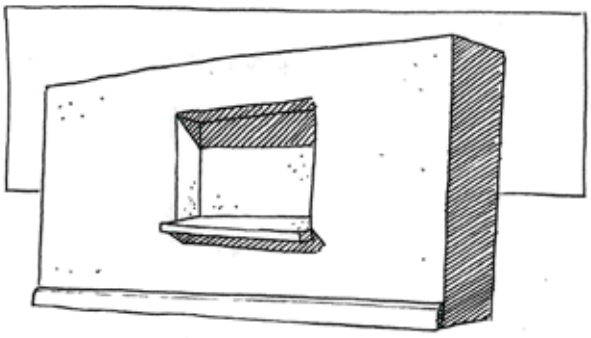
- Rapprocher vers l'observateur (descendre, faire tomber, renverser, rendre accessible...)
- Rendre visible les détails (agrandir, fragmenter, zoomer, extraire...)
- Mobiliser le « surplus » (changer son contexte spatial, amputer une fonction première, en proposer une nouvelle...)



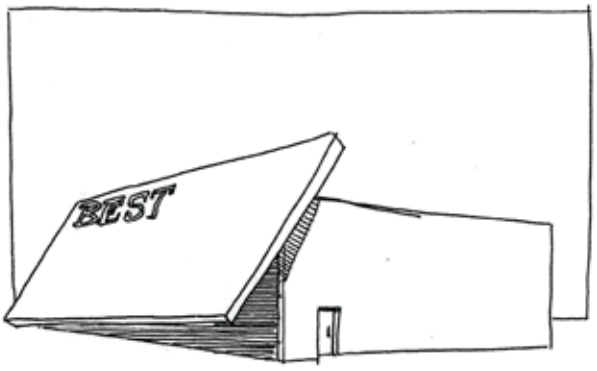
Un couloir est une pièce à part entière



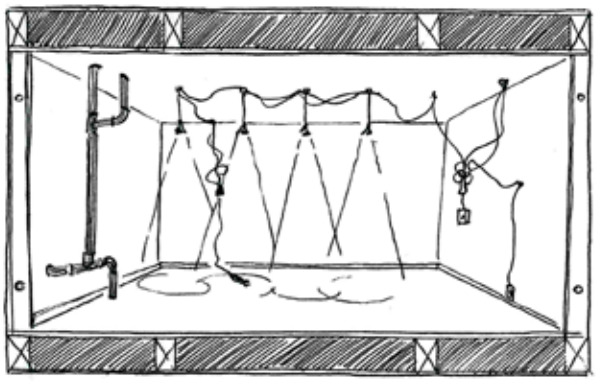
Un escalier est une surface habitable



Une fenêtre possède un volume propre



Un mur est en trois dimensions



Les réseaux sont un composant de l'espace interne

5bis Exemple et contre-exemple

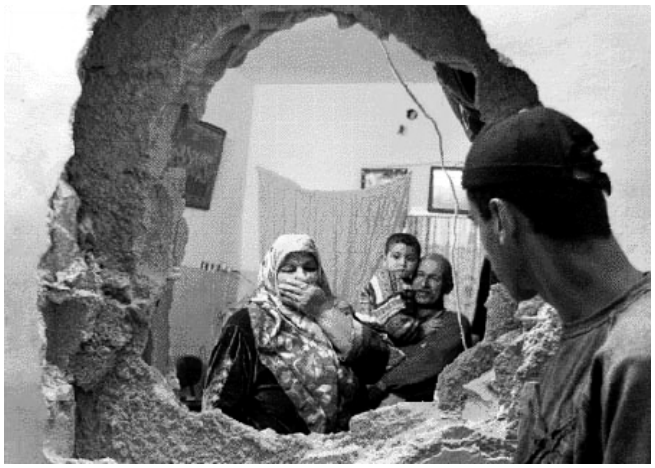
Il faut bien comprendre l'importance de la ré-instanciation dans notre proposition d'application de la TripleO. Casser un objet architectural sans venir le réinvestir de façon métaphorique ne mène pas à la création d'idée poétique.

La simple troncature de fonctions ne suffit pas pour lutter contre l'*overmining*, elle mène juste à un désintérêt pour l'outil. Il est ainsi intéressant de se pencher sur le contre-exemple qu'est la stratégie utilisée par l'armée israëlienne lors du raid de Nablus en 2002. Ce moment unique autant dans la théorie autant militaire qu'architecturale a vu les soldats de l'IDF *« marcher à travers les murs »* et a été parfaitement étudié et présenté par Eyal Weizman de Forensic Architecture en 2006.[71]

Assaillant la cité historique de Nablus dans les colonies palestiniennes, les forces israéliennes se sont vues confrontées à une situation de guérilla urbaine, où toutes les voies de circulation usuelles (routes, ruelles, allées...) étaient piégées et surveillées par les soldats palestiniens retranchés dans les habitations assiégées. Le brigadier général Aviv Kokhavi, major en philosophie porte alors un regard très OOO-esque sur l'architecture du terrain de bataille : *« Cet espace que vous regardez, cette pièce que vous regardez, n'est rien d'autre que l'interprétation que vous en faites. […] Nous avons interprété la rue comme un lieu qu'il est interdit de traverser, les portes comme un lieu qu'il est interdit de franchir, et les fenêtres comme un lieu à travers lequel il est interdit de regarder, car une arme nous attend dans la rue et un piège nous attend derrière les portes. C'est parce que l'ennemi interprète l'espace de manière classique et traditionnelle, et je ne veux pas suivre son interprétation et tomber dans ses pièges. Non seulement je ne veux pas tomber dans ses pièges mais je veux aussi le surprendre ! »*[72] La solution trouvée par l'IDF pour s'extraire de cet overmining du champs de bataille est alors de briser les murs, au sens heideggerien comme physique. Les bataillons israéliens ont remonté l'ensemble de la ville assiégée en passant d'intérieur en intérieur, d'étage en étage en faisant tout simplement sauter au C4 les murs, plafonds et planchers des différentes maisons (encore habitées par des civils pendant l'assaut) et ne mettant jamais un pied dans la rue.

Les troupes de Kokhavi ont ainsi bien privé les outils urbains que sont les murs et la rue de leurs fonctions premières c'est certain. Et l'opération a été un « succès » ne coûtant la vie qu'à 4 soldats israéliens (tuant 80 palestiniens, la majorité étant des civils) tout en prenant la ville assiégée en 3 jours et éliminant les cibles désignées. Du point de vue architectural, le bilan est moins évident. La rue et le mur brisés n'étant jamais réutilisés, il est difficile de leur trouver un nouvel angle d'approche révélateur ou perspicace sur leur condition d'objet. L'exemple de Nablus nous montre que le plus important dans la brisure du marteau n'est pas tant l'acte de destruction que celui de ré-instanciation qui suit.





Assaut de Nablus par l'IDF - 2002 ▲
et ses conséquences sur les habitats palestiniens ▼

71. E. WEIZMAN « Lethal Theory » *Log* n°7, 2006 p53-77
72. Ibidem p 56-57 La traduction est de nous



Duchamp's Shotgun - First Office 2015
▲Plan RDC
▼Quadruple porte



Au contraire, Anna Neimark & Andrew Atwood de *First Office* ont réussi, eux, à ré-instancier un objet sans même le briser (et sans tuer personne) : ils ont fait de l'outil porte un *spolium* instantané, sans devoir la déplacer ou la transformer. Enfin presque.
Le projet *« Duchamp's Shotgun »*, présenté à l'EXPO CHICAGO de 2015, réinvestit l'œuvre de Marcel Duchamp datant de 1927 pour laquelle il avait demandé à un charpentier de lui construire une porte qui pouvait se loger dans deux encadrements perpendiculaires distincts. Près d'un siècle plus tard, les architectes californiens doublent l'objet original, créant ainsi une intersection de quatre murs orthogonaux, qui se partagent donc deux portes. En plus de re-concevoir cette porte avec les techniques et matériaux de la construction économique et standardisée, First Office imagine toute une maison en longère qui incorpore cinq de ces quadruples portes.

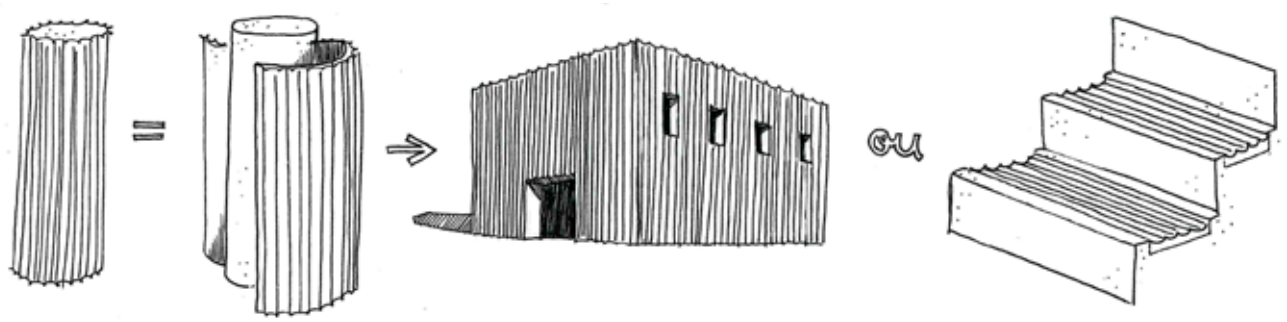
La relation entre les pièces de la maison change alors drastiquement selon la combinaison d'ouverture/fermeture de ces portes, transformant parfois le couloir en extension directe de la pièce « noble » ou au contraire le compartimentant comme une série d'antichambres en enfilade. Sans retirer à la porte sa fonction première d'espace de franchissement du mur, le duo d'architectes arrive à la ré-instancier en tant qu'objet. Devenue actrice de la partition spatiale nous sommes conscients de son existence en permanence et non uniquement quand elle est utilisée (ou devrions-nous dire que nous l'utilisons continuellement?). En tout cas, Neimark & Atwood parviennent à nous plonger dans la confusion en mobilisant de simples portes *« facilement trouvables à Home Depot »*, et composent un nouveau système architectural troublant.

Et finalement si l'on reprend notre conclusion précédente que tout est outil, autant l'objet fonctionnel que celui sémantique, on pourrait imaginer qu'il est aussi possible de briser le signifiant, lui faisant retrouver symétriquement pendant un instant fugace sa condition d'objet (et donc de signifié).

Cette troisième échelle de la réification des outils[73] est particulièrement riche car elle implique deux ré-instanciations possibles. Pour reprendre la nomenclature utilisée dans le paragraphe précédent, soit l'**objet A** créé pour **signifier A** est re-mobilisé en **objet A** qui va désormais **signifier B**, gardant alors son rôle sémantique ; soit il devient **objet A** pour **fonction C**, passant alors de signifiant à fonctionnel. Ici encore, les exemples présentés devront encore passer le test de la réalisation pour que l'on juge de leur pertinence.

On peut alors s'interroger sur la troisième permutation que rend possible cette distinction entre objet signifiant et fonctionnel : on a vu le *spolium* fonctionnel ► fonctionnel, signifiant ► signifiant, et signifiant ► fonctionnel ; peut-on imaginer une permutation fonctionnelle ► signifiant ?
Sans trop de suspens, la réponse est oui, et les exemples historiques ne manquent pas (la *roadside architecture* en étant l'illustration parfaite). Maintenant, une telle transposition va à l'encontre de tout ce que recherche l'OOO, changer un signifié en signifiant étant probablement le niveau ultime de l'*overmining*.

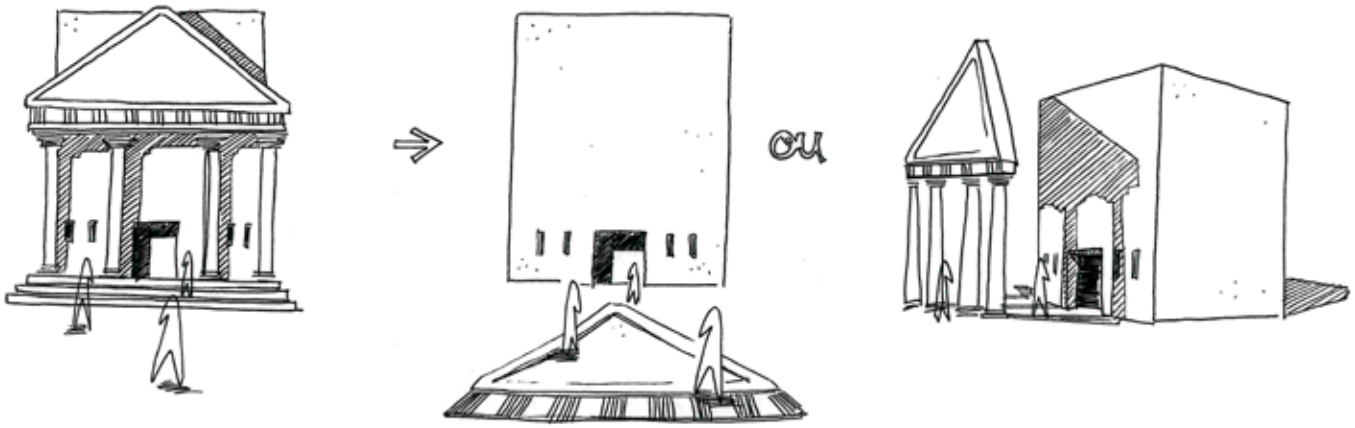
73. En partant de l'hypothèse sémiotique que, de même que l'élément architectural est de dimensions inférieure à l'architecture en elle-même, l'élément signifiant – souvent l'ornement donc – serait de dimension inférieure à l'élément architectural « fonctionnel »



La cannelure de la colonne peut lui être retirée sans l'empêcher d'accomplir sa mission première, la cannelure est donc un objet indépendant, à l'usage (signifiant) différent que celui (fonctionnel) du support vertical. Elle peut donc venir être réinstanciée en *spolia*

Si on lui garde son sens culturel de signal de la démocratie ou du pouvoir étatique, alors celle ci peut devenir un parement pour les bâtiments administratifs, assumant au maximum leur condition de hangars décorés.
Le message est toujours là mais son application étrange pousse à la réflexion.

Au contraire on peut décider de ré-employer uniquement ses qualités physiques et non sémantiques et venir la changer en un outil fonctionnel. Ici employée comme bande antidérapante, elle garde ses liens avec la symbolique républicaine. Faut-il y voir la preuve que l'État aide les plus démunis, ou un appel à piétiner l'institution ?



Le fronton d'une église, tout chargé en symbolique qu'il est n'est pas essentiel à la pratique de la foi. Il est surtout un indicateur spatial de la présence de l'église et une manière de guider le fidèle vers son espace interne. On peut donc venir séparer cette fonction de guidage de l'édifice.

Plaqué au sol, le fronton devient alors un entonnoir autant figuratif que spatialisant qui continue d'exercer sa fonction de guidage. La nouvelle proximité entre le fidèle et le signe lui permet de prendre conscience de sa richesse et de ses nombreux détails, délicats

Dans un discours plus post-moderniste, le fronton peut être conçu comme une architecture indépendant du coffre mural auquel il est appliqué. Le décrocher purement est simplement est alors un geste architectural fort qui l'assume comme relique formelle d'une époque de concurrence entre les religions. Le commentaire peut être moqueur comme profond.

