



HAL
open science

Vers une non-architecture : la possibilité d'un neutre en architecture

Alice Bondaty

► To cite this version:

Alice Bondaty. Vers une non-architecture : la possibilité d'un neutre en architecture. Architecture, aménagement de l'espace. 2017. dumas-01806886

HAL Id: dumas-01806886

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01806886>

Submitted on 4 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

VERS UNE NON-ARCHITECTURE

LA POSSIBILITÉ D'UN NEUTRE EN ARCHITECTURE

ALICE BONDATY

sous la direction de Paolo Amaldi et Philippe Potié

«Une réflexion sur le neutre c'est une façon de chercher -d'une façon libre- mon propre style de présence aux luttes de mon temps.»

Roland Barthes

SOMMAIRE

Remerciements	p. 6
Introduction	p. 7
Chapitre I - Le Volume	p. 10
A- Neutraliser la forme - Intention architecturale	p. 11
L'architecture Non-référentielle de Valerio Olgiati	p. 12
Des volumes purs sous la lumière	p. 14
Processus automatiques de création de la forme	p. 19
Des bâtiments générés plutôt que conçus	p. 24
B- Se concentrer sur le corps, s'abstraire du langage - Perception architecturale	p. 28
Un corps solide abstrait - La chapelle de Zumthor	p. 30
Parcours sensoriel - L'école de Paspels d'Olgiati	p. 32
Le concept de forme forte de Martin Steinmann	p. 34
Peinture unitaire et perception globale	p. 37
Chapitre II - La Surface	p. 40
Annuler la fenêtre, percements et grille	p. 42
La fenêtre comme motif	p. 46
Enveloppes continues	p. 48
Le motif comme signe vide	p. 51

Chapitre III - Le Plan Neutre	p. 54
New York, espace neutre ?	p. 56
Le plan libre, deux approches	p. 57
Le plan typique comme dispositif all-over	p. 60
L'imaginaire d'une surface neutre	p. 62
La notion de milieu	p. 65
Conclusion	p. 69
Bibliographie	p. 73

REMERCIEMENTS

Je remercie mes professeurs, Paolo Amaldi et Philippe Potié, ainsi qu'Eliza Cuela qui nous a rejoint par la suite, pour leurs conseils avisés et leurs encouragements répétés.

INTRODUCTION

Dans ses cours au Collège de France (1977-1978), le sémiologue Roland Barthes s'intéresse à la figure du Neutre. Selon la définition qu'il en propose, le neutre serait «*ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt [...] tout ce qui déjoue le paradigme*»¹, le paradigme étant donné comme «*l'opposition de deux termes virtuels dont j'actualise l'un, pour parler, pour produire du sens.*»². En sortant de cette opposition, le Neutre tend à déconstruire le sens qu'elle produisait. Le recours au *tertium* -troisième terme neutre- vient bousculer le paradigme, reconsidérant l'ordre établi. Comme le précise Barthes, cette quête du neutre ne peut se réduire à la discipline de la sémiologie, puisque cette notion traverse tant la langue, que le discours, ... et l'architecture ? Reste à savoir comment l'architecture peut procéder d'une levée du sens.

L'architecture peut s'appréhender comme une langue, traversée par l'intentionnalité de ses auteurs, produisant du sens par ce qu'elle dit de son programme, de son rapport au contexte, de son époque. Cette dimension expressive se traduit dans la multiplicité des styles et des genres, des débuts de son institution en une discipline savante à nos jours. Cette conception de l'architecture comme une *langue* interdit la possibilité d'un neutre, puisqu'elle se traduit en signes, assimilables par la société. Toutefois, si on se détache d'une approche sémiologique de l'architecture, en la considérant comme un *corps*, examiné sous l'angle de ses effets perceptifs, la neutralité se laisse entrevoir. Dépouiller l'architecture de toute signification comporte des enjeux à plusieurs niveaux, qu'il s'agisse de neutraliser la forme volumétrique, l'enveloppe -support du signe chez les postmodernes-, ou le paysage intérieur d'un édifice. L'hypothèse de ce mémoire se base sur la création de prégnances architecturales suffisamment fortes pour pousser le sujet à une expérience sensible immédiate d'un bâtiment, détachée de tout présupposé induit par un vécu ou par la société. L'idée étant de déjouer le signe par la perception physique d'une architecture, considérée comme corps.

Lorsque Roland Barthes formule son désir de Neutre, il ne prétend pas à une vérité absolue de la notion, il cherche plutôt à en saisir différentes caractéristiques. En effet, le Neutre reste un concept, un cas limite vers lequel on peut tendre, mais jamais atteignable. Roland Barthes choisit ainsi de réfléchir autour de vingt-trois *scintillements*, qui représentent autant d'incarnations possibles de la notion. De même en architecture, trouver un objet purement neutre semble exclu. Les différents projets qui font le corpus de ce mémoire ne sont pas à prendre comme des matérialisations du Neutre. Dans chacun d'eux, on s'intéressera à une forme, une attitude, une surface, une matière, un dispositif spatial, ... qui pourraient être approchés comme des aspects de neutralisation de l'architecture.

Les années 1970 ont été marquées par un regain d'intérêt pour la sémiologie,

¹ Roland Barthes, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris : Traces écrites, Seuil Imec, 2002, p. 31.

² *ibidem*, p. 31.

analysant tout objet ou pratique sociale en tant que signifiant en puissance. C'est donc à la même époque que tout ce qui fait sens est méticuleusement décortiqué, et que Roland Barthes formule son désir de Neutre. Si le concept semble être condamné à sa valeur théorique, on peut aussi se demander quelles raisons poussent à un tel désir. Plusieurs hypothèses sont à envisager. Le Neutre pourrait se faire la révolte silencieuse face à la saturation de signes que proposaient les postmodernes. Il s'agit également d'une attitude qui se refuse aux dogmes, la première moitié du XXe siècle ayant été fortement dominée par les diktats (régimes autoritaires) et les manifestes en architecture. Ainsi, on peut noter un changement d'attitude dans les publications théoriques de l'après-guerre. Les architectes sont plus précautionneux, ne prétendant pas imposer leur vérité au reste du monde. Rem Koolhaas montre ses doutes face à l'unicité d'une théorie architecturale dès l'introduction de *New York Délire* : «*Comment écrire un manifeste d'urbanisme pour la fin du XXe siècle, dans une époque qui a la nausée des manifestes ?*»³. De même, Aldo Rossi décrit son *Architecture de la ville* comme l'«*esquisse d'une théorie urbaine*»⁴.

Dans sa leçon inaugurale au Collège de France, Roland Barthes s'interrogeait sur la façon dont «*une société produit des stéréotypes, c'est-à-dire des combles d'artifice, qu'elle consomme ensuite comme des sens innés, c'est-à-dire des combles de nature*»⁵. En architecture, la forme ou l'enveloppe d'un bâtiment peuvent devenir signes d'un programme, d'une époque, du contexte, d'une idée, voire d'une idéologie. Les signes finissent par être assimilés par la société, sans être capable d'en expliquer le sens premier. La généralité semble vérité. Le Neutre, en cela qu'il se dégage des signifiants portés par la société, s'extrait du rapport au contexte d'une époque. Il aspire au silence et peut se voir comme un moyen de dépasser les styles architecturaux, dans une forme d'intemporalité. La neutralisation de l'architecture serait donc gage de sa pérennité. Cette durabilité ne s'exprime pas en termes matériels, mais par son adéquation avec la société.

«*La pérennité [...] semble dépendre d'aspects à la fois matériels et immatériels. L'histoire nous montre que la pérennité physique d'un bâtiment est toujours liée à la durée du sens qu'on lui attribue, à l'intelligibilité de sa signification, même au-delà de sa raison fonctionnelle.* »

Luca Ortelli, «*Considérations sur la pérennité en architecture*», dans Bruno Marchand, *Pérennités*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2012, p. 33.

Le désir de Neutre pourrait donc se traduire par une recherche de pérennité, un thème de plus en plus présent dans notre société, devant la nécessité d'un développement durable pour faire face à la crise écologique. Peut-être le Neutre fait-il sens

³ Rem Koolhaas, *New York Délire, Un Manifeste Rétroactif pour Manhattan*, Paris : Parenthèses, 2002, p. 9. Édition originale : *Delirious New York, A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Londres : Thames and Hudson, 1978.

⁴ Aldo Rossi, *L'Architecture de la ville*, Gollion : InFolion Éditions, 2001. Édition originale : *L'Architettura della città*, Padoue : Marsilio Editori, 1966.

⁵ Roland Barthes, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris : Traces écrites, Seuil Imec, 2002, p. 33.

(paradoxalement) à une époque qui commence à mettre en doute le consumérisme effréné et l'éphémère. La sensibilisation aux questions environnementales porte à un désir d'intemporel, une quête d'universel, préférant le durable au jetable.

Le présupposé de cet exercice est qu'il n'existe pas une architecture neutre, mais des aspects neutres dans différentes approches ou productions architecturales. Ce texte tire son titre -*Vers une non-architecture*- du caractère inatteignable du concept. Il reprend la structure des «Trois rappels à Messieurs les architectes» de *Vers une architecture*, puisque Le Corbusier y cherchait à explorer une nouvelle esthétique, retrouvant l'essence architecturale. Si pour lui, «*L'architecture n'a rien à voir avec les styles.*»⁶, l'esthétique qu'il met en place comporte une forme de neutralité, dans la recherche de volumes purs, à même de créer «*des faits plastiques, clairs et limpides*»⁷. Il s'agit bien ici d'une approche de l'architecture comme corps, convoquant les sens plus que l'intellect. Par ailleurs, la succession des *Trois Rappels* : le volume, la surface et le plan, permet de balayer un spectre large d'aspects possiblement neutres de l'architecture.

Le premier chapitre, dédié au volume, sera l'occasion d'examiner l'attitude des architectes face à la création d'une forme, puis la réception de cette forme d'un point de vue perceptif. Cette première partie pose la question de l'indépendance entre signe et forme, c'est-à-dire qu'on se demande si la forme possède une existence propre, précédant son interprétation. Le second chapitre s'attache aux problématiques d'enveloppe, dans son rôle perceptif de l'architecture, d'une part comme un corps concret, marqué par une matérialité sensible ; et d'autre part comme un objet abstrait, appréhendé sans échelle. Le dernier chapitre, le plan, s'intéresse à l'espace intérieur, à l'architecture en tant que support d'usage. Nous verrons comment l'architecture peut chercher à disparaître, dans une indétermination programmée, pour devenir la toile de fond d'événements variés.

⁶ Le Corbusier, *Vers une architecture*, «Trois rappels à messieurs les architectes», Paris : Champs arts, 2009 (1923), p. 15.

⁷ *ibidem*, p. 28.





CHAPITRE I-A

LE VOLUME

NEUTRALISER LA FORME

-

INTENTION ARCHITECTURALE

Le Neutre en architecture émane avant tout d'un désir de la part de ses architectes. Cette première partie se propose d'examiner les différentes stratégies mises en place lors de la conception d'une forme pour la détacher de ses éventuelles significations.

< *Untitled*, Donald Judd, sculpture en cuivre, émail et aluminium, 1972. ©Donald Judd Foundation/VAGA, New York and DACS, London 2016.



^ Temple Tikal, Guatemala, *invention* pour Valerio Olgiati.

< Temple d'Angkor Wat, Cambodge, *abstraction* pour Valerio Olgiati.

L'architecture «non-référentielle» de Valerio Olgiati

De même que la notion de Neutre, le concept de *Non-Référenciation*, développé par Valerio Olgiati, reste difficilement concrétisable dans une architecture, toutefois cette quête guide le travail de l'architecte suisse.

Valerio Olgiati distingue l'*abstraction*, inscrite dans une généalogie, issu d'un pré-existant, de l'*invention*, qui se détache de toute référence «*au regard de ses propriétés formelles tant que de son contenu*»¹. Il illustre son propos par deux exemples : d'une part le temple d'Angkor Wat au Cambodge, comme abstraction réinterprétant le paysage montagneux de l'Himalaya au travers du spectre des croyances bouddhistes ; d'autre part les temples mayas de Tikal au Guatemala, comme architecture purement inventée, dont l'origine formelle est inconnue. Bien que l'architecture maya soit possiblement référencée, cette dynamique d'invention d'un corps étranger fascine Valerio Olgiati et constitue le but de sa pratique architecturale : «*Je voudrais faire quelque chose de radicalement nouveau, quelque chose qui est inventé. Je vise une architecture qui n'a pas d'origine et qui est donc non-référentielle.*»²

Si Valerio Olgiati sent qu'il est incapable de produire une telle architecture, il se pose la question de l'origine de son désir. Il évoque alors les années où il vivait à Los Angeles, véritable choc culturel pour l'architecte suisse. Ce passage de sa vie a remis en question ses convictions et l'héritage transmis par son père, Rudolf Olgiati.

Rudolf Olgiati (1910-1995), également architecte, appartenait au mouvement *Neue Sachlichkeit* (nouvelle objectivité), qui a émergé dans l'Europe germanophone des années 1920-1930. Sa production se constitue principalement de maisons individuelles, construites dans les Grisons à l'Est de la Suisse. Son travail rend hommage aux traditions constructives des Grisons, tout en leur apportant le caractère d'universalité

¹ Valerio Olgiati, «On the Non-Referential», *Domus*, n°974, novembre 2013, p. 46.