7 Résumé du modèle micro OOO

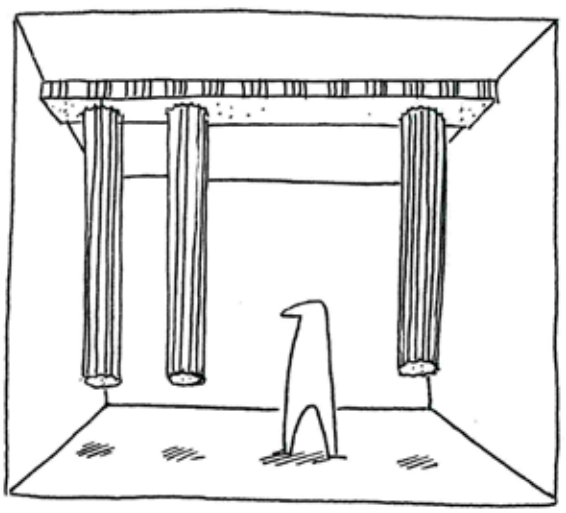
Reprenons l'ensemble de cette dernière partie et résumons la simplement. La « fonction inventive » de ce chapitre consiste donc en la proposition d'une application « micro » des idées de l'Object Oriented Ontology comme concurrent ou complément de l'application « macro » développée par les architectes qui se sont déjà saisis de cette nouvelle branche de la philosophie continentale.[74] Cette traduction des idées de l'OOO se fait à l'échelle des objets qui constituent le bâtiment, qu'ils soient fonctionnels ou signifiants, et non à l'échelle du bâtiment entier. Plutôt que de mobiliser des formes étranges et incompréhensibles pour représenter l'inaccessibilité des objets dans le modèle de Graham Harman, nous proposons de venir més-user des objets connus par l'occupant, lui faisant alors découvrir le surplus qu'ils possédaient intrinsèquement par la métaphore.

Cette approche, sorte de mix entre le marteau brisé de Heidegger et l'objet archaïque de Venturi, produit des *spolia* contemporains, qui utilisent le décalage entre la fonction attendue de l'outil qui lui est retirée et sa nouvelle utilisation proposée qui est laissée volontairement floue. Ainsi, même si des premières idées formelles viennent immédiatement et naturellement, on peut espérer que le temps et la pratique aidant, les *spolia* prennent des formes tout à fait inattendues et investissent des objets outils que nous n'avions pas encore envisagés.

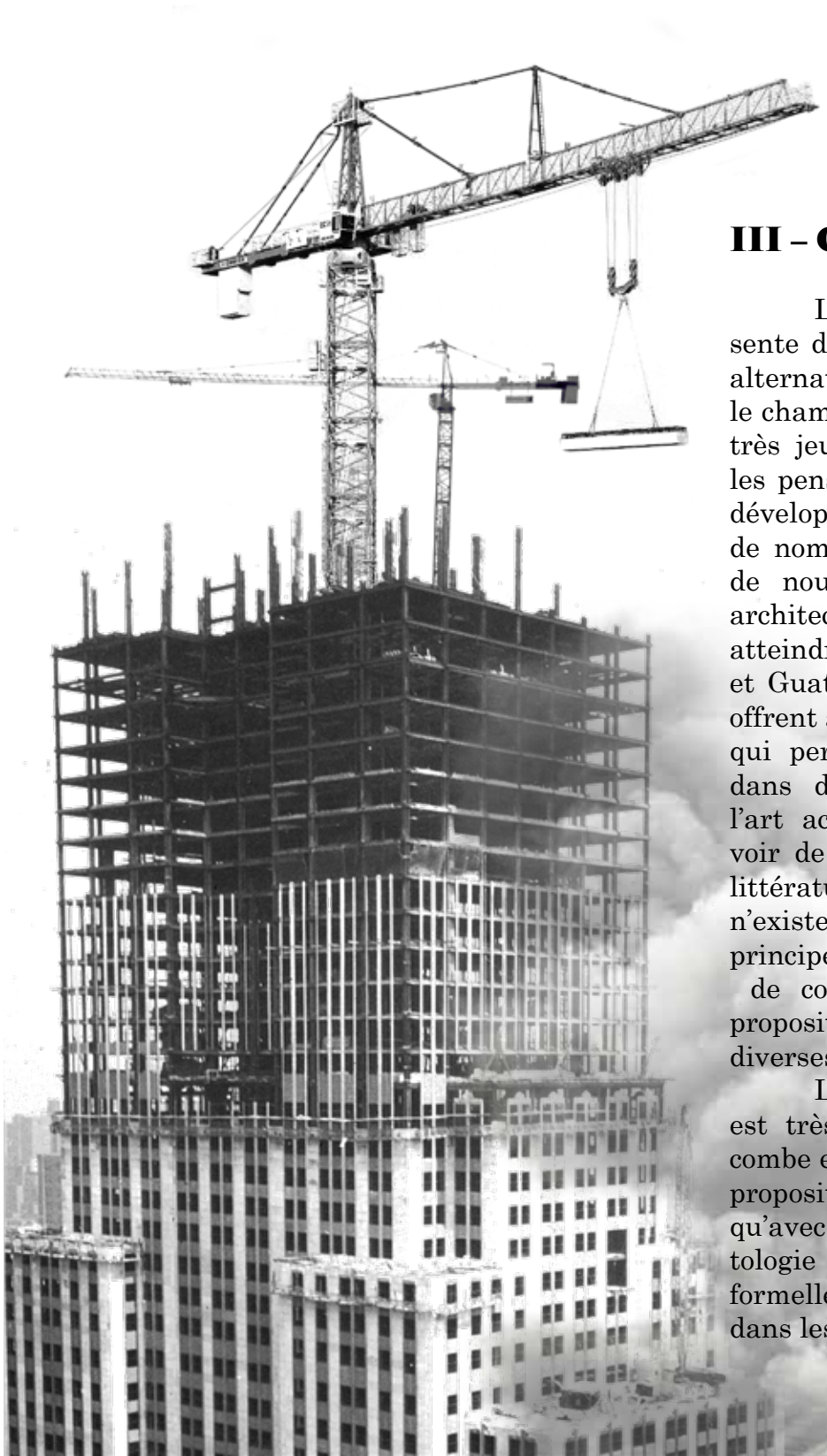
En parlant de cela, il est désormais temps de reconstruire (ré-instancier?) nos deux colonnes de texte en police de caractère avec serif droit à congés pour venir conclure cet article général.

---

74. On notera tout de même que les écrits d'Andrew Atwood et Anna Neimark sont fréquemment cités par les « grands noms » de l'OOO architectural, et que cette dernière a été invitée pour monter une exposition pendant 3 mois à SCI-Arc, Mecque de la Triple O. Ces nouvelles idées que nous défendons sont peut être déjà en train de faire route vers les praticiens précédemment cités



Une colonne pèse son poids



III – CONCLUSIONS

L'Object Oriented Ontology se présente donc comme – et semble être – une alternative à la pensée deleuzienne pour le champs de l'architecture. Bien qu'encore très jeune, le réalisme spéculatif et tous les penseurs qu'il englobe, est en train de développer une idéologie large, qui couvre de nombreux sujets et mobilise beaucoup de nouveaux concepts imagés dont les architectes sont friands. Sans évidemment atteindre l'envergure de l'œuvre de Deleuze et Guattari, l'OOO et autres *flat ontology* offrent aujourd'hui une structure de pensée qui permet une multitude d'applications dans d'autres champs (l'architecture et l'art actuellement mais on peut espérer voir de la musique orientée objet ou une littérature non anthropocentriste si cela n'existe pas déjà). Cette élasticité des principes du réalisme spéculatif permet de considérer comme OOO-esques des propositions architecturales formellement diverses.

Le travail de Mark Foster Gage est très différent de celui de Tom Wiscombe et les deux n'ont rien à voir avec nos proposition de *spolia* ; et probablement qu'avec la popularisation des idées de l'ontologie plate, de nouvelles instanciations formelles totalement nouvelles apparaîtront dans les prochaines années.

Ainsi, contrairement à Philip Johnson qui en formulant le terme d'*architecture déconstructiviste* ne procédait de façon avouée qu'à un regroupement formel, et ne présentait alors pas d'architectes de la déconstruction, nous pouvons affirmer que l'*architecture OOOesque*, elle, est un groupement conceptuel (au sens d'une proximité des méthodes de conception) bien qu'elle produise des formes hétéroclites.

L'immixtion de la philosophie réaliste spéculative dans l'architecture contemporaine est une véritable bouffée d'air frais. Celle-ci apporte une teinte positive à la condition post-moderne. Oui le monde est un mystère dont nous n'aurons jamais toutes les clés nécessaires pour le comprendre. Non notre place d'humain dans l'univers n'est pas centrale, ni même signifiante. Nous ne sommes que des objets, finis, discrets et limités, au même titre que le sont un stylo quatre-couleurs, un grand requin blanc, une étagère Ikea ou la supergéante rouge Bételgeuse. Mais au lieu de tomber dans l'effacement procédural du progragmatisme, ou le je-m'en-foutisme blasé de la *Bigness*, l'OOO se réjouit de notre impuissance et va même proposer des solutions pour déceler des brins de réalité objective, là où l'ensemble de la théorie post-structuraliste avait baissé les bras.

Et quelle solution ! Le recours à l'idée poétique, à l'esthétique, à l'intuition de l'âme... formulez le comme bon vous semble, tout cela revient à une chose : le choix de l'architecte. Voilà ce que l'architecture OOOesque affirme avant tout, que l'architecture existe et l'architecte avec lui, que tout n'est pas paramétrable, optimisable par logiciel, que la vraie magie de l'architecture ne se produit pas quand Grasshopper nous sort 391 panneaux en surface gauche tous différents mais quand – mû par une intuition mystérieuse – l'homme décide de placer un modèle 3D de lapin crétin sur la façade du prochain Guggenheim. Pour une philosophie qui se revendique presque – mais pas tout à fait – du post-humanisme, son pendant architectural redonne pourtant la part-belle à l'idée individuelle.

Mais la Triple O architecturale ne flatte pas que l'égo de l'architecte, elle révèle aussi l'architecture en elle-même. L'Object Oriented Ontology nous force à regarder cette dernière pour ce qu'elle est : un objet. Les surfaces tatouées de Tom Wiscombe ne sont pas des « prouesses techniques », la proposition de tour ailée au centre de Manhattan par Mark Foster Gage n'est pas le produit d'une « formidable étude du PLU et de l'urbanisation environnante », un escalier au milieu du salon n'est pas « une relecture fondamentale de notre habitus » ; ce sont des objets, physiques, sensoriels, beaux, surprenants, et ils nous invitent à les considérer comme tels, sans les *underminer* ou les *overminer*.
Pour nous faire retrouver la conscience de l'architecture qui nous entoure, l'OOO prône alors l'étrangeté, la surprise, la confusion. L'objectif étant de créer un bug, un ralentissement dans notre lecture de l'objet observé, et donc un court instant remplacer la compréhension intellectuelle par la perception poétique.

Aussi peut-être faut-il finir cet article par un avertissement. Bien que prometteuse, la Triple O ne suffit pas à faire l'architecture, il serait assez ironique de nous voir tomber dans les mêmes travers dont les praticiens d'aujourd'hui accusent ceux – deleuziens – d'hier. Pour citer Todd Ganon *« Trop d'architectes cherchent dans la philosophie – ou la science, ou l'art, ou le contexte, ou le budget, une sorte de filet de secours infaillible. […] Les idées transdisciplinaires deviennent des lunettes à travers lesquelles vous observez votre travail différemment, pour continuer de nourrir votre propre compréhension avec des métaphores nouvelles. […] Mais dès que ces idées externes énergisantes commencent à devenir des alibis, les pensées commencent à ressembler à des incantations, les discours régressent en dogmes et les métaphores se déguisent en vérités. »*[75]

Or si l'Object Oriented Ontology nous a bien appris quelque chose c'est qu'une métaphore ne donne jamais la vérité... au contraire elle nous laisse deviner la réalité.

75. T. GANNON, G. HARMAN, D. RUY, T. WISCOMBE op.cit. p82

1



Le monde se divise en deux catégories



DUCK



DECORATED SHED

Learning
from Las Vegas
R. VENTURI
D. SCOTT-BROWN
S. IZENOUR
1972

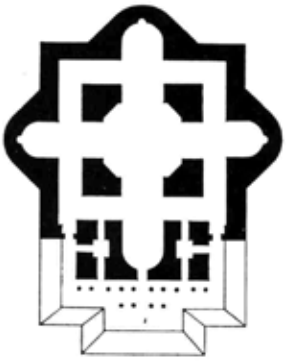


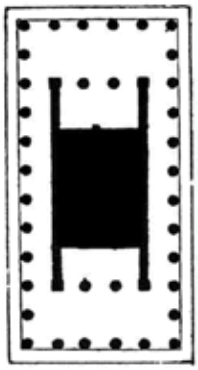
ELEPHANT DANS BOA



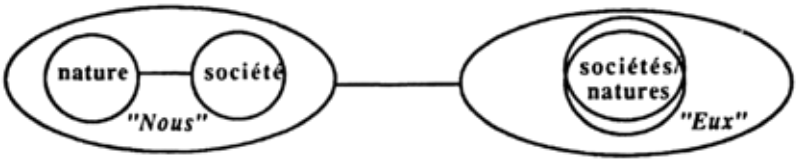
MOUTON DANS BOITE

2



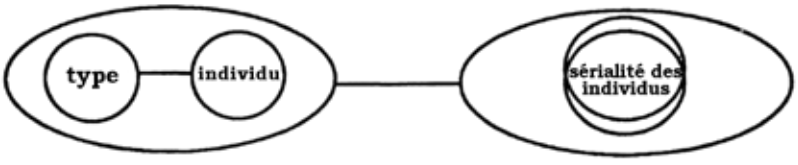


Apprendre à
voir l'architectu
B. ZEVI 1959



Partition moderne **Recouvrement prémoderne**

Nous n'avons jamais
été modernes
B. LATOUR 1991

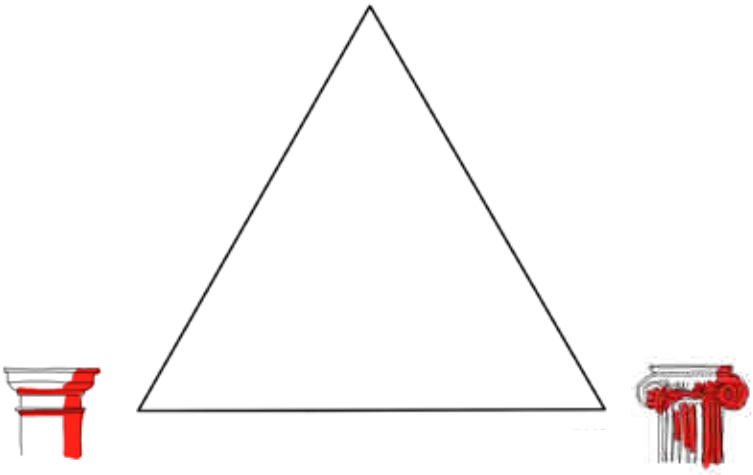


Réalisme dualiste **Nominalisme moniste**

3

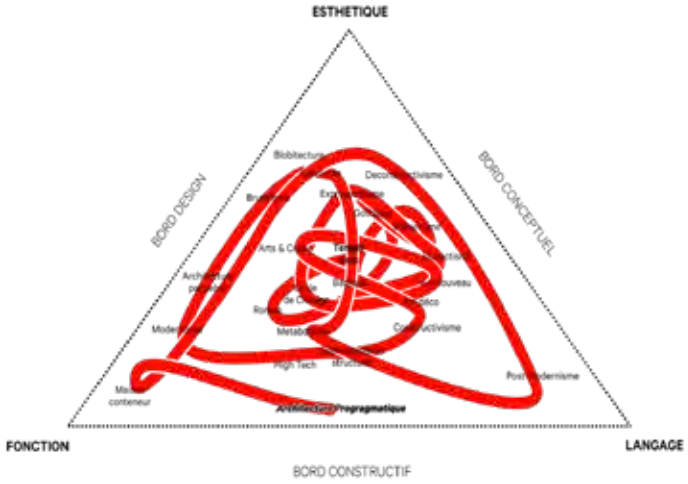


iconique



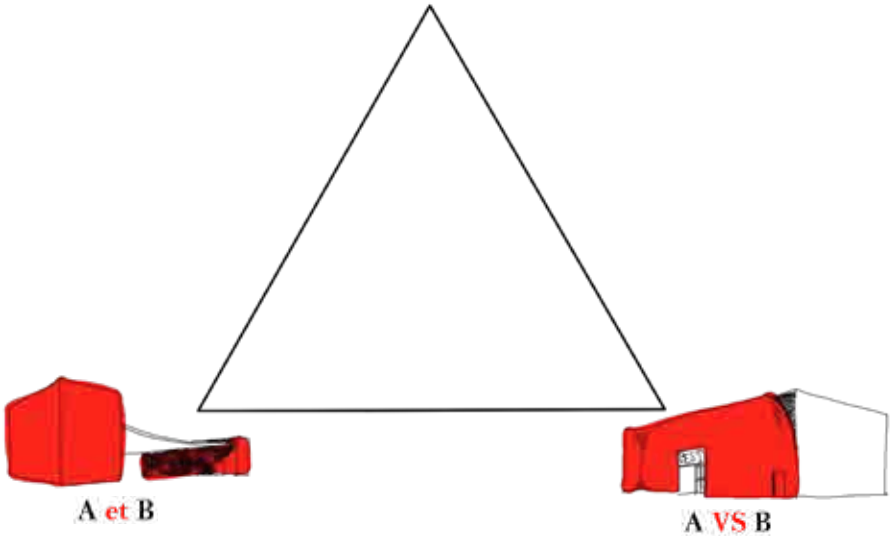
indexique

symbolique



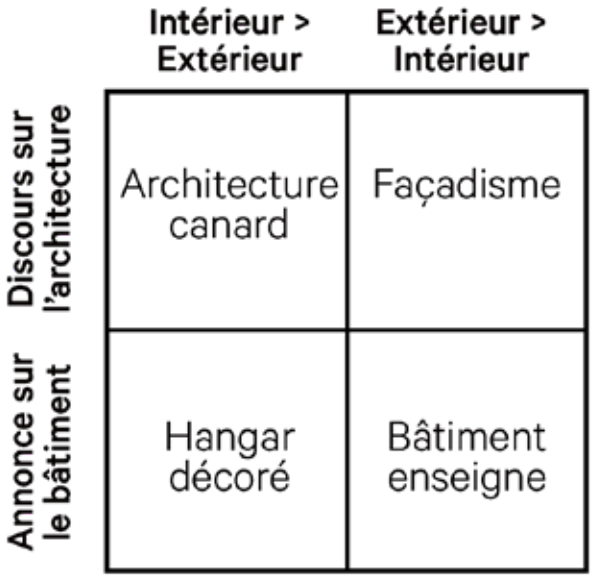


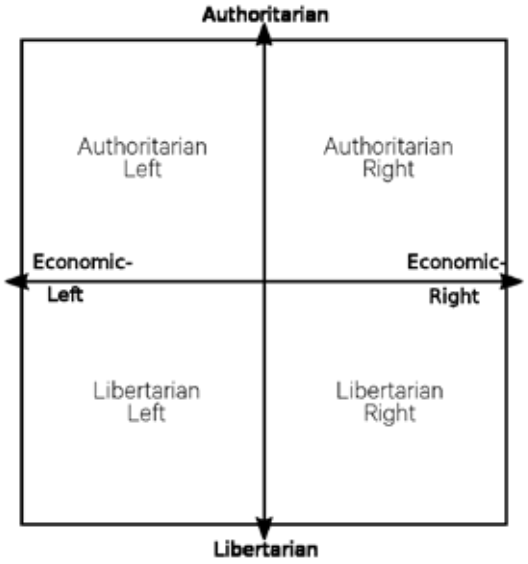
A + B



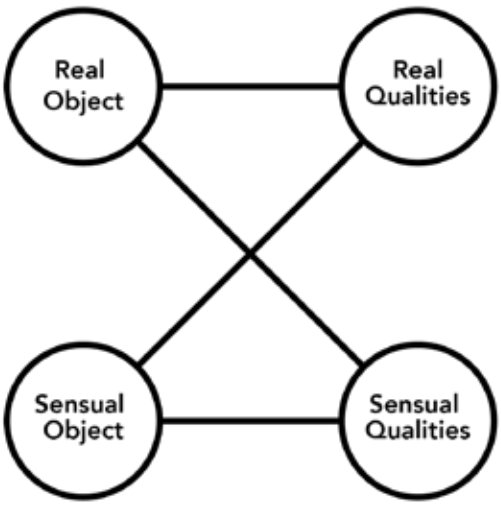
A et B

A VS B



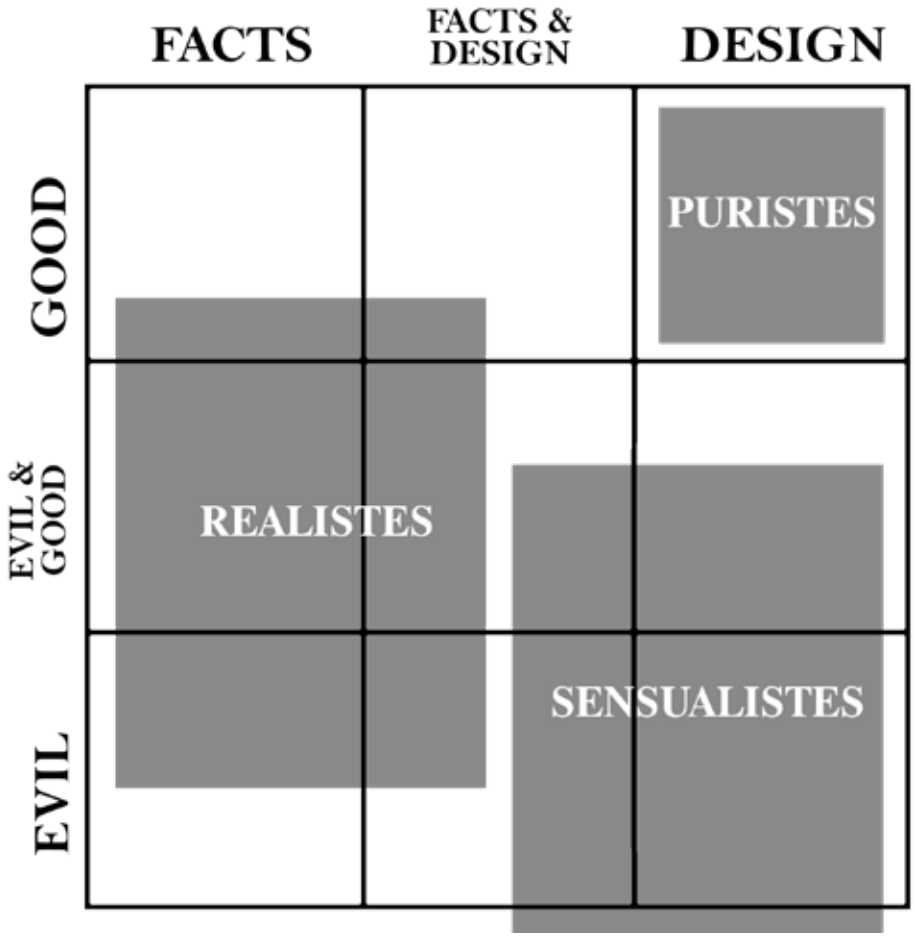


Political Compass
politicalcompass.org
W. BRITTENDEN 2001

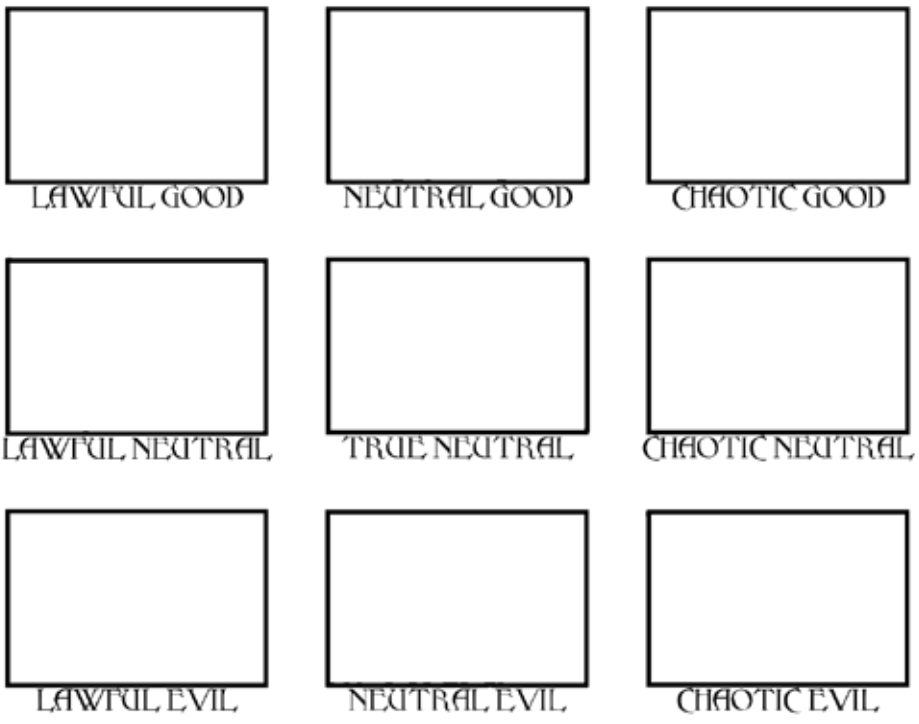


The Quadruple Object
The Quadruple Object
G. HARMAN 2011

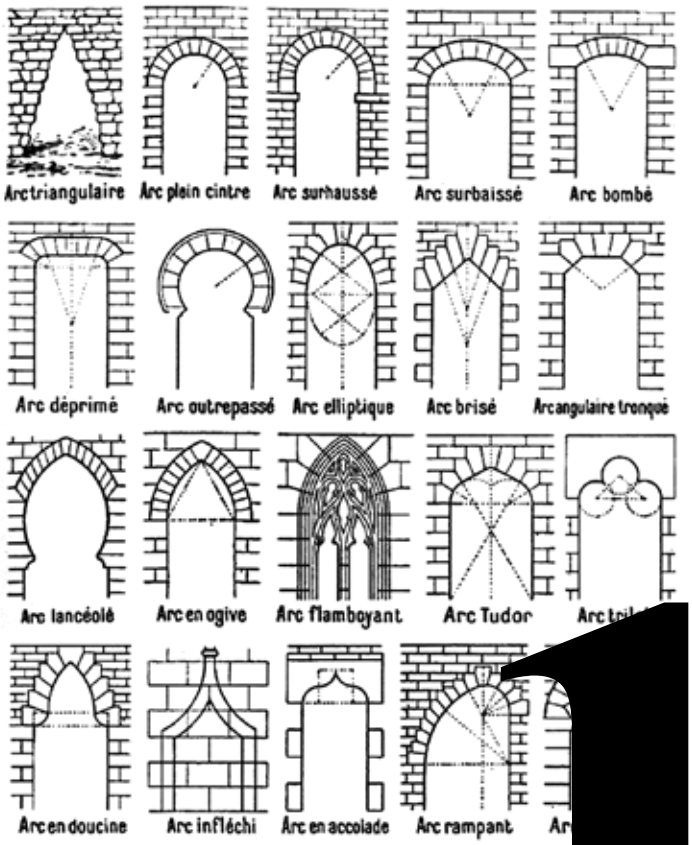
Alignment Chart
The Seven Lamps of Architecture
J. RUSKIN 1849



9

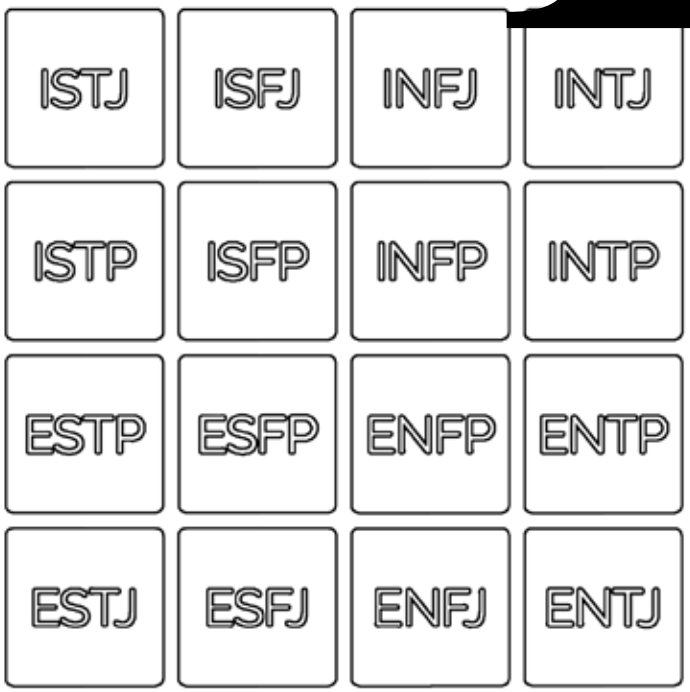


Alignment Chart
Dungeon & Dragons
G. GYGAX 1977



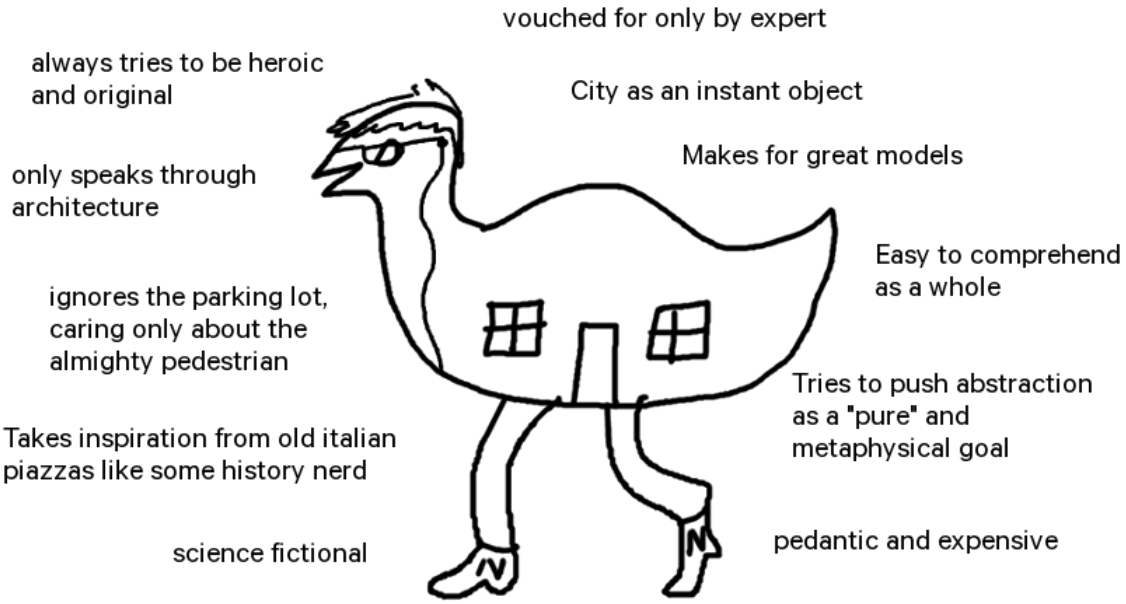
Types d'arcs
S. VELEA 2008

16?