² Ibidem.



< Maquettes de l'exposition «Die Sprache der Architektur» consacrée à Rudolf Olgiati, Université d'Eindhoven, Pays-Bas, 2012.

des constructions modernes. Comme en témoigne Valerio Olgiati, son père était très ancré dans la tradition, moyen de rentrer en communion avec l'esprit du lieu. Le travail de Rudolf Olgiati est *référentiel* - à l'opposé du concept du fils. En cela, sa production n'est pas neutre, elle constitue une langue qui raconte l'histoire de la Suisse. L'exposition, consacrée à Rudolf Olgiati et réalisée par les étudiants de l'Université d'Eindhoven, sous la direction de Jan Schevers, s'intitule d'ailleurs «*Die Sprache der Architektur*» (la langue de l'architecture).

Le discours de Valerio Olgiati sur son désir de *Non-Référenciation* est paradoxal quand on regarde sa production architecturale, pour laquelle il fait appel à des artisans, entretenant ainsi un lien fort avec la tradition. De même la collection d'images avec laquelle il travaille va en totale contradiction avec l'idée d'une architecture *non-référentielle*.

Malgré ces contradictions, le concept qu'il propose est intéressant dans le sens où s'extraire de toute généalogie peut constituer un moyen de neutraliser la forme. Alors, elle n'est pas connotée par un objet lui pré-existant, qui serait porteur de significations et qui les lui transmettrait par son lien de parentalité. Cette démarche s'inscrit en rupture avec les situationnistes, qui puisent leur inspiration dans le contexte. Le concept s'oppose également au Post-Modernisme, qui se basait sur un vocabulaire formel à même d'être reconnu, et sur des formes signifiantes puisqu'en évoquant d'autres.



< Le Corbusier, *Vers une architecture*, «Trois rappels à messieurs les architectes - I, Le Volume», Paris : Champs arts, 2009 (1923), p. 11 et 17.

Des volumes purs sous la lumière

«L'architecture n'a rien à voir avec les styles»³. Ainsi commence chacun des «Trois rappels à messieurs les architectes», de Le Corbusier. Dans son livre-manifeste *Vers une architecture*, il exprime la volonté de s'extraire des styles, pour retrouver l'essence de l'architecture. Selon lui, les styles sont une pure création de l'enseignement des Beaux-Arts, qui conduit les architectes à créer des formes gigotantes périmées, correspondant à des époques révolues. Le Corbusier veut justement faire table rase de ces styles et d'une partie de l'histoire de l'architecture 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 puise dans le vocabulaire formel de l'ingénieur pour illustrer cette architecture souhaitable, montrant des silos à grain, des usines, des machines, des grattes-ciel : une série d'objets dominés par la technique et la fonctionnalité.

«L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière ; les ombres et les clairs révèlent les formes ; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien ; l'image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. C'est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes.»

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris : Champs arts, 2009 (1923), p. 16.

Le Corbusier voit l'architecture comme un corps solide, à même de nous toucher émotionnellement par sa physicalité. Il évacue complètement la question langagière de l'architecture. Dans cette optique, il se méfie de la surface, vecteur du signifiant, qui pourrait polluer la pureté du volume. «[...] l'architecte a pour tâche de faire vivre les surfaces qui enveloppent ces volumes, sans que celles-ci, devenues des parasites,

³ Le Corbusier, *Vers une architecture*, «Trois rappels à messieurs les architectes - I, Le Volume», Paris : Champs arts, 2009 (1923), p. 15.



< William Le Baron Jenney, First Leiter Building, Chicago, 1879.

dévoient le volume et l'absorbent à leur profit : histoire triste des temps présents.»⁴. Le Corbusier, dans son attrait pour les volumes purs, proches de l'abstraction, voit dans le percement un obstacle à cette pureté physique du corps architectural : «La surface du temple ou de l'usine, c'est, pour la plupart du temps, un mur troué de portes et de fenêtres ; ces trous sont souvent des destructeurs de forme ; il faut en faire des accusateurs de forme.»⁵. Ainsi, Le Corbusier propose d'annuler le percement, plébiscitant un traitement homogène et régulier de la fenêtre. En lui ôtant toute singularité, le percement réintègre la surface et souligne le volume : «La surface, trouée par des nécessités de destination, doit emprunter les génératrices accusatrices de ces formes simples. Ces accusatrices sont pratiquement le damier ou la grille - usines américaines. Mais cette géométrie fait peur !»⁶.

William Le Baron Jenney, père du Home Insurance Building de Chicago (1885), considéré comme le premier gratte-ciel, a construit cinq ans plus tôt le First Leiter Building. On trouve dans cet exemple, qui préfigure le gratte-ciel, une bonne illustration du propos de Le Corbusier quant à l'évacuation du langage architectural au profit de la lecture du volume. L'expressivité réduite du bâtiment est certainement due pour partie aux conditions de sa production. En effet, l'incendie de 1871 qui a ravagé Chicago a mené à une reconstruction de la ville dans l'urgence, laissant peu de place à une ornementation riche. Par ailleurs, l'urgence de la situation a encouragé l'innovation des techniques constructives, avec l'usage du métal. Ainsi, le First Leiter Building exprime avant tout sa structure, qui lui permet de larges percements en façade. Ce bâtiment est 'architecture' avant tout par les contraintes techniques qui lui donnent sa hauteur. Les fenêtres s'intègrent dans les vides laissés par la structure, devenant parties

⁴ Le Corbusier, *Vers une architecture*, «Trois rappels à messieurs les architectes - II, La Surface», Paris : Champs arts, 2009 (1923), p. 25.

⁵ Ibidem, p. 25-27.

⁶ Ibidem, p. 28.



< The Robert Gair Co., bâtiment d'illustration choisi par Le Corbusier pour le rappel «La Surface», The Atlas Portland Cement Company, New York, 1907, Collection of The Skyscraper Museum.

intégrantes du volume par le tramage simple de sa surface.

«Opérant par le calcul, les ingénieurs usent des formes géométriques, satisfaisant nos yeux par la géométrie et notre esprit par la mathématique ; leurs œuvres sont sur le chemin du grand art.»

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris : Champs arts, 2009 (1923), p. 14.