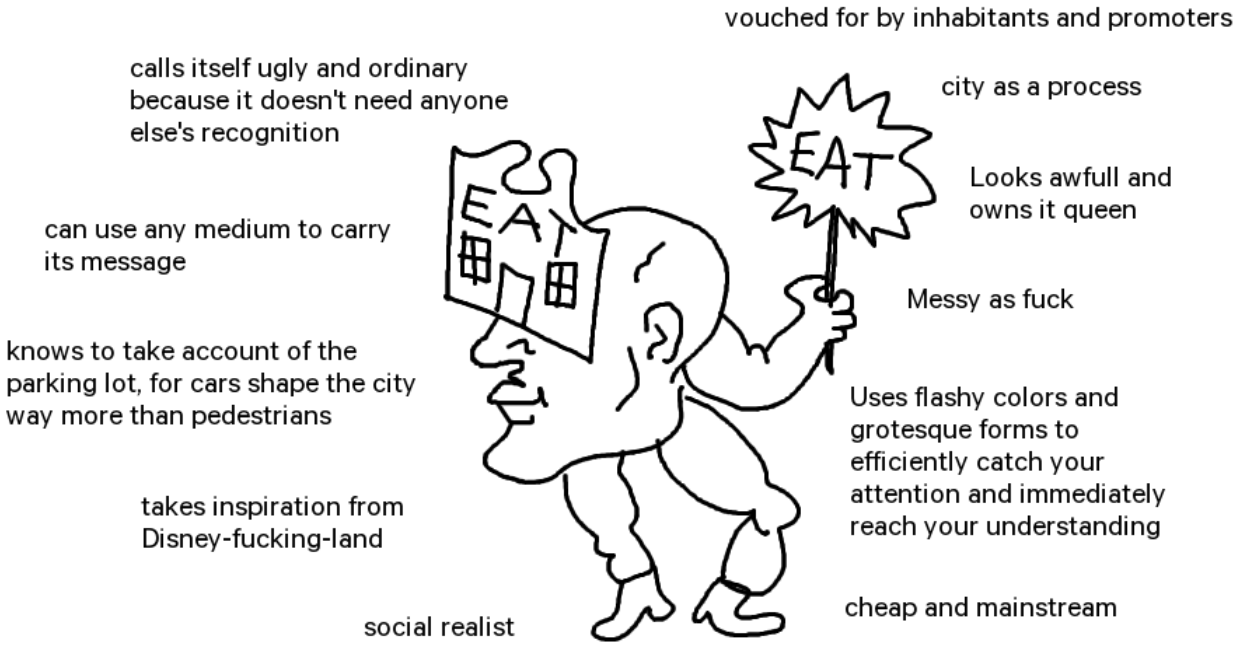


Type Indicator
I. BRIGGS MAYER
K. COOK BRIGGS
1962

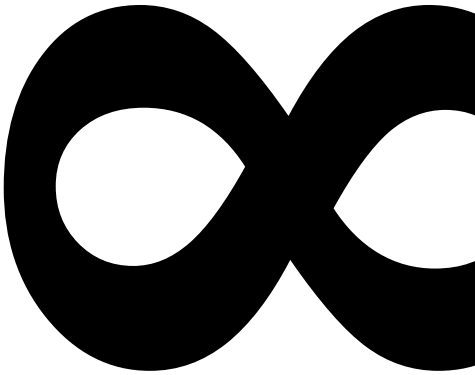
THE VIRGIN DUCK



THE CHAD DECORATED SHED



La frontière
n'est que l'alibi
des contrebandiers



POSTLUDE

Nous avions débuté ce recueil plus par une mise en garde que par une réelle introduction. On l'achèvera par une prolongation de nos interrogations et non par une conclusion.
Le prélude, c'est ce qui vient avant le jeu. Si le premier texte voulait donner les règles et l'objectif de la partie, cette postlude doit être vue comme un débriefing d'après match. Qu'avons-nous accompli à la fin de ces trois cents pages ?

On s'en sera bien rendu compte à la lecture des six chapitres précédents, il est difficile de définir un point de rencontre final unique pour ces trajectoires diverses. Armés de nos cisailles critiques, nous avons tenté de dé-tresser la corde monodirectionnelle de l'histoire de l'architecture qui traverse le triangle Fonction-Langage-Esthétique, pour obtenir une multitude de fils. Ces fils, nous les avons ensuite tissés ensemble pour obtenir une tapisserie qui cartographierait l'état présent de l'architecture. Passant de la ligne au plan, de la spline à la surface, nous avons tenté de révéler la coexistence de chemins perpendiculaires, sécants, tangents, parallèles parfois... mais surtout entrelacés.[1]
Pour préparer ce travail de morcellement, nous avions fait la liste des processus de division en préambule de ce mémoire, nous arrêtant notamment sur le montage cinématographique particulièrement apprécié au siècle dernier. Nous avions cependant annoncé notre volonté de présenter un autre système de division du récit : si, comme annoncé en prélude, New York Délire est un script, alors ce recueil est une bande dessinée.[2]

Ces deux médiums se fondent sur la juxtaposition de fragments qui doivent être recompilés par un spectateur actif pour obtenir un tout. Mais le 7ème et le 9ème art s'opposent par leur champ d'action. Là où l'un divise le temps, l'autre découpe l'espace. Le cinéma juxtapose ses *frames* l'une APRÈS l'autre sur le même écran. La bande dessinée juxtapose ses cases l'une À COTÉ de l'autre et nous fait les lire successivement. Le 7ème art est ponctuel et temporel quand le 9ème est spatialisé mais permanent.



1 Ainsi des connexions non prévues peuvent apparaître entre divers chapitres. L'éclatement de la production contemporaine en « « singularités identiques » déploré par le premier article qui traite du programatisme peut trouver un écho dans la vision de la série typologique qui reproduit sans imiter telle qu'elle est décrite dans la dernière partie.

2 On avait tout de même évoqué une bande dessinée en introduction : celle de Jimenez Lai qu'on avait pourtant classée avec les autres exemples filmiques. Ceci n'est pas une erreur, il suffira de la lire pour réaliser que celle-ci ne fait pas vraiment un usage particulièrement géographique du 9ème art mais qu'elle s'en sert surtout comme un ensemble de séquences de récits montées ensemble.



Le cinéma offre à un spectateur fixe une suite d'images qui se succèdent devant ses yeux. Si le temps du récit peut être fragmenté, celui de la consommation dudit récit est linéaire. On est dans l'idéal du monde d'avant la fin de l'histoire où les jours se suivent et ne se ressemblent pas, où la narration nous mène logiquement d'un début à un milieu puis à une fin (mais pas nécessairement dans ce sens-là dirait Godard). Les -ismes étaient autant d'instantanés de la pellicule dont la projection successive sur l'écran de l'architecture nous racontait son histoire.

En découpant aux ciseaux le ruban de cellulose et en étalant sur la table toutes ses images, ce recueil a voulu représenter l'architecture comme un territoire géographique aux frontières floues et non comme un long fleuve tranquille. Dans une bande dessinée, le passé, le présent et le futur coexistent et passer de l'un à l'autre n'est pas imposé au lecteur par la flèche du temps linéaire mais est le résultat de son arpentage conscient et volontaire de l'espace de la page. Rien n'oblige le consommateur de bande dessinée à avancer dans sa lecture, libre à lui de rester éternellement fixé sur la case actuelle, voire de retourner aux images précédentes. Voilà une vision bien plus contemporaine du rapport entre les architectes et l'histoire que ne l'est le mythe des -ismes qui se suivent et se remplacent.
« *Quand le temps s'arrête, il devient lieu* » écrivait Chawki Abdelamir[3]. Voilà sûrement ce qui explique pourquoi notre monde post-histoire / post-moderne / post-référentiel trouve dans la cartographie architecturale son meilleur mode de représentation.

Mais le schisme BD-cinéma ne se limite pas à leur aire de compétence[4], il s'illustre dans leur rapport-même au fragment. Tout le système narratif de la bande dessinée est basé sur la case. Il est impossible de lire une BD sans comprendre son fonctionnement compositionnel, sans conscientiser l'existence de son atome primaire. La case ne s'efface pas au service de la narration mais est continuellement rendue présente aux yeux du lecteur. Au contraire, à part quelques rares films usant d'images subliminales, il est rare de trouver dans l'œuvre vidéo une affirmation de la frame comme composante de base. On va plutôt privilégier la scène, le plan ou la séquence comme éléments constituants de la narration. L'image fixe qui devient mouvante n'est considérée par le cinéaste que comme une composante nécessaire mais pas centrale à l'existence de son œuvre.

3 Cette belle phrase sera d'ailleurs reprise comme dialogue par Marc Antoine Matthieu, dans sa bande dessinée *Le décalage* (Delcourt 2013) qui a la particularité de commencer par le milieu.

4 On reprend ici le concept développé par Clement Greenberg : L'aire de compétence d'un art est l'ensemble des « coups » uniques à son médium d'expression. Ainsi, si le cinéma est l'art de l'image animée, son aire de compétence est située quasi exclusivement dans le travail de montage et des mouvements de la caméra ou des acteurs, la composition d'un cadre pouvant s'apparenter à celle d'un tableau par exemple. Cf C.GREENBERG « Modernist Painting » *Voice of America* 1960

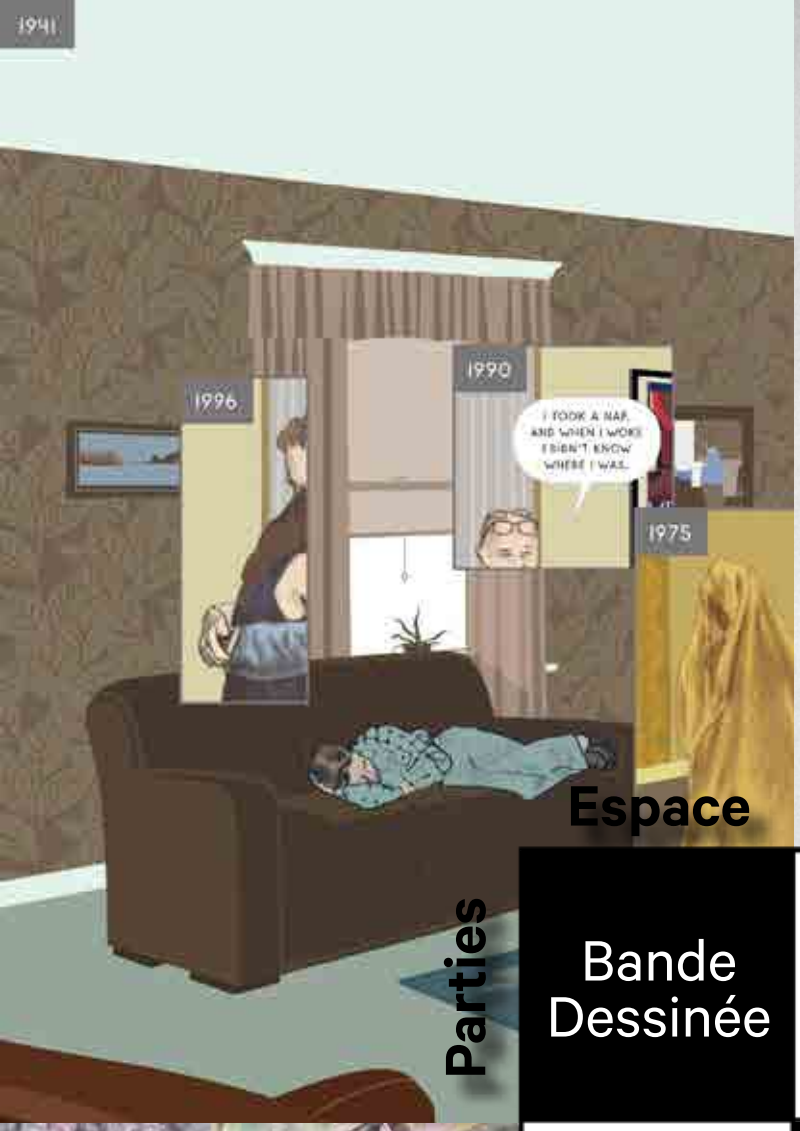
Elle est le cristal d'argent que Barthes estime hors-sujet lorsqu'il s'intéresse à la photographie. Art du fragment par essence même, le cinéma le nie au profit d'une impression de continuité totale. Rien de plus agaçant qu'une image qui saute au cinéma brisant l'unicité du mouvement. Rien de plus pénible qu'un architecte à la Gaudi qui refuse de se ranger dans une des cases de l'architecture moderne.

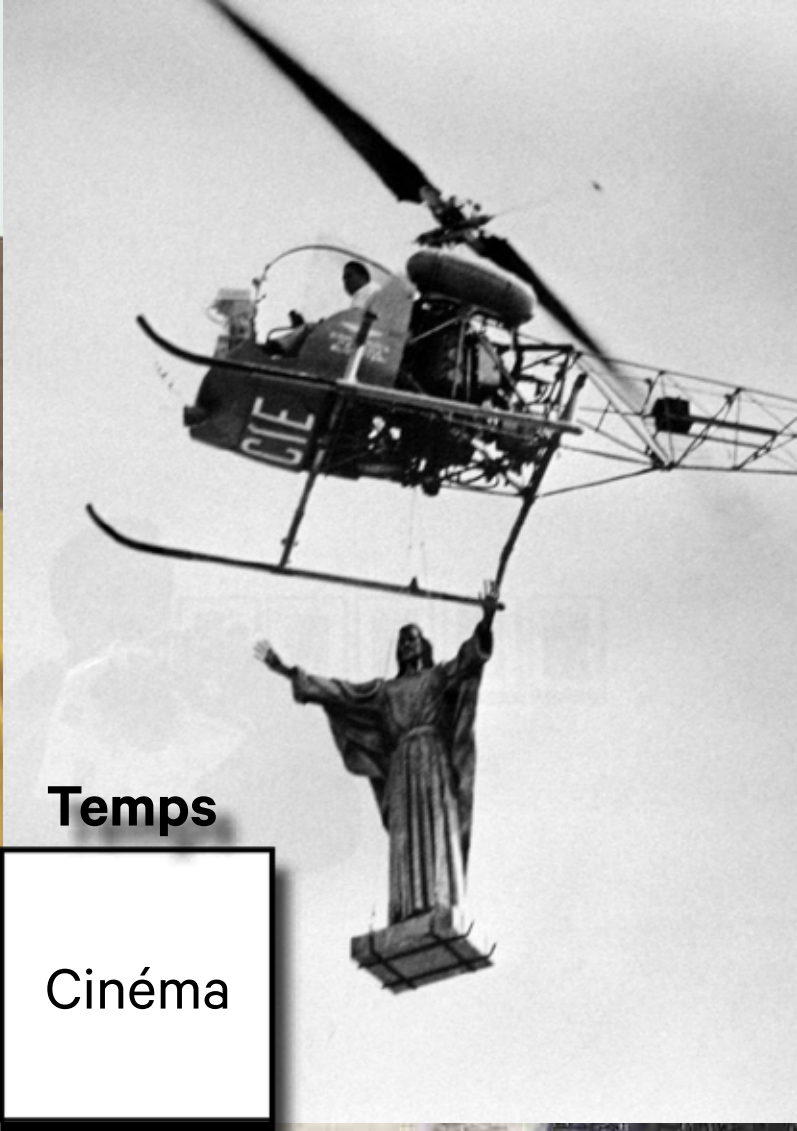
Un autre couple d'arts spatio-temporels vient immédiatement à l'esprit lorsqu'on évoque la confrontation entre la bande dessinée et le cinéma : la peinture cubique et sa petite sœur futuriste.
La première visait à superposer sur l'espace bi-dimensionnel unique de la toile l'ensemble des spatialités de l'objet figuré. On pourrait en effet voir le tableau cubique comme la condensation de l'ensemble des cases d'une BD en un point, ce qui ne nous demande plus aucun déplacement physique pour englober du regard la totalité du territoire représenté.

En revanche les tableaux futuristes, eux, visaient à condenser plusieurs moments sur une même toile plutôt que plusieurs points de vue. Le cubisme replie sur lui-même tout l'espace et le futurisme tout le temps. Cela semble rondement mené comme histoire non ? Et pourtant non, il y a ici aussi un fossé énorme entre ces deux meilleurs ennemis. Car là où le cubisme s'inscrit dans l'évolution analytique de la peinture, le futurisme lui en est l'assassin auto-proclamé. Le cubisme prolonge la conquête de la réalité que poursuit l'art figuratif depuis l'invention de la mimésis, des siècles avant notre ère.

En faisant se percuter toutes les faces de sa bouteille dans l'espace de sa toile, Picasso est le digne successeur de Brunelleschi qui change le tableau en fenêtre à travers la perspective à point de fuite unique. La fragmentation est un outil pour les cubistes. Pour les futuristes, elle est le sujet et la raison d'être de leurs créations. Les radicaux italiens veulent détruire la peinture statique et le figuré qui n'est alors plus que le révélateur du mouvement, réel sujet de la composition futuriste. Le tableau *Dynamisme d'un chien en laisse* ne représente pas un teckel, il représente la vitesse. L'œuvre futuriste, bien qu'étant un tout figé, se fait l'égérie de l'éclat multiple et du mouvement (rapide).

On peut alors placer nos 4 médiums dans le carré magique qui a déjà fait ses preuves au fil des articles précédents. En plus de nos deux lignes et colonnes habituelles, on voit alors apparaître deux diagonales qui enrichissent à leur tour cet ultime diagramme. BD et futurisme font l'apologie du morceau, de la fracture, l'un à travers l'espace l'autre le temps. Au contraire, autant le cinéma que le cubisme usent d'artifices fragmentés pour obtenir une unité de lieu ou d'espace ainsi enrichie. Les premiers célèbrent la complexité d'un monde trop multiple pour être saisi par un seul point de vue, les seconds poursuivent la conquête du réel menée de front par l'artiste et l'ingénieur.





Espace **Temps**

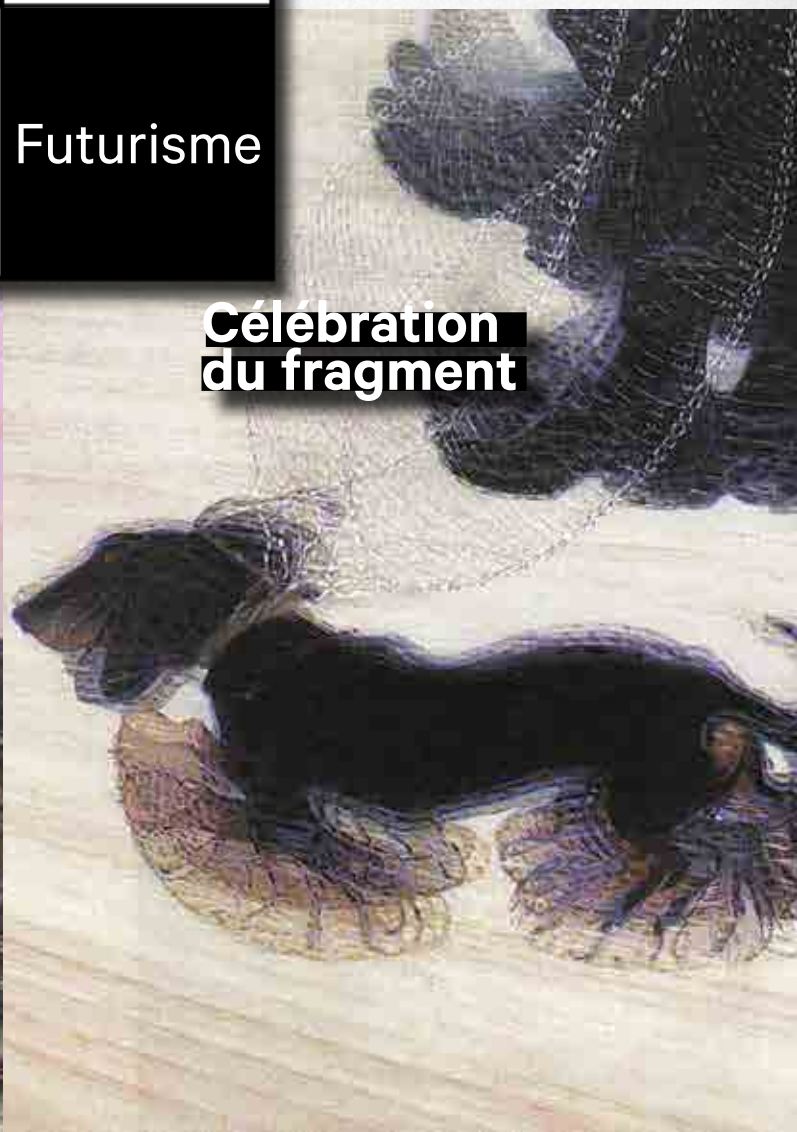
Parties

Bande Dessinée	Cinéma
Cubisme	Futurisme

Tout



Illusion du tout



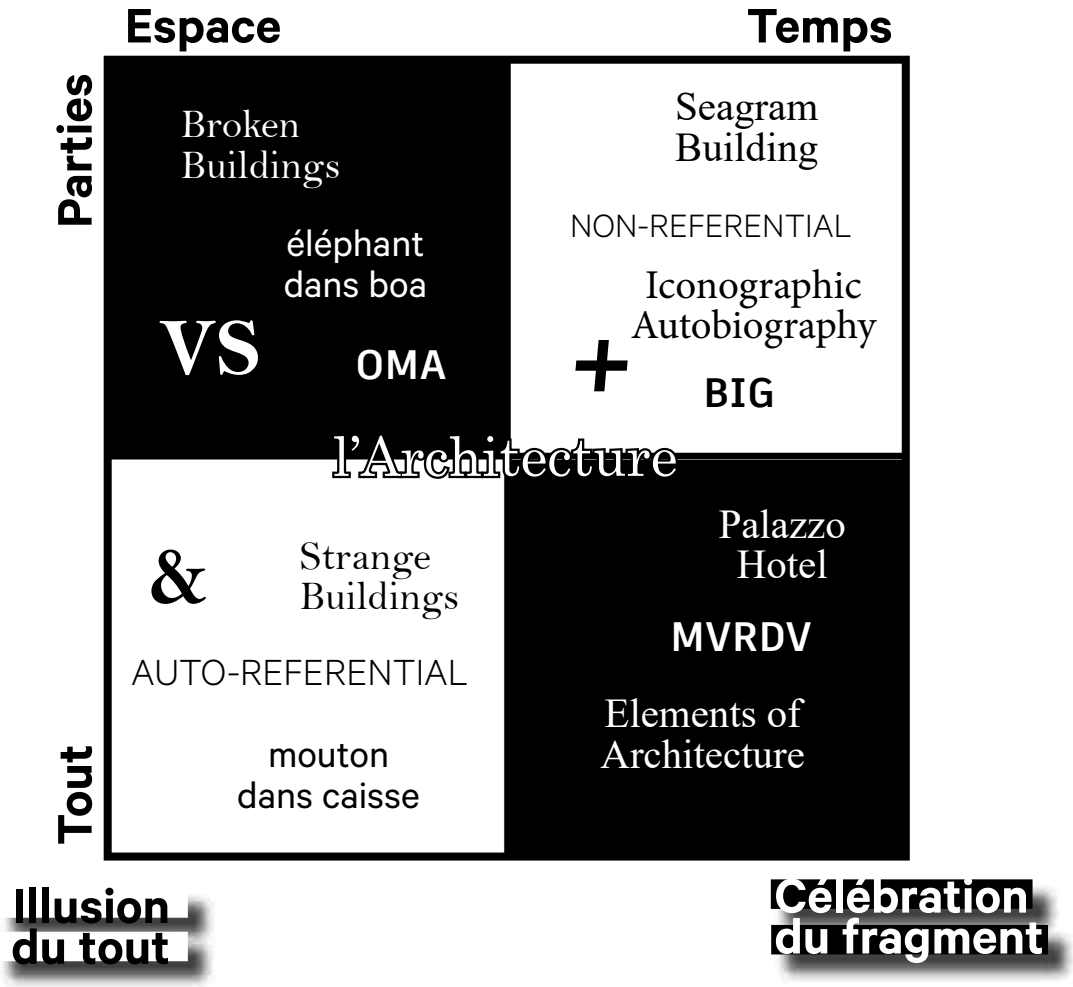
Célébration du fragment

Et l'architecture dans tout ça ? Pourquoi finir ce mémoire qui se targuait de vouloir parler d'architecture, que d'architecture, de toute l'architecture, par un quadriptyque sur les arts visuels ? Et bien, car l'architecture est au centre de notre nouveau carré.

L'architecture se consomme autant par la marche que par le temps, n'offrant à notre vue jamais plus qu'un fragment du tout qu'elle compose. Puisqu'il développe un *espace interne* et un *coffre mural*, le bâtiment est une sculpture que le regard ne peut pas englober et qui exige donc à la fois un déplacement physique ainsi qu'une patience temporelle chez son visiteur : il doit être perçu à toute heure et en toute saison pour en faire l'expérience totale.[5]
L'architecture contemporaine est une synthèse centrale à tous ces systèmes d'expression. L'édifice est une somme de fragments, qui maintient l'illusion du tout unifiant, tout en célébrant la multiplicité de ses composants.

Ce nouveau schéma peut lui aussi venir accueillir l'ensemble des sous catégories qui ont été disséquées dans ce recueil, offrant encore une nouvelle carte des pratiques actuelles qui ne se substitue pas mais s'ajoute au triangle précédemment éprouvé. Car c'est là la force paradoxale de ce travail de morcellement que nous avons mené : en divisant le monisme de l'architecture il en multiplie les angles d'observation à la manière d'une nature morte cubiste.
On retrouve alors dans l'angle haut-gauche les architectures du fragment qui clament haut et fort leur hétéroclisme. Ce carré abrite autant l'affrontement du punctum et du studium porté par le conflit architectural, que la guerre entre la ville et les édifices qui la composent qu'alimente l'OMA, un géant de pierre et de verre à la fois.
L'angle bas-gauche, lui, rassemble les conquérants de la totalité, du volume uni. Qu'ils emploient pour cela une antifaçade muette comme peau unifiante ou des tatouages futuristes générés par des IA californiennes importe peu.
Le côté droit de notre carré se penche sur le rapport de l'architecte au temps, que ce soit celui de son édifice en particulier ou de la discipline en général. Sa partie supérieure présente ceux qui défendent une chronologie continue, logique, systématique. Autant le Seagram Building que les célèbres schémas explicatifs de BIG voient la flèche du temps comme une articulation logique. La fragmentation n'est qu'une étape passagère pour obtenir un système uni, directif et irréfutable par son évidence.
Au contraire, la partie basse du côté droit présente une lecture morcelée de l'histoire, faite de ruptures et d'individualités concurrentes. Le temps pour la Tendenza n'est pas une droite mais un amoncellement de plans sécants, dont les points de rencontre forment la mémoire de l'architecture. Similairement MVRDV voit dans l'hétérogénéité des formes historiques autant d'aspérités à conserver que de défauts à lisser.
Notre fidèle carré magique qui nous a bien servi au fil de ces pages nous offre ici une synthèse globale (mais pas unifiante) pour nos trajectoires multiples.

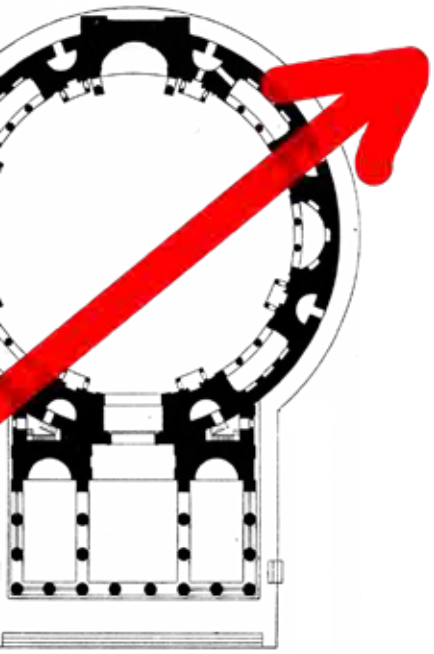
5 Umberto Boccioni préconisait déjà en 1912 dans son *Manifeste technique de la sculpture futuriste* la fin de la sculpture «close». On retrouve là encore une vision de l'espace architectural que ne renierait pas Bruno Zévi.



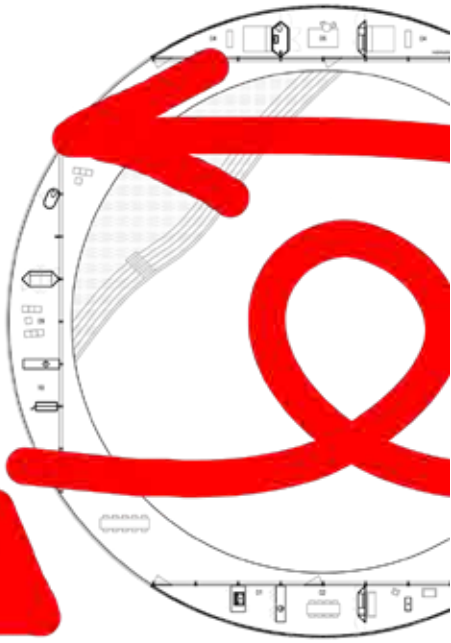
Cent dix ans après le manifeste de Filippo Tommaso Marinetti, ce recueil est, à son tour, une déclaration d'amour faite à la fragmentation. Nous ne voyons pas l'approche morcelée envers l'architecture contemporaine comme un mariage de raison mais comme une relation passionnelle qui cherche à aller toujours plus loin dans sa déconstruction. Nos lamentations initiales ne sont pas les soupirs d'un époux lassé mais les râles de frustration d'un amant qui en veut toujours plus : plus de variété, plus d'audace, plus de multiplicité des approches, plus de divergences d'opinions, plus de convergences des luttes … plus de contradictions en somme.

Ce travail est un écrit de jeunesse, qui en fait beaucoup, sûrement trop. Son fonctionnement en articles indépendants est aussi une conséquence de la diversité des sujets qu'il nous semblait essentiel d'aborder. Sa forme, succession de citations et références à nos prédécesseurs, est autant un hommage qu'un détournement, autant une provocation qu'une façon de se rassurer en revêtant les habits de son père trop grands pour soi. Nos récits se mélangent, s'éparpillent, se perdent aussi... Mais en faisant ainsi ils trébuchent parfois sur des territoires nouveaux où une architecture nouvelle pourrait fleurir.

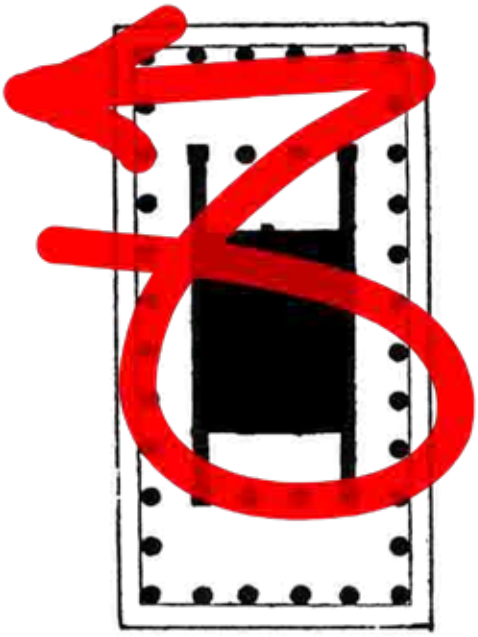
Ou, plus exactement, des architectures nouvelles.