Au-delà d'évacuer le langage en privilégiant la pureté volumétrique, Le Corbusier va plus loin en décrivant son idéal architectural. Il préconise une architecture qui se rapproche des constructions dessinées dans un objectif productif par des ingénieurs. Celles-ci ont pour seule motivation la rentabilité, et aucunement la plasticité formelle. La conception de ces volumes est presque automatisée, puisque régie par le calcul savant des charges et de l'ergonomie à laquelle la forme doit se soumettre. On voit se dessiner là une sorte de *degré zéro de l'architecture* - pour se rapprocher de la définition du neutre de Barthes - détaché de toute intentionnalité. Ces exemples étant empreints à l'ingénierie, les formes ne peuvent être signifiantes. Elles ne cherchent pas à être architecture, elles n'ont rien à nous dire. Elles sont issues de la simple nécessité d'un programme : pour les silos, stocker du grain.

Lorsque Le Corbusier se montre admiratif du travail des ingénieurs, on pourrait croire qu'il cherche à évacuer la recherche formelle du projet architectural, celle-ci s'opérant de manière 'automatique'. Il peut y avoir ici une ambiguïté de son propos sur la valeur accordée à l'intentionnalité de l'architecte. Dans les deux premiers rappels (Le Volume et La Surface), Le Corbusier décrit son idéal formel, tout en parlant de la méthode de conception des ingénieurs. On peut alors penser que cette méthode doit prévaloir pour les architectes. Mais, le troisième rappel présente «Le Plan» comme l'outil qui parviendra à mettre en place l'objectif esthétique qu'il s'est fixé dans les deux premiers chapitres : *«Le volume et la surface sont les éléments par quoi se manifeste l'architecture. Le volume et la surface sont déterminés par le plan. C'est le plan qui est le générateur.»*⁷.

Finalement, la neutralité formelle affichée «*des volumes assemblés sous la lumière*» est dictée par l'intention architecturale. Le Corbusier ne fait pas le manifeste d'une architecture sans architecte, mais exprime une volonté plastique empreinte de neutralité. «*Le plan est à la base. Sans plan, il n'y a ni grandeur d'intention et d'expression, ni rythme, ni volume, ni cohérence. Sans plan il y a cette sensation insupportable à l'homme, d'informe, d'indigence, de désordre, d'arbitraire.*»⁸. Ainsi, Le Corbusier défend l'intentionnalité de l'architecte, du même temps qu'il condamne l'intention du style. Comme ses prédécesseurs, il se place dans une recherche formelle, bien qu'il s'inscrive en rupture avec l'esthétique de son époque. Le Plan lui permet de «réguler» les données du projet pour les plier à un volume pur. Dans cette optique, le plan libre sera un formidable atout. En fluidifiant l'espace, il permet de superposer certains usages, et rend plus flexibles les pièces, alors à même de rentrer dans une volumétrie pure.

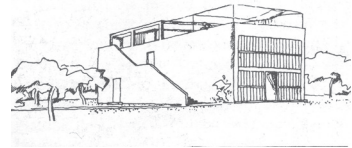
La maison Citrohan, recherche formelle

«*Le programme vient d'être fixé. MM. Loucheur et Bonnevey demandent à la Chambre une loi décrétant la construction de 500.000 logements à bon marché.[...] Or, tout est à faire ; rien n'est prêt pour la réalisation de ce programme immense.*»

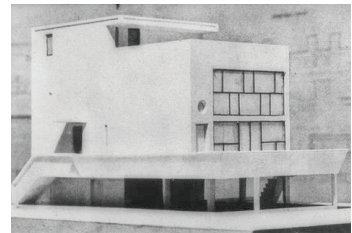
Le Corbusier, *Vers une architecture*, «Maisons en série», Paris : Champs arts, 2009 (1923), p. 189.

Face à cette situation, Le Corbusier voit dans la préfabrication le moyen de construire vite et à bas coûts. Il imagine alors des prototypes de maisons produites en série, vues comme des *machines à habiter*. La maison Citrohan, en référence à la production des automobiles Citroën, a connu plusieurs évolutions. Au-delà de la potentielle préfabrication de ses éléments, c'est le processus de recherche formelle qui m'intéresse ici.

Dans sa première version, la maison Citrohan, posée directement au sol, se compose de trois étages. A l'avant, l'espace de vie se développe en double-hauteur, tandis que les pièces de service (au rez-de-chaussée) et la chambre principale (au premier étage) donnent sur l'arrière. Deux chambres supplémentaires occupent l'arrière de la maison au deuxième étage. Le retrait des chambres dégage une toiture terrasse, qui se couvre d'une pergola, pour tenter de récupérer la volumétrie



^ Maison Citrohan (n°1), Le Corbusier, 1920.



^ Maison Citrohan (n°3), Le Corbusier, 1921.



^ Maison Citrohan (n°4), Le Corbusier, 1922.

⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris : Champs arts, 2009 (1923), p. 16.

⁸ Ibidem, p. 36.

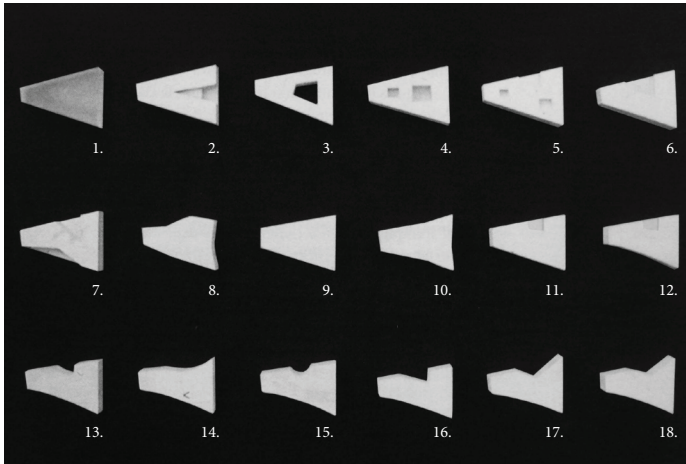


< Maison Citrohan, Le Corbusier, Weissenhof, Stuttgart, 1927.

parallélépipédique de l'ensemble. L'escalier latéral déroge également à la pureté formelle de la maison, c'est pourquoi il disparaît dans les versions suivantes. Le troisième prototype est surélevé sur pilotis, ce qui permet l'ajout d'un garage et de celliers au rez-de-chaussée. Par contre, la surélévation complique la desserte de la maison, qui est résolue par l'apparition d'un balcon, qui nuit à la clarté du volume. De façon étonnante, la pergola qui complétait la partie supérieure du volume a disparue, remplacée par un avant-toit. La version suivante est un peu particulière puisque destinée à la construction. Les pilotis disparaissent et la maison devient plus compacte, pour répondre aux exigences économiques. Le balcon n'est plus nécessaire et l'escalier reste à l'intérieur. Enfin, la version la plus aboutie est celle construite à Stuttgart à l'occasion du Weissenhof (1927). Les pilotis, chers à Le Corbusier, réapparaissent, la desserte étant cette fois-ci réglée par un accès sous la maison. En haut, la fermeture du volume au niveau de la terrasse est suggérée par un mur percé de larges ouvertures en bandeau. Ce dispositif fonctionne sur le même principe que l'enveloppe de la Villa Savoye (1928-1931). Cette aboutissement de la maison Citrohan combine résolutions formelle - celle d'un volume pur - et fonctionnelle.