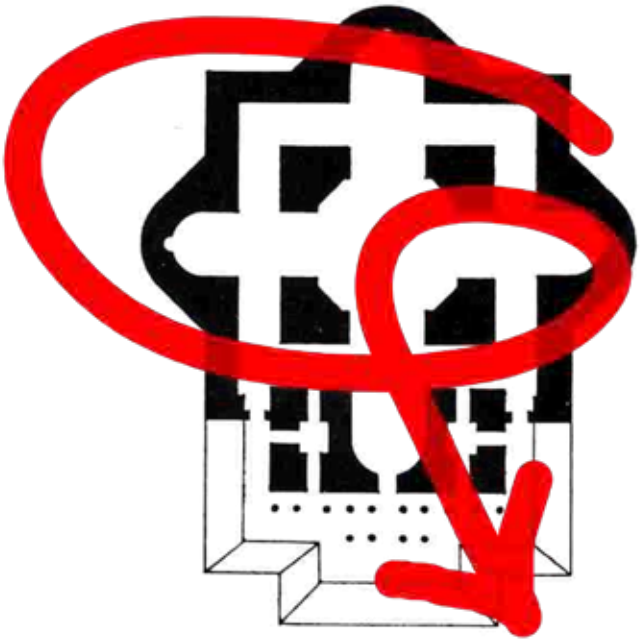













RE
LOBBY

ANNEXES

Bibliographie
dans l'ordre alphabétique

C. ALEXANDER, M. SILVERSTEIN, S. ISHIKAWA *A Pattern Language*, Oxford University Press 1977
antifaçadisme / object-oriented-architecture

G.C ARGAN «On the Typology of Architecture» *Architectural Design Magazine* 1963
type & typologie

A. ATWOOD & A. NEIMARK *Nine Essays*, Treatise 2015
object-oriented-architecture

M. AUGÉ *Les formes de l'oubli* Rivages 2001
type & typologie

G. BACHELARD « Le dormeur éveillé », émission de France Inter, 19 janvier 1954
antifaçadisme

G. BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1957
auto-referential

R. BARTHES *Mythologies* Seuil 1957
type & typologie

R. BARTHES *La chambre claire*, Les cahiers du cinéma – Gallimard 1980
prélude / conflit

R. BARTHES *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil,1953
auto-referential

J. BAUDRILLARD *Le système des objets* Gallimard 1968
type & typologie

G. BIENVENUE, L. DEVISME, T.GUIDET, G. PINSON & L. THERRY (Table ronde) "Une île réservée aux bobos", *Place publique n°4*, juillet-août 2007
progragmatisme

F. BONNET, "BIG, ou qui tente le plus, le gagne…", *Tous urbains* n°6, 2014
progragmatisme

M. BREITSCHMIDT, *The Significance of the Idea in the architecture of Valerio Olgiati*, Architese Niggli, 2008
auto-referential

L. BRYANT The Democracy of Objects. Open Humanities Press 2011
object-oriented-architecture

A. CARUSO, "Whatever Happened to Analogue Architecture", *AA files*, n°59, automne 2009
auto-referential

C. CASTORIADIS, *La Montée de l'insignifiance, éditions du Seuil*, 1996
progragmatisme / auto-referential

P. CHEMETOFF, *L'île de Nantes, le plan guide en projet*, MeMo, 1999
progragmatisme

A. COLQUHOUN «Typology and Design method» *Perspecta 12*, 1969 p71-74
type & typologie

A. COMPAGNON, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Folio essais 2005
progragmatisme

Le CORBUSIER *Vers une architecture*, Les éditions de G. CRES & Cie 1923
type & typologie / auto-referential

C.G. CRYSLER, H. HEYDEN & S. CAIRNS, *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, SAGE Publications, 2011
progragmatisme

A. CULP *Dark Deleuze*. Forerunners : ideas first from the university of Minnesota Press. Minneapolis 2016
object-oriented-architecture

W J.R. CURTIS, *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon Press, Oxford 1982
sommaire / programgmatisme
R.DAWKINS *The Selfish Gene*, Oxford University Press. 1976
type & typologie
J. DEBANNE « Moving into Mies : life in open space », *Annales de géographie t.110* n°620, 2001
antifaçadisme
G. DELEUZE *Différence et Répétition* PUF 1968
type & typologie
G. DELEUZE *Magazine littéraire*, n° 406, février 2002
object-oriented-architecture
G, DELEUZE, « Lettre à Arnaud Villani du 29 décembre 1986 » A. VILLANI, *La guêpe et l'orchidée*, Belin, 1999
object-oriented-architecture
G. DELEUZE & F. GUATARI, *l'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, 1973
programgmatisme
M. FISCHER, *Capitalisme réaliste*, John Hunt publishing, 2009
programgmatisme / auto-referential
M. FOSTER GAGE *Aesthetics Equals Politics: New Discourses Across Art, Architecture and Philosophy,* The MIT Press 2019
object-oriented-architecture
M. FOSTER GAGE « Architecture that challenges your concept of reality » TEDx MidAtlantic 2017
object-oriented-architecture
M. FOSTER GAGE « Nobody would visit Paris if it looked like Dallas » entretien avec C.ROMO-MELGAR, *Cuartomag n°2*, 2016
object-oriented-architecture
J. FOUCART « La recherche sociale entre immersion et distanciation » *Pensées Plurielles 2012/2-3* (n° 30-31) 2012
prélude
M. FOUCAULT *Des mots et des choses* Gallimard 1966
type & typologie
M. FOUCAULT «Qu'est ce qu'un auteur ?» (conférence de 1969) *Dits et écrits*, Gallimard 1994
type & typologie
M. FOUCAULT « Theatrum philosophicum », *Critique n° 282*, novembre 1970
object-oriented-architecture
F. FUKUYAMA *The End of History and the Last Man* Free Press, 1992
prélude / programgmatisme
P. GADAHNO, *Utopia/Dystopia: A Paradigm Shift in Art and Architecture*, Mousse Publishing, 2017
programgmatisme
J. GENET, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, L'Arbalète, Décines, 1958
auto-referential
C. GHYS «Rem Koolhaas refonde l'Italie» *Libération* 13 juin 2014
type & typologie
D. GRAEBER, *Des fins du capitalisme : Possibilités I,* Payot, 2014
auto-referential
C.GREENBERG « Modernist Painting » *Voice of America* 1960
postlude
W. GROPIUS, *Scope of Total Architecture*, collied Books, 1962
programgmatisme
G. HARMAN *Object Oriented Ontology : a new theory of everything*, Pelican books, 2018
object-oriented-architecture
G HARMAN. *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Open Court 2002
object-oriented-architecture
G. HARMAN *Immaterialism* Polity 2016
object-oriented-architecture
G. HARMAN, T. GANNON, D. RUY, T. WISCOMBE « The Object Turn » *Log n°33*, 2015 p88
object-oriented-architecture
F. HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Le Seuil, 2003
programgmatisme
D. HARVEY *The condition of Postmodernity : An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell Publishers, 1990
programgmatisme
K.M. HAYS, *Architecture Theory Since 1968*, K.M. Hays, 2000
sommaire / programgmatisme
M. HEIDEGGER *Être et Temps*, 1927. Traduction de E. MARTINEAU, Edition numérique hors commerce, 1985
object-oriented-architecture
N. HEINICH «L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs» *Hermès*, C.N.R.S Editions 1996
object-oriented-architecture
J. HERZOG, P, DE MEURON «Toward an Intuitive Understanding», *Daidalos*, aout 1995
programgmatisme / antifaçadisme
J. HERZOG, P. DE MEURON, A. ZAERA « Continuities », *El Croquis* n°60, 1993
antifaçadisme
(Collectif) "Herzog Et De Meuron 1983-1993", *El Croquis n°60*, 1993
programgmatisme
(Collectif) "Herzog Et De Meuron 1993-1997", *El Croquis n°84*, 1997,
programgmatisme
(Collectif) "Herzog Et De Meuron 1998-2002", *El Croquis n°109-110*, 2002
programgmatisme
B. INGELS, *Yes is more*, Taschen 2010
programgmatisme
B. INGELS, *Hot to cold*, Taschen 2015
programgmatisme
B. INGELS & R. DE GRAAF " Oscar Properties, OMA och BIG inviger två nya landmärken i Stockholm " vidéo Youtube 2018
programgmatisme
F. JAMESON *Archaeologies of the Future : The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* Verso, 2005
prélude / programgmatisme
C. JENCKS, "Meaning in architecture", Charles Jencks + Geoges Baird, 1969
sommaire
C. JENCKS, "Postmodern and Late Modern: The Essential Definitions", *Chicago Review Vol.35* n°4, 1987
programgmatisme / auto-referential

P. JOHNSON, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art 1988
object-oriented-architecture
C. KEREZ, *Conflicts, Politics, Construction*, Privacy, Obsession, 2008
auto-referential
D. KLEBANER, *Poétique de la dérive*, Gallimard, 1978
programatismo
R. KOOLHAAS & B.MAU *S,M,L,XL*, Monacelli Press 1995
prélude / programatismo / antifaçadisme / object-oriented-architecture / auto-referential (Grand Chelem)
R. KOOLHAAS *Elements of Architecture* Taschen 2014
type & typologie
R.KOOLHAAS *Vers une architecture extrême : entretiens*, Parenthèses, 2016
prélude / programatismo
R.KOOLHAAS *Études sur (ce qui s'appelait autrefois) la ville*, Payot, 2017
prélude / programatismo
R. KOOLHAAS *New York Delire*, Parenthèses, 1994
programatismo
R. KOOLHAAS, P. EISENMAN & B. STEELE *Architecture words 1 : Supercritical*, AA publications 2010
programatismo / auto-referential
Collectif «Focus on Rem Koolhaas», *'A'A' n°385,* septembre 2011
programatismo
A. LACATON & P. VASSAL, *Lacaton et Vassal*, Orléans-Paris, 2009
auto-referential
N. LAND, *Fission*, Urbanomic, 2014
auto-referential
E. LAPIERRE, *Economy of Means: How Architecture Works*, Lisbon Architecture Triennale, 2019
auto-referential
E. LAPIERRE, "Banal vs Ordinaire", conférence pour TVK, 2016
auto-referential
B. LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique,* La découverte 1991
programatismo
M-A. LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, 1753
sommaire
T. LAURI & K. LONG, *Tham & Videgard Arkitekter,* Tom Lauri, 2009
auto-referential
P. LEFEBVRE, "Quand le Pragmatisme est invité en architecture", *CLARA n°3*, 2015
programatismo
P. LEFEVBRE, "Tracer des reprises du Pragmatisme en architecture (1990-2010)", thèse de diplôme, 2016
programatismo
C.V. LINNÉ *Philosophia botanica* Paris Cailleau 1788
type & typologie
A. LOOS «Architecture» (1910) *Malgrès-tout*, Brenner-Verlag 1931
type & typologie
J. LUCAN *Précisions sur un état contemporain de l'architecture*, Presses polytechniques et universitaires romanes 2015
programatismo / antifaçadisme / auto-referential
J. LUCAN *Composition, Non-composition*, Presses polytechniques et universitaires romanes 2009
prélude/sommaire/programatismo/object-oriented-architecture / type & typologie (Grand Chelem)
LUCAN, M . STEINMANN & B. MARCHAND, "la théorie en question", *Matières n°16*, EPFL PRESS 2020
sommaire
J. LUCAN, "Aglutinations, empilements, tressages, etc., Notes sur des architectures d'appréhension immédiate", *Matières n°10*, EPFL PRESS 2020
programatismo
J.F. LYOTARD *La condition post-moderne*, Les éditions de minuit, 1979
prélude / programatismo / conflit / type & typologie
W. MAAS (rédacteur en chef) *A'A' n°378*, juillet 2010
programatismo
L. MADRAZO «Durand and the science of Architecture» *Journal of Architectural Education*. Septembre 1994
type & typologie
H. MALDINEY, *Regard, Parole, Espace,* L'Âge d'homme, 1973
auto-referential
H. MALDINEY, *L'art, l'éclair de l'être,* Comp'act, 1993
auto-referential
M.A. MATTHIEU *Le décalage*, Delcourt 2013
postlude
S. MCCLOUD, *Understanding comics - The invisible art*, Kitchen Sink Press, 1993
sommaire
R. MONEO « On Typology » *Oppositions n°13* MIT Press, été 1978.
type & typologie
T. MORTON *The Ecological Thought*. Harvard University Press 2010
object-oriented-architecture
T. MORTON, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, University of Minnesota Press, 2013
programatismo
MVRDV, *Farmax: Excursions on density*, 010 Uitgeverij, 1998
programatismo
MVRDV, *km3 : Excursions on capacity*, 010 Uitgeverij, 2005
programatismo
M. NEVILLE "Bjarke Ingels : Architecture" *Abstract : The Art of Design*, s1 ep4, Netflix 2017
programatismo
J. OCKMAN, *The Pragmatist Imagination : Thinking About Things in the Making*, Princeton Press, 2001
programatismo
C.K. OGDEN + I.A. RICHARD, *The meaning of meaning*, A Harvest HBJ book, 1923
sommaire
V. OLGIATI & M. BREITSCHMID «Valerio Olgiati's Ideational Inventory» *El croquis* n°156 2011
type & typologie / auto-referential
V. OLGIATI & M. BREITSCHMID *Non-referential architecture* Park Books 2018
type & typologie / auto-referential
V. OLGIATI, "On the non-referential", *Domus, n°974*, novembre 2013
auto-referential

V. OLGIATI, *The images of Architects*, 2013
auto-referential
C. ONANER *Aldo Rossi, architecte du suspens*. Metis Press 2016
type & typologie
ORDRE DES ARCHITECTES, "Archigraphie 2020 : observatoire de la profession d'architecte", 2020
programatismo
J. ORTEGA « Un essai sur l'esthétisme en guise de prologue ». Préface pour *El pasajero* , recueil de poèmes de J MORENO VILLA. Renaciemento 1924
object-oriented-architecture
T. PARSONS *The Social System* 1951
conflit
C.S.PEIRCE, *Collected Writings*. Édité par C.HARTSHORNE, P.WEISS & A.W.BURKS Harvard University Press 1931-58
type & typologie
C.S. PEIRCE, "The Fixation of Belief", *Popular Science Monthly* 12, November 1877
programatismo
A. PERRET, *Contribution à une théorie de l'architecture*, Édition à compte d'auteur 1952
programatismo / auto-referential
K.R. POPPER *Conjonctures & Réfutations* Routledge 1963
prélude
R. POUVIET, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Editions Vrin, 1997
auto-referential
B. PRINCEN, *Besides, History : Go Hasegawa*, Kersten Geers, David Van Severen, Koenig Books 2017
auto-referential
A.C Q. DE QUINCY, *Dictionnaire Historique de l'Architecture vol.2* 1832 Librairie d'Adrien le Clerc & Cie.
type & typologie
R. RICCIOTTI, *HQE* , Éditions Le Gac Press, 2013
auto-referential
G, RICHTER, «Lettre à Eddy de Wilde 1975» *Textes*, Les Presses du réel 1999,
antifaçadisme
M. ROLLOT *La recherche architecturale*. Repères, outils, analyses. Editions de l'Esperou 2019
prélude
A. ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Cambridge, 1981
auto-referential
D. RUY « Returning to (strange) objects » *Tarp* 2012
object-oriented-architecture
N. SALINGAROS *A Theory of Architecture,* Umbau-Verlag Solingen 2006
type & typologie
W.S. SAUNDERS, *The New Architectural Pragmatism*, University of Minnesota Press, 2007
programatismo
A & P. SMITHSON, *Without rhetoric : an architecture aesthetic*, Cambridge, 1974
auto-referential
R. SOMOL & S. WHITTING , *Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism*, 2002
programatismo
P.V SPADE «Introduction» pour J. WYCLIF *On Universals (Tractaus de universalibus)* traduit par A.KENNY, Oxford, Clarendon Press, 1985
type & typologie
M. SPEAKS, "Design Intelligence and the New Economy", *Architectural Record*, 2002
programatismo
N. SRNICEK & A. WILLIAMS, *#accelerate Manifesto for an accelerationist*, Critical Legal Thinking, 2013
sommaire
W. SZAMBIER *Jean-Nicolas-Louis Durand. 1760-1834 de l'imitation à la norme*. Picard 1984
type & typologie
K. M TRAUTH, S. C HORA & R. V GUZOWSKI *Expert judgment on markers to deter inadvertent human intrusion into the Waste Isolation Pilot Plant* UNT Libraries, 1993
object-oriented-architecture
R. VAN TOORN, "Fresh Conservatism", 1997
programatismo
L. VACCHINI, *Capolavori, Chef d'oeuvre* Picard diffuse, 2006
auto-referential
R. VENTURI, D. SCOTT-BROWN & S. IZENOUR *Learning from Las Vegas*, MIT Press 1972
programatismo / antifaçadisme
R. VENTURI *Complexity & Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art 1966
sommaire / programatismo / antifaçadisme / conflit / type & typologie / autoreferential / object-oriented-architecture (Grand Chelem)
J.L. VIOLEAU *REM : le bon, la brute…*, Editions B2, Mai 2014
programatismo
J.L. VIOLEAU, *L'île de Samoa à Nantes*, Editions B2, Octobre 2016
programatismo
J.L. VIOLEAU, "Cours JLVioleau 1:2 MVRDV", vidéo youtube 2020
programatismo
J.L. VIOLEAU, "Cours JLVioleau 2:2 Rem Koolhaas",vidéo youtube 2020
programatismo
VITRUVE *De architectura, Livre I*, Ier siècle av. JC
sommaire
E. WEIZMAN « Lethal Theory » *Log n°7*, 2006
object-oriented-architecture
T. WISCOMBE « Toward a Flat Ontology » *Project n°3*, 2014
object-oriented-architecture
B. ZEVI *Apprendre à voir l'architecture*, Les éditions de minuit 1959
prélude / antifaçadisme / conflit
object-oriented-architecture
P ZUMTHOR « Une vision des choses » 1988, *Penser l'architecture*, 2012
antifaçadisme
P.ZUMTHOR « Architecture et paysage » 2005 *Penser l'architecture* 2012,
antifaçadisme

Illustrations
dans l'ordre d'apparition

couverture & premières pages : (créée) Trajectoires 2020

PRELUDE

Toutes les illustrations ont été recadrées et désaturées.

p6 : This statement has been criticised – fake baudrillard post-post posting 2020

p6&7:Trashy books / Clean books – Marque pages pour la société de prevention de la tuberculose de Pensylvanie. Date inconnue entre 1904 et 1954

p6&7 : (créée) Generic City. - Posté sur Neurchitecture en 2020

p6&7 : (créée) Il trionfo del T-posing 2020

p6&7 : (créée) Sasuke strangling meme - Posté sur Neurchitecture en 2020

p8 : (créée) Fingerskating Corbu – Posté sur Neurchitecture en 2019

p8 : (créée) Chaine supersurface – Posté sur Neurchitecture en 2019

p8 : (créée) Fear and Learning in Las Vegas – Posté sur Neurchitecture en 2020

p8 : (créée) Mies Fighter – Posté sur Neurchitecture en 2019

p9 : Reporoduction de A. SPIEGELMAN A l'ombre des tours mortes, Panthéon 2004

p9 : (créée) S,M,L,XPTDR – Posté sur neurchitecture en 2019

p10 : (créée) I have no novative ideas and i must create things 2020

p10 : Reproduction de M. ELIA We go to the gallery Autoédition 2001

p10&11 : Parties Paranoia Violence – © Oliva Sparrow

p10&11 : (créée) Rhinocéros - Posté sur Neurchitecture en 2020

p11 : démolition de Pruitt-Igoe 1972 (© U.S. Department of Housing and Urban Development Office of Policy Development and Research)

p12&13 : (créée) l'acte le plus architectural 2019 (© agence dommage)

p12&13 : (créée) Edgean Nouvel - Posté sur Neurchitecture en 2020

p12&13 : Breezewood, Pennsylvania - Edward Burtynsky, (© Nicholas Metivier Gallery)

p12&13 : Name one thing in this photo – Posté par @melip0ne sur Twitter en 2019 (© melip0ne)

p13 : (créée) Diagramme de lisibilité 2018

SOMMAIRE

p15 : (créée), Triangle de la trajectoire architecturale, version complète
p17 : Pyramide théorique de l'art graphique de la bande-dessinée issu de "l'art invisible" de Scott McCloud, 1993, (© Scott McCloud)
p17 : (créée), Triangle adapté de celui de McCloud – cartographie des courants architecturaux
p19 : (créée), Triangle de la trajectoire architecturale sous deux formes

PROGRAGMATISME

p24 : Photo aérienne, Quartier Nordhavn à Copenhague, Masterplan de COBE, 2016, (© Rasmus Hjortshøj – COAST), modifiée à la manière de la photo aérienne de Manhattan dans "New York Délire" p 8
p30 : Plan de Nantes, 1766, archives municipales
p30 : Hugo d'Alesi, Lithographie colorée de l'île de Nantes, 1888, musée Dobrée
p30 : Alexandre Chémetoff, Plan guide de l'île de Nantes, 2008, (© Alexandre Chemetoff et Associés)
p30 : Plan interactif des opérations de l'île de Nantes, Site de la SAMOA, 2020, (© SAMOA)
p33 : (Créée), Diagrammes du processus programatique des projets de l'île de Nantes
p33 : Tact+Tectone, Zellige, 2020 (© Tact + Tectone)
p33 : Garo-Boixel, l'îlot des îles, 2017 (© Garo-Boixel)
p33 : Block + Guinée-Potin, Ilink, 2018 (@Guinée-Potin + Block)
p33 : ECDM + RAUM, Mayflower, 2020 (@ ECDM + RAUM)
p34 : Block + Guinée-Potin, Ilink, 2018 (photo personnelle)
p34 : Garo-Boixel, l'îlot des îles, 2017 (photo personnelle)
p34 : Hardel–Lebihan + atelier Roberta, O'2 parcs, 2019 (photo personnelle)
p34 : Youssef Tohmé + THE architectes, canopée, 2020 (photo personnelle)
p34 : Brénac & Gonzalez, Imbrika, 2015 (photo personnelle)
p34 : Tact+Tectone, Zellige, 2020 (photo personnelle)
p38 : Photo aérienne du quartier Pruitt-Igoe à St-Louis, 1968 (© Bettmann/Corbis)
p38 : Le bidonville de Nanterre, le 24 mars 1964, (©UPI/AFP)
p40 : Nils-Ole Lund, The triumph of Postmodern, 1985 (© Nils-Ole Lund)
p44 : WAI think thank, "Cities of the Avant Garde : fragment of the urban cosmos where ideology and provocation coexist", 2013, (© Wai Think Thank)
p51 : "Le théorème de 1909", Life magazine, 1909, extrait de Rem Koolhaas, New York Délire, 1978 (© Life picture service)
p51 : OMA, Projet de concocurs pour la Vilette, Paris, 1983, Plan (© OMA)
p51 : OMA, Bibliothèque publique, Seattle, 2004, coupe programmatique (© OMA)
p51 : OMA, Dubaï Renaissance,Dubaï, 2006, photo montage (© OMA)
p51 : OMA, Milestein University, Ithaca, 2011, Maquette concept (© OMA)
p51 : OMA, Casa de Musica, Porto, 2005 (© OMA)
p51 : Photo de Rem Koolhaas, Elements of architecture, Taschen, 2014 (© OMA + Taschen)
p51 : Photo de Rem Koolhaas, Countryside - a report, Taschen, 2019 (© OMA + Taschen)
p54 : MVRDV, Datatown, 1999 (© MVRDV)
p54 : MVRDV, Pig City, 2001 (© MVRDV)
p54 : MVRDV, Costa Iberica: Upbeat to the Leisure City, 2005 (© MVRDV)
p54 : MVRDV, Valley, Paris, 2015 (© MVRDV)
p54 : MVRDV, The Imprint, Incheon, 2018 (© MVRDV)
p54 : MVRDV, Nieuw Bergen, Eindhoven, 2019, Schéma (© MVRDV)
p57 : Photo de Bjarkes Ingels, An archicomic on architectural evolution, 2010 (© BIG + Taschen)
p57 : Photo de Bjarkes Ingels, Hot to cold, 2015 (© BIG + Taschen)
p57 : BIG, Mars Science City, Dubaï, en cours (© BIG)
p57 : BIG, Europacity, Paris, annulé (© BIG)
p57 : BIG, Washigton Stadium, Washington DC, en cours (© BIG)
p57 : BIG, Copenhill, Copenhague 2020 (© BIG)
p61 : Herzog & de Meuron, Galerie Goetz, 1992 (© Architekturzentrum Wien + Margherita Spiluttini)
p61 : Herzog & de Meuron, Entrepôt Ricola, Mulhouse, 1993 (© Architekturzentrum Wien + Margherita Spiluttini)
p61 : Herzog & de Meuron, Bureaux, Soleure, 1993-2000, figures extraites de Gerhard Mack, Herzog & de Meuron 3, 1992-1996, 2000

p61 : Herzog & de Meuron, Pharmacie de l'Hôpital cantonal, Bâle, 1995-1998, figures extraites de Gerhard Mack, Herzog & de Meuron 3, 1992-1996, 2000
p61 : Herzog & de Meuron, Bâtiment Prada, Tokyo, 2000-2003, extrait de "Herzog et de Meuron. Prada Aoyama Tokyo", 2003
p61 : Herzog & de Meuron, VitraHaus, Weil am rhein, 2009 (© Iwan Baan)
p61 : Herzog & de Meuron, Actelion Business Center, Allschwil, 2010 (© Iwan Baan)
p61 : Herzog & de Meuron, Caixaforum, Madrid, 2008 (© Iñigo Bujedo-Aguirre)
p61 : Herzog & de Meuron, Elbphilarmonie, Hambourg, 2017 (© Iwan Baan)
p61 : Herzog & de Meuron, Stade, Bordeaux, 2015 (© Francis Vigouroux)
p61 : Herzog & de Meuron, Siège Lombard Odier, Genève, en cours (© Herzog & de Meuron basel.)
p61 : Herzog & de Meuron, Tour Triangle, Paris, en cours (© Herzog & de Meuron basel.)
p61 : Herzog & de Meuron, Park Tuchkov Buyan, St Petersbourg, en cours (© Herzog & de Meuron basel.)
p65 : (Créée), Graphique montrant l'évolution de la tendance Progragmatique en cours des 40 dernières années

ANTIFACADISME

p74 : (créée) Ca c'est la caisse. Le bâtiment que tu veux est dedans
p75 : Le Manny – Tetrarc, Nantes 2009 (© Tetrarc)
p75 : Musée Pierre Soulages – RCR Architectos, Rodez 2004 (© Cédric Méravilles)
p75 : Poste d'aiguillage – Agence titan, Nantes en cours (© Agence titan)
p76 : Emote «dab» : Capture d'écran du jeu Fortnite – Epic Games, 2017
p76 : Reproduction de Learning from Las Vegas – R. VENTURI, D.SCOTT-BROWN & S.IZENOUR, 1972
p77 : (créée) Trichotomie canard / hangar décoré / hangar texturé
p77 : Palais des Doges – Venise XIV° siècle (© Andrew Ballet)
p78 : Chai Dominus – Herzog & de Meuron, Yountville 1995 (© Herzog & de Meuron)
p78 : Reprodution de A Pattern Langage – C. ALEXANDER, 1977
p78 : Casa del Fascio – Giuseppe Terragni, Côme 1936 (© Danny Alexander Lettkemann)
p78 : Palais Farnese – Antonia da Sangallo le jeune, Rome 1549 (© Zeno Colantoni)
p79 : (créée) Complexité vs Complication de la façade
p81 : Musée Guggenheim – Frank O Gehry, Bilbao 1997 (© Philip Maiwald)
p81 : (modifiée) Coupe du-dit Musée Guggenheim (© Gehry Partners)
p81 : Chantier à Rennes – 2018 (© Laurent Lagadec)
p82 : Entrepôt Ricola – Herzog & de Meuron, Laufen 1987 (© Ricola)
p83 : Entrepôt Ricola – Herzog & de Meuron, Mulhouse 1993 (© Margherita Spiluttini)
p83 : Chapelle Bruder Klaus – Peter Zumthor, Mechernich 2007 (© Fundacion Endurence)
p84 : (modifiée) Coupe de la-dite chapelle
p84 : Sans titre – Barnett Newman 1960 (© Christie's)
p85 : Ledger – Robert Ryman 1962 (© Robert Ryman)
p85 : Peinture – Pierre Soulages 1994 (© Adagp Paris)
p85 : Gris – Gerard Richter 1974 (© Gerard Richter)
p86 : Reproduction de Apprendre à voir l'architecture – B. ZEVI 1959
p86 : Plan R+4, Epicentre Prada – Herzog & de Meuron, Tokyo 2003 (© architecturetokyo.wordpress.com)
p87 : (créée) Comparaison gabarit CCTV / Ricola
p88 : (modifiée) Pyramide de Caio Cesto (© Palickap)
p88 : Palais des Postes – Adalberto Libera, Rome 1935 (© zedprogetti.it)
p89 : (modifiée) Capitainerie du port – Zaha Hadid Architectes – Anvers 2016 (© Helene Binet)
p89 : (modifiée) MAS Museum – Neutelings Riedjik, Anvers 2011 (© Sarah Blee)
p89 : (modifiée) MAS Museum, détail de façade – Neutelings Riedjik, Anvers 2011 (© Neutelings Riedjik)
p90-91 : (créées) Pièces graphiques de projet étudiant personnel. 2020