L'analyse de l'évolution du prototype de la maison Citrohan nous renseigne sur l'attention de Le Corbusier portée à l'intégration des différents éléments de la maison, garantissant un confort d'usage, dans un volume unitaire clair. L'architecte produit des objets qui ont une forme de neutralité mais son attitude est radicale dans sa quête. C'est l'architecte qui fait les choix et non le programme qui se dessine de lui-même, comme c'était le cas dans les exemples tirés de l'industrie, que l'on a abordé précédemment.

Comme on a pu le voir, le travail de Le Corbusier est marqué par l'intentionnalité de l'architecte, bien qu'il vise à la production de formes neutres. Toutefois, on peut se demander s'il est possible d'automatiser le processus formel.



< Herzog & De Meuron, série de maquettes d'étude pour un bâtiment de bureaux et de logements (1993-2000) à Soleure.

Processus automatiques de création de la forme, l'approche de Herzog & de Meuron

Si les premiers projets d'Herzog & de Meuron s'inscrivent dans des volumétries parallélépipédiques simples, en «réaction contre le post-modernisme et contre le déconstructivisme»⁹, on voit ensuite émerger des formes plus complexes dans leur production. Ainsi, le bâtiment de bureaux et de logements à Soleure (2000) est l'un des premiers à déroger au volume rectangulaire d'Herzog & de Meuron. Pour sa conception, les architectes ont recours à une série de petites maquettes, qui leur permet un travail volumétrique de déformation de la masse, en fonction de paramètres contextuels et programmatiques.

La volumétrie initiale découle de la simple extrusion des limites parcellaires, formant ainsi une plaque, qui sera remodelée par la suite (1). Pour répondre au programme, ce volume initial nécessite d'être déformé, notamment dans un travail sur l'épaisseur pour permettre l'éclairage naturel des locaux. Le bâtiment s'articule alors en deux branches de largeurs identiques autour d'un vide, ouvert sur l'extérieur (2). Dans la maquette suivante, le vide est absorbé par la forme globale close, devenant patio. Autour de celui-ci, le bâtiment s'articule en trois branches d'épaisseurs identiques, toujours dans cette recherche d'une épaisseur viable (3). Le patio se sépare ensuite en deux plus petits, inscrits dans une volumétrie aux contours clos. Ces deux vides percent le bâtiment sans traverser le niveau du rez-de-chaussée, formant un socle (4). Dans l'essai d'après, la logique du rez-de-chaussée comme socle a été conservée. Mais les vides éclairant le bâtiment font évoluer la volumétrie globale, puisque l'un d'eux s'ouvre sur la rue. Ici, on a perdu la logique d'organisation en branches pour se rapprocher d'un système de nappe (5). Puis, seul le vide donnant sur la rue est conservé, ouvrant le volume sur la rue dans les étages supérieurs au socle. Le bâtiment s'organise à nouveau

⁹ Jacques Herzog, dans William J.R. Curtis, «The nature of artifice, a conversation with Jacques Herzog», El Croquis, n°109-110 («Herzog & de Meuron, 1978-2002»), 2002, p. 23.

en branches (6). L'étape suivante met d'autant plus en avant le rôle de socle du rez-de-chaussée. Les deux retraites de part et d'autre du volume, génèrent une forme en trois branches articulées sur le socle (7).

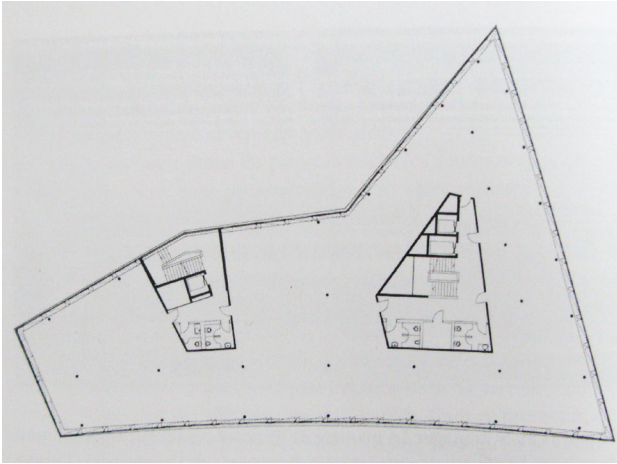
Jusqu'ici l'expérimentation volumétrique a dégagé plusieurs hypothèses : celle du socle, celle d'un ou plusieurs patios intégrés au bâtiment, celle d'inflexions de la forme sur la limite parcellaire, évacuant les patios intérieurs. Mais une constante demeure : la forme va toujours chercher les limites parcellaires.

La maquette suivante rompt avec cette constante en réduisant la surface d'occupation au sol de la parcelle. Cela permet de limiter l'épaisseur globale du bâtiment, en le plaçant en retrait sur ses trois côtés, toujours dans un souci de viabilité du programme (8). Cette hypothèse produit une géométrie complexe qui sera simplifiée dans un parallélépipède trapézoïdal compact, lui aussi en retrait des limites de la parcelle (9). Sont ensuite ajoutées des inflexions sur les faces avant et arrière du volume (10). Finalement ces inflexions disparaissent dans une maquette (11) qui semble reprendre un plan masse antérieur (9) en ajoutant un vide s'ouvrant sur la rue à l'arrière du bâtiment. Ces deux dernières étapes (10 et 11) montrent que l'étape qui les précédait (9) n'était pas satisfaisante quant à l'apport lumineux. Toutefois, on ne peut ignorer cet essai (9) qui permet de réorienter la recherche volumétrique vers plus de simplicité et de proximité avec le contour parcellaire. Par ailleurs, la récurrence du rôle de la parcelle n'est pas à prendre comme une obsession absurde de la part des architectes. Ici on voit ces volumétries détachées de tout contexte urbain. Il ne faudrait pas perdre de vue, que c'est justement le parcellaire qui structure les villes et leurs formes urbaines, le rapport à la rue, etc, en bref tout ce qui fait l'urbanité.

L'étape d'après (12) conserve les propriétés de la volumétrie précédente en lui ajoutant une courbe concave qui sera la façade principale du bâtiment définitif, avec la même logique d'un vide sur l'arrière. Le socle présent dans les deux hypothèses précédentes est définitivement abandonné, mais le dessin du vide reste le même, la seule différence étant qu'il descend jusqu'au sol (13). Les variations succédant se concentrent sur une réflexion autour de la géométrie du vide à l'arrière. Celui-ci tantôt s'efface (14), tantôt s'affirme (15 et 16). Finalement, un entre-deux est trouvé au fil des deux dernières versions (17 et 18), dans lesquelles la concavité du volume est effective sans toutefois devenir un élément à part entière. Autrement dit, on ne lit pas cette inflexion comme un volume retiré du solide global, mais comme la simple géométrie du solide en lui-même. On ne peut pas projeter la continuité du volume en faisant abstraction du vide. Justement, ce qui était un vide creusé dans une masse a été effacé pour qu'on ne lise plus qu'un objet solide continu dont les angles varient, mais sans jamais altérer la perception d'un tout unitaire. On aura l'occasion de détailler plus tard les enjeux en terme de neutralité des volumes unitaires.

La méthode adoptée par Herzog & de Meuron ne consiste pas en l'assemblage de parties indépendantes, mais plutôt en un modelage de la masse, la taillant, l'évidant ou la creusant. Celle-ci reste unitaire tout au long du processus.

Par ailleurs, l'analyse de cette série de maquettes démontre que le bâtiment n'est autre qu'une étape d'un processus de mutation de la forme, qui raconte sa genèse. La volumétrie finale est insignifiante, elle ne peut être comprise qu'en remontant le fil de sa création. Les contraintes inhérentes au programme et au contexte dictent les



< Herzog & De Meuron, plan pour un bâtiment de bureaux et de logements (1993-2000) à Soleure.

déformations successives de l'objet. Ainsi, les architectes ne se placent pas dans une démarche formaliste.

Ce processus de détermination de la forme vise à passer d'une volumétrie abstraite - correspondant aux limites parcellaires - à une volumétrie de plus en plus concrète dans sa capacité à accueillir le programme, répondre aux usages, s'inscrire dans le contexte, et respecter les règlements urbains. En effet, dans le projet de Soleure, l'hypothèse de départ consiste en la simple extrusion des limites parcellaires, puis les déformations et leurs différentes tentatives travaillent l'épaisseur du bâtiment pour le rendre viable, notamment dans des problématiques d'éclairage naturel. Un autre paramètre semble dicter la déformation : la rentabilité du programme, à savoir pour des bureaux, garantir une optimisation maximale des surfaces de plancher. Finalement, le plan n'est pas un enjeu fondamental dans le bâtiment de bureaux, puisqu'il fait usage d'un *plan typique* laissant la liberté de l'aménagement. L'efficacité du bâtiment se pose à une autre échelle, celle de la volumétrie qui permet de résoudre les questions d'épaisseurs. On peut alors comprendre l'intérêt de la méthode adoptée ici.

«Le Plan Typique [...] est un degré-zéro de l'architecture, une architecture dépouillée de toute trace d'unicité et de spécificité.»

«Les architectes du Plan Typique ont compris le secret du business : le bâtiment de bureaux représente le premier programme totalement abstrait - il ne demande aucune architecture particulière, sa seule fonction est de laisser ses occupants exister.»

O.M.A, Rem Koolhaas et Bruce Mau, *S,M,L,XL*, «Typical Plan», New-York : The Monacelli Press, 1997, p. 335 et 337.

Les architectes vont jusqu'au bout de leur logique d'optimisation de la parcelle en faisant usage du *plan typique*. Cet outil leur permet de rentabiliser au maximum les surfaces, déterminées par la volumétrie. On notera que le processus formel visait déjà à un équilibre entre des surfaces utiles maximales et l'apport lumineux, garant de la viabilité du bâtiment. Tout cela n'a rien de très poétique, et relèverait presque de la non-architecture. Surement parce que ce sont les contraintes intrinsèques à l'objet qui nourrissent le processus de son dessin. Dans ce sens, on pourrait dire que c'est l'objet



< Interprétations volumétriques du règlement urbain de Tokyo pour le bâtiment Prada, Herzog & de Meuron. Prada Aoyama Tokyo, Milan : Fondazione Prada, 2003, p. 88-89.

lui-même qui cherche sa volumétrie optimale, sans quasi intervention ou choix de la part de l'architecte. Tout du moins, il effectue ici un travail que l'on qualifiera de volumétrique plutôt que de formel. La forme ne l'intéresse pas ici dans ces qualités esthétiques mais simplement fonctionnelles.

Dans le projet de Soleure, la forme n'est pas significative, elle ne constitue pas un médium d'expression pour les architectes, mais résulte de contraintes contextuelles et programmatiques, qui lui sont intrinsèques. On pourra retenir l'analyse de Jacques Lucan : «*Si le contour choisi était celui des limites de la parcelle, nous aurions affaire au degré zéro de toute intention, à une extrusion littérale ; nous pourrions dire aussi que le contour serait «as found» ou bien «ready-made». Si le contour fait l'objet d'une suite de décisions, mais toujours en relation avec les limites de la parcelle, il peut être considéré de l'ordre de ce que Marcel Duchamp (1887-1968) lui-même avait appelé un «ready-made aidé».*»¹⁰. Par leur processus itératif, Herzog & de Meuron évacue l'intentionnalité de leur conception, ils l'objectivent.

On retrouve une démarche similaire dans le projet de Prada Aoyama à Tokyo (2003), complètement assumée par Herzog & de Meuron, qui clament : «*Take zoning as a design guideline*»¹¹. Comme pour le projet de Soleure, les architectes se dédouanent de la conception volumétrique, induite par les contraintes intrinsèques et extrinsèques du bâtiment : «*Le bâtiment défini par les lois de zoning avait été créé en oubliant la forme, plutôt qu'en la construisant activement.*»¹². La destination commerciale du bâtiment et le prix du foncier de Tokyo font que les architectes sont attendus sur la production d'un maximum de surfaces d'exposition des articles. Le travail volumétrique qui s'en suit pour les architectes n'est pas d'ordre formel, mais bien une succession de

¹⁰ Jacques Lucan, «Diagrammes comme figures», dans *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p. 42-44.

¹¹ Patrizio Bertelli, Germano Celant et Miucca Prada, *Herzog & de Meuron. Prada Aoyama Tokyo*, Milan : Fondazione Prada, 2003, p. 88-89.

¹² Ibidem, p. 70.



^ Bâtiment de bureaux et logements, Herzog & de Meuron (1993-2000), Soleure. Photo de Margherita Spiluttini.

< Prada Aoyama, Herzog & de Meuron (2000-2003), Tokyo.