TYPE & TYPOLOGIE

p112 : (créée) La caverne des universaux
p114 : (créée) Type & typologies de baies
p114 : (créée) Colonne entre nominalisme et réalisme
p119 : Reproduction de Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes : remarquables par leur beauté, par leur gran-

deur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle. J-N-L. DURAND 1800
p119 : Reproduction de Le Voyage du Beagle. C. DARWIN 1839
p123 : Reproduction de Philosophia botanica C.V. LINNÉ 1788
p123 : Reproduction de Partie graphique des cours donnés à l'école polytechnique J-N-L. DURAND 1821
p125 : Parthénon, Athènes, 432 AV.JC (© Steve Swayne)
p125 : Usine AEG – Peter Berhens, Berlin 1909 (© Pedro Valera)
p 125 : La cheminée – Charles Edouard Jeanneret 1918 (© fondation Le Corbusier)
p130 : Seagram Building – Mies Van der Rohe, NYC 1958 (© RFR Realities)
p131 : Palazzo Hotel – Aldo Rossi, Fukuoka 1989 (© Nacasa & partners)
p132 : Église San Marcello al Corso - Carlo Fontana, Rome 1592 (gravure de Giuseppe Vasi 1756)
p132: Seagram Building – Mies Van der Rohe, NYC 1958 (© Richard Pare)
p132 : Plan de Rome – Giambatista Nolli 1748
p132 : (créée) Plan de Manhattan
p133 : Maison Carée - Nimes, I°s AP-JC (© Martin Kraft)
p133 : Villa Rotonda – Andrea Palladio, Vicenza 1571 (© Mario Ferrera)
p133 : Palazzo Hotel – Aldo Rossi, Fukuoka 1989 (© Nacasa & partners)
p134 : Détail de façade - Il Palazzo Hotel (© archiweb)
p134 : Détail de façade - Seagram Building 1972 (© John Winter)
p135 : Schémas des plans types de temples grecs (© Napoleon Vier)
p135 : Plan de Rez-de-chaussée - Seagram Building (© Mies Van der Rohe)
p135 : Plan du premier étage - Il Palazzo Hotel (© arwhiweb)
p137 : Reproduction de Vers une Architecture 1923 LE CORBUSIER
p137 : Croquis préparatif pour les logements à Gallaratese 1970 (© Aldo Rossi)
p141 : Reproduction de J.L VAUZELLE « La salle du XI° siècle» du Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir 1795
p141 : Exposition Elements, salle des fenêtres, Venise 2014 (© OMA)
p141 : Reproduction de V. OLGIATI Iconographic Autobiography 2006
p144 : Reproduction de V. OLGIATI Iconographic Autobiography 2006
p145 : Exposition Elements, salle des rampes, Venise 2014 (© OMA)
p145 : Exposition Elements, salle des toits, Venise 2014 (© OMA)
p145 : Exposition Elements, salle des balcons, Venise 2014 (© OMA)
p146 : Ecole – Valerio Olgiati, Paspel 1998 (© Hisao Suzuki)
p146 : Auditorium – Valerio Olgiati, Plantahof 2010 (© Hisao Suzuki)
p147 : Exposition Elements, salle des murs, Venise 2014 (© OMA)
p147 : Exposition Elements, salle des toits, Venise 2014 (© OMA)
p148 : Reproduction de Elements, R. KOOLHAAS 2014
p148 : Reproduction de First Notebook on Transmutation of Species, C. DARWIN 1837
p148 : Reproduction de A history of Architecture on the comparative method, B. FLETCHER 1896
p149 : Reproduction de Partie graphique des cours donnés à l'école polytechnique J-N-L. DURAND 1821
p149 : Reproductions de El Croquis n°156 2011 (© Valerio Olgiati)
p152 : (créés) chronologie du discours sur la série typologiques
p158 : Villa Savoye - LE CORBUSIER, Poissy 1931 (© Jean Bernard Leemage)
p158 : Villa Dall'Ava - R. KOOLHAAS, St-Cloud 1991 (© Santiago Tique)
p158 : AIATSIS - ARM architectes - Canberra 2001 (© ARMarchitectes)

AUTO-REFERENTIAL

p225 : Quadrangle, appelé aussi Quadrilatère, Carré noir ou Carré noir sur fond blanc, Kasemir Malevitch, 1915
p225 : Exposition 0.10, Kasemir Malevitch, Petrograd 1915
p225 : DOGMA, A Simple Heart. Architecture on the Ruins of the Post-Fordist City, 2002-2009 (© François Lauginie)
p225 : Archizoom (projet d'Andrea Branzi), No-stop city, 1969 (© Philippe Magnon)
p226 : Office (Kersten Geers, Van Severen), Office 47, Tielt (Belgique) 2007-2009 (© OFFICE KGVS)
p226 : Office (Kersten Geers, Van Severen), Yale Union, Portland (USA) 2017 (© OFFICE KGVS)

p226 : Office (Kersten Geers, Van Severen), Solo House, Matarrana (Espagne) 2012-2017 (© OFFICE KGVS)
p227 : Office (Kersten Geers, Van Severen), Arvo Part Centre, Laulasmaa (Estonie) 2014 (© OFFICE KGVS)
p227 : Lacaton & Vassal, Maison Latapie, Floirac 1993 (© Philippe Ruault)
p227 : Lacaton & Vassal, Ecole d'architecture, Nantes 2009 (© Lacaton & Vassal)
p227 : Lacaton & Vassal, NEW AARCH, Aarhus 2016 (© Lacaton & Vassal + Bessards Studio)
p227 : Aby Warburg, L'atlas mnemosyne, 1926
p228 : Palladio, Basilica, Vicenza 1750 (©RIBA Collections)
p228 : Office (Kersten Geers, Van Severen), Borden garden, Juarez + El Paso (Mexique+USA) 2005 (© OFFICE KGVS)
p228 : Office (Kersten Geers, Van Severen), Music Center, Muharraq (Bahrain) 2016 (© OFFICE KGVS)
p228 : Christ Gantenbein"Polykatoikia Type, Athens" from "Typology : Paris, Delhi, Sao Paulo, Athen", 2015
p228 : Christ Gantenbein, Application "Rome Typology", 2012 (© ETH Zurich)
p239 : Valerio Olgiati, Villa Além, Alentejo (Portugal) 2014 (© Archive Olgiati)
p239 : Valerio Olgiati, Perm XXI, Perm (Russie) 2008 (© Archive Olgiati)
p239 : Valerio Olgiati, University Campus Supsi, Mendrisio (Suisse) 2013 (© Archive Olgiati)
p240 : Eric Lapierre, maison pour un collectionneur, Combray (France) 2013 (© Eric Lapierre experience + Filip Dujardin)
p240 : Valerio Olgiati, visiting centre, Zernez (Suisse) 2008 (© Archive Olgiati)
p240 : Valerio Olgiati, epfl learning centre, Lausanne (Suisse) 2004 (© Archive Olgiati)
p241 : Christian Kerez (+ Joseph Schwartz ingénieur), house with a missing column, Zurich (Suisse) 2014 (© Christian Kerez + Georg Aerni)
p241 : Valerio Olgiati, atelier bardil, Scharans (Suisse), 2007 (© Archive Olgiati)
p242-243 : (créées) pièces graphiques d'un projet étudiant sur la non-referential architecture, plan, coupe et images
p249 : Le théâtre anatomique de Padoue,1594, photo d'Aldo Rossi
p249 : Le phare de Brant Point à Nantucket, 1746, photo d'Aldo Rossi
p249 : Pont Visconti à Borghetta, 1395, photo d'Aldo Rossi
p249 : extraits de "l'autobiographie iconographique" de Valerio Olgiati, publié en 2006 dans la revue 2G, n° 37
p249 : extraits de "the images of architects" de Valerio Olgiati, publié en 2013 avec la collection de Kerez, Pawson et Fujimoto
p256 : Valerio Olgiati, Ecole, Paspels (Suisse) 1998 (© Archive Olgiati)
p256 : Valerio Olgiati, Agence, Flims (Suisse) 2007 (© Archive Olgiati)
p256 : Valerio Olgiati, Pearling path museum, Bahreïn 2019 (© Archive Olgiati)
p257 : Eduardo Souto de Moura, Casa das historas, Cascais (Portugal) 2008 (©Giovanni Nardi)
p257 : Phare de Santa Marta, Cascais, 1868
p257 : Tham & Videgard, School of architecture, Stockholm (Suède) 2015 (© Åke E:son Lindman)
p260-261 : (créées) pièces graphiques d'un projet étudiant sur l'auto-referential architecture, plan, coupe et images

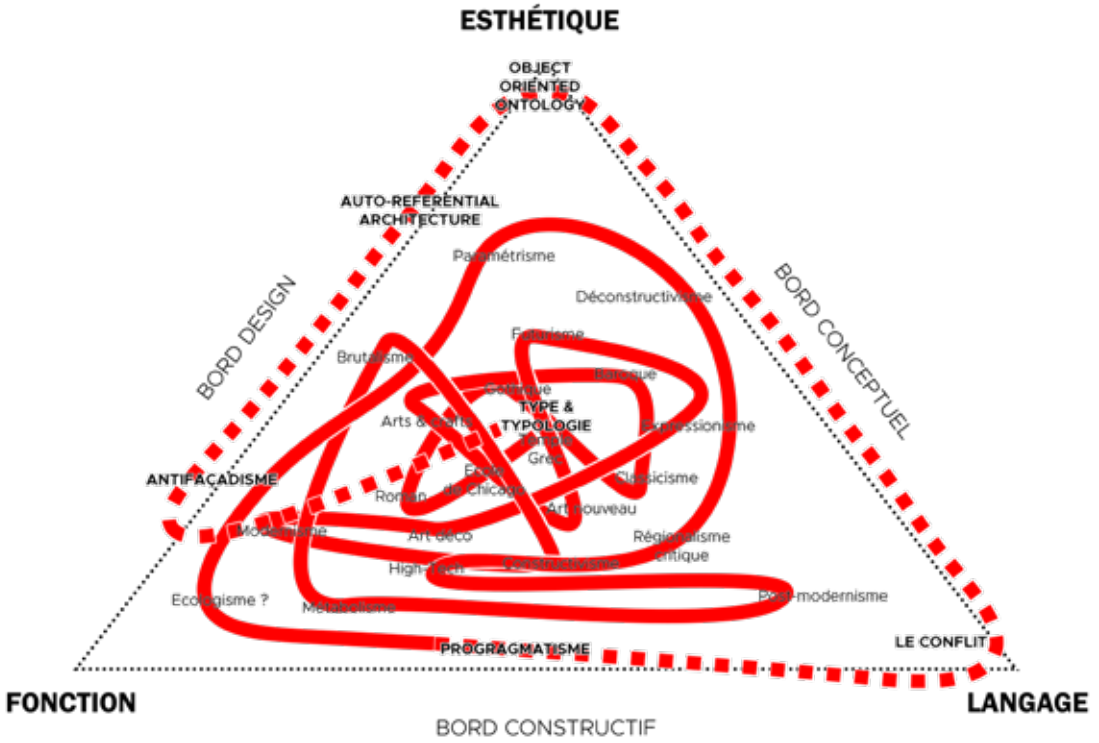
OBJECT ORIENTED ONTOLOGY

p269 : Reproduction de The Quadruple Object – G. HARMAN 2011
p272 : (créée) Visualisation de la métaphore
p274 : Guggenheim Museum – Mark Foster Gage, Helsinki 2014 (© MFGA)
p274 : Architectural Cliff – Andrew Kovac, New York City 2014 (© Andrew Kovac)
p275 : National Science & Innovation Center – Mark Foster Gage, Kaunas 2016 (© MFGA)
p275 : The Plan is the Generator – Kyle Mayor 2015 (© Kyle Mayor)
p275 : The Main Museum of LA Art – Tom Wiscombe 2016 (© Tom Wiscome Architects)
p275 : Blo Puff – Bittertang Farm, New York City 2010 (© Bittertang Farm)
p275 : Couvent Notre Dame de la Tourette – David Ruy & Karel Klein 2019 (© Ruyklein)
p276 : Island Port Terminal – Tom Wiscombe, Kimmen 2014 (© Tom Wiscombe Architects)
p276 : Guggenheim Museum – Mark Foster Gage, Helsinki 2014 (© MFGA)
p277 : Klex – David Ruy & Karel Klein 2019 (© Ruyklein)
p277 : 48 characters – Andrew Holder 2013 (© Andrew Holder)

p277 : National Museum of World Writing – Tom Wiscombe, Incheon 2017 (© Tom Wiscombe Architects)
p279 : Résidence privée – Mark Foster Gage, Gracé 2017 (© MFGA)
p281 : Université féminine Ewha – Dominique Perrault, Séoul 2008 (© André Morin)
p284 : Museum of Modern Art – Tom Wiscombe, Shenzen 2019 (© Tow Wiscombe Architects)
p285 : The Main Museum of LA Art – Tom Wiscombe 2016 (© Tom Wiscome Architects)
p286 : Concert Hall – Tom Wiscombe, Vilnius 2019 (© Tom Wiscome Architects)
p287 : Sunset Spectacular Model Kit – Tom Wiscombe (© Tom Wiscome Architects)
p287 : Shenzen Science Museum Model Kit – Tom Wiscombe (© Tom Wiscome Architects)
p289 : Mutants – Bart Hess, 2011 (© Bart Hess)
p291 : (créée) Position de l'OOO dans le triangle architectural
p291 : (modifiée) Démolition de Pruitt Igoe, 1971 (© U.S. Department of Housing and Urban Development)
p292 : Reproduction de Apprendre à voir l'architecture – B. ZEVI 1959
p293 : Colonne fasciculée, Monastère Royal – Louis Van Bodeghem, Brou 1506 (© Paola da Reggio)
p293 : Spolia dans l'enceinte médiévale de Smederevo, Serbie (© Josip Šarić)
p294 : Magasins Blockbuster abandonné, USA
p294 : Parthénon de l'Acropole, Grèce (© Florestan)
p295 : Reproductions de Expert judgement on markers to deter inadvertant humain intrusion into the Waste Pilot Isolation Plant – K.M. TRAUTH, S.C HORA & R.V GUZOWSKI, 1993
p296 : (créée) Comparaisons entre spolium antique et inspiré de l'OOO
p297 : (créée) Divers exemples possibles de spolia OOOesques fonctionnelles
p298 : Troupes israéliennes scannent le mur d'une habitation palestinienne, Nablus 2002 (© Nir Kafri)
p298 : Trous laissé dans le mur d'une habitation palestinienne, Nablus 2003 (© al-Ayaam)
p299 : Plan RDC, Shotgun House – First Office, 2015 (© First Office)
p299 : Prototype de porte – First Office 2015 (© First Office)
p300 : (créée) Divers exemples de spolia OOOesques signifiantes
p301: (créée) Spolium OOOesque d'une colonnade
p302 : (créée) Reconstruction du texte

POSTLUDE

p312-313 : (créée) déroulé du triangle
p315 : Reproduction de Here, R. MC GUIRE 2014
p315 : Image tirée de La Dolce Vita, F. FELLINI 1960
p315 : Bouteille de Pernaud, P. PICASSO 1912
p315 : Dynamisme d'un chien en laisse, G. BALLA 1912



« Il nous vient le désir d'abandonner ces thèmes froidement raisonneurs et ces lunettes intellectuelles, et de prêcher seulement la haine et l'amour : une critique partiale, développée d'un point de vue strictement personnel, mais au moins d'un point de vue comme disait Baudelaire, qui ouvre les horizons.

Et l'on préfère alors retourner à quelque antique historien, à quelque pragmatique ignare, au jugement confus mais passionné, vibrant au moins avec l'œuvre d'art, capable d'une exclamation sincère, ou d'une intuition illuminée. Plutôt que l'exactitude théorique, mieux vaut l'énergie du tempérament critique qui a au moins la modestie de sentir. »

B. ZEVI Apprendre à voir l'architecture 1959

Ce recueil rassemble six articles empilés sous une même couverture pour prétendre être un mémoire.
Six articles comme six pistes de réflexion pour comprendre, interroger et s'échapper de la production architecturale ultra-contemporaine. Traversant l'histoire de l'architecture, de Quatremère de Quincy aux projets futuristes de Tom Wiscombe en passant par Bjarke Ingels, Rem Koolhaas et Valerio Olgiati, ces lignes de fuites cherchent, déroulent, franchissent, rayent et détournent les formes construites qu'elles rencontrent sur leur chemin.
Ne condamnant aucun chemin comme une fausse route, elles bifurquent, se perdent, tournent en rond, reviennent sur leur pas... Mais elles refusent de rester statiques.

mémoire de master - ensa Nantes - janvier 2020
sous la direction de Romain Rousseau & Kantuta Quiros
penser avec, depuis & par les fictions