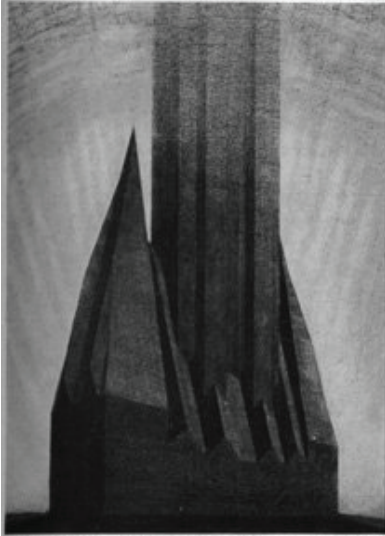
tentatives volumétriques qui visent à trouver le gabarit maximal autorisé par les règlements urbains.

La démarche commune aux projets de Soleure et de Prada Aoyama se retrouve dans le concept de «*formes cherchantes*», développé par Jacques Herzog, concernant des formes déterminées par épannelages successifs. Ce terme sous-entend l'implication de l'objet dans sa propre conception, et met l'architecte à un second-plan, comme spectateur neutre. «*C'est une stratégie qui donne la liberté de réinventer l'architecture avec chaque nouveau projet plutôt que de consolider [un] style*»¹³, disent Herzog et de Meuron. Un moyen d'adopter une attitude neutre face au projet ?

Pour conclure, on pourrait dire que dans ce processus la principale incidence de l'architecte réside dans le choix de la méthode, puisque celle-ci, une fois enclenchée s'effectue presque d'elle-même. L'objet évolue selon des contraintes intrinsèques (liées à son programme) ou extrinsèques (liées aux règles urbaines et au contexte) qui font de la forme une figure, intense et objective. Elle consiste en une solution rationnelle au problème posé, auquel l'architecte n'a d'autre intention que de répondre. En cela, la démarche de l'architecte est neutre.

Bien que les bâtiments construits ne puissent être qualifiés de neutre, l'aspect sculptural des maquettes d'étude permet une forme d'abstraction de l'architecture finale. On les regarde comme objet et non comme bâtiment. Leur dimension abstraite donne sa neutralité à l'objet dans une forme de non-architecture.

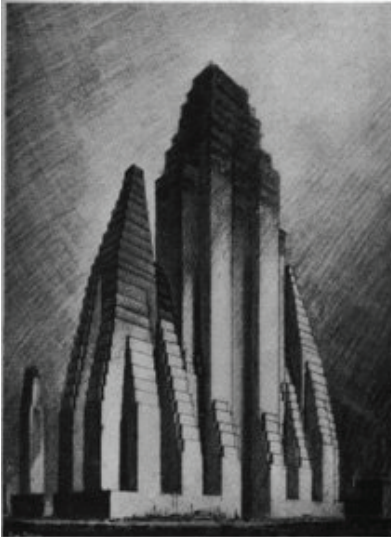
¹³ Jacques Herzog et Pierre de Meuron, «The Pritzker Prize 2001» (7 mai 2001), *A+U, Special Issue*, février 2002, p. 10.



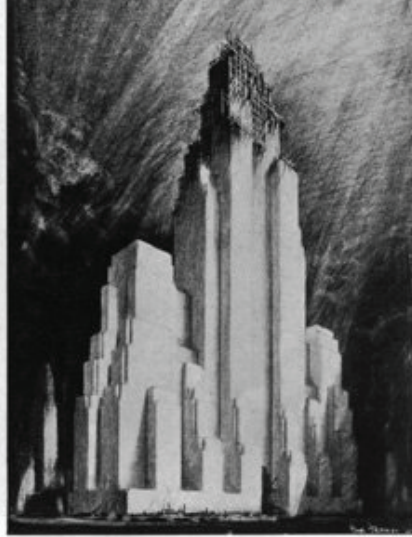
I. THE ENVELOPE AS DEFINED BY LAW.
Assumed a city block 200 x 800 feet. The number and position (but not the volume) of the Dormers, likewise the shape and position (but not the area) of the tower, are optional with the designer. Otherwise this perspective is simply a pictorial representation of the maximum mass allowed by the present laws.



II. THE ENVELOPE MODIFIED BY A PLAN.
Its appearance after having assumed a plan, and having passed this downward through the original envelope.



III. THE MODIFIED ENVELOPE FILLED WITH RECTILINEAR FORMS.
Its appearance after having substituted for the sloping planes, set-backs occurring at every second floor; tentative limitation being placed upon the tower.



IV. THE MASS MODIFIED BY THE STEEL CONSTRUCTION.
Its appearance after conforming the set-backs to the steel grillage and truncating the pinnacles to the highest floor level, which contains a practicable area. The mass is now ready for architectural articulation.

^ Dessins de Hugh Ferriss, illustrant l'impact du Code de l'Urbanisme de 1916 à New-York, exposés lors de la «37th Annual Exhibition».

Des bâtiments «générés» plutôt que «conçus»

La complexité des règlements urbains oriente la volumétrie des bâtiments - ce qui permet à Herzog & de Meuron d'automatiser une partie du processus de conception. Cette question de leur impact sur la forme bâtie n'est pas nouvelle.

En 1916, la ville de New-York décide d'une loi d'urbanisme pour maîtriser le gabarit des bâtiments. Ceux-ci avaient la fâcheuse tendance à occuper l'entièreté de leur parcelle tout en atteignant des hauteurs démesurées, projetant alors des ombres peu souhaitables. Pour mieux comprendre les implications d'une telle loi, l'architecte Harvey Wiley Corbett commande au dessinateur Hugh Ferriss des illustrations de ce nouveau règlement. Ce dernier produit une série de quatre dessins, représentant étape par étape les implications architecturales du gabarit fixé par la loi de 1916.

- 1/ L'enveloppe comme définie dans la loi
- 2/ L'enveloppe modifiée par le plan
- 3/ L'enveloppe modifiée remplie de formes rectilignes
- 4/ La masse modifiée par la construction métallique

Dans l'optique d'une neutralisation de la forme, la démarche d'Hugh Ferriss est d'autant plus radicale, que celles vues précédemment. Le dessinateur génère un objet à partir de la seule application des règles urbaines et de la possibilité qu'il devienne une architecture. Il s'agit du volume maximal admis par les limites du gabarit urbain. L'absence de programme garantit la neutralité du concepteur, en cela qu'il ne risque pas d'adopter une posture quant à son interprétation. Il en résulte un objet abstrait, dans une forme d'irréalité, qui le place aux limites de l'architecture. La méthode adoptée par Ferriss libère son dessin de toute intentionnalité dans la détermination de la forme. Il en découle un objet radicalement nouveau - notamment dans la première étape. On s'approche là de ce qu'Olgiate appelle la Non-Référenciation, puisque l'objet adopte un rapport nouveau à l'architecture, basé sur une abstraction de tout ce qui a été fait précédemment. Le fait qu'il découle de la règle urbaine lui donne par contre une généalogie qui l'empêche d'atteindre complètement la Non-Référenciation.

«Du point de vue du design, il est intéressant de rappeler que le Zoning movement ne tenait pas du tout compte des effets possibles sur la conception architecturale. [...]L'ensemble de la procédure constitue un exemple de plus du fait que les plus grands mouvements d'architecture ne résultent pas de la volonté de quelques concepteurs, mais viennent en réponse à un conditionnement général de la pratique.»

Hugh Ferriss, *Metropolis of Tomorrow*, New York : Princeton Architectural Press, 1986 (1929).

La règle urbaine devient partie intégrante du contexte de production des bâtiments, dont les architectes doivent tenir compte. Il en découle la possibilité de bâtiments, non pas «conçus», mais «générés, en dupliquant les sites entiers tels que trouvés (as found)»¹⁴, comme en parle Koolhaas. A ce titre, le gratte-ciel new-yorkais constitue

¹⁴ O.M.A. Office for Metropolitan Architecture, «Urban Intervention : Dutch Parliament Extension, The Hague», *International Architect*, n°3, vol. 1, 1980, p. 50, texte repris dans O.M.A., Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S,M,L,XL*.

l'exemple idéal de ce nouveau type architectural, découlant de l'extrusion de la parcelle et de l'application des règles urbaines. Koolhaas cite ainsi le Flat Iron Building de Burnham, qui consiste en la simple extrusion de ses limites parcellaires, et lui donnant sa forme devenue iconique. Loin d'un choix formel de l'architecte, le gratte-ciel est la résultante d'une «*architecture processuelle*»¹⁵. Koolhaas distingue alors deux approches architecturales : le *design* européen et la *génération* américaine.

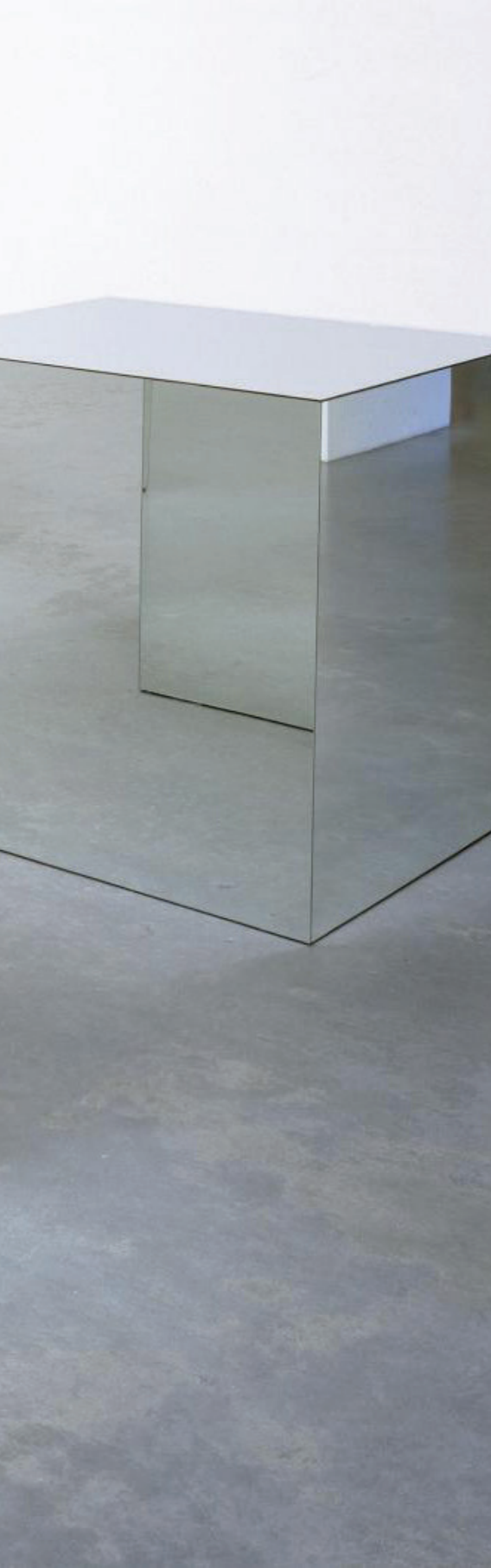
Dans la quête d'une neutralisation formelle, on a vu tout d'abord l'approche théorique d'Olgiati, qui vise à la Non-Référenciation comme moyen d'évacuer le sens porté par la forme. Même s'il ne propose pas de méthode, le concept d'Olgiati dénote d'une volonté de se détacher des significations, portées par la citation d'un pré-existant ou portées par des objets apparentés. Ensuite, on a vu que chez Le Corbusier, la quête de neutralité se matérialise dans une logique esthétisante de volumes purs. L'intentionnalité est prégnante dans sa démarche. L'organisation des «*Trois rappels à Messieurs les architectes*» montre bien sa volonté de favoriser le *Volume*, la *Surface* ne devant pas nuire à sa lecture, et le *Plan Régulateur* devenant outil de sa pureté. La neutralité des bâtiments produits peut être jugée incomplète puisque découlant d'un parti-pris fort. *Vers une architecture*, n'est-il pas d'ailleurs un manifeste d'architecture ?

Dans ce sens, les méthodes processuelles de génération formelle semblent les mieux à même de créer des objets neutres, puisque l'intention de l'architecte est mise entre parenthèses. Ainsi, l'approche américaine de conception des grattes-ciel, préfigurée par les dessins de Hugh Ferriss, se place dans un souci de rentabilité économique et programmatique. Ces contraintes intrinsèques et extrinsèques à l'objet le façonnent presque automatiquement, de sorte à ce que l'objet soit dans un *être-là* plus que dans l'expression d'une volonté architecturale.

Malgré tout l'intention de l'architecte reste présente même s'il essaye de se dédouaner, il intervient à minima dans le choix d'une méthode. Ou dans le désir d'une neutralité.

¹⁵ O.M.A. Office for Metropolitan Architecture, «Urban Intervention : Dutch Parliament Extension, The Hague», *International Architect*, n°3, vol. 1, 1980, p. 50, texte repris dans O.M.A., Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S,M,L,XL*.





CHAPITRE I-B

LE VOLUME

SE CONCENTRER SUR LE CORPS,
S'ABSTRAIRE DU LANGAGE

PERCEPTION ARCHITECTURALE

L'architecture produit avant tout des objets reçus par un public. Quelque soient les intentions portées par les architectes, chaque bâtiment prend son indépendance et possède une existence propre, sur laquelle le créateur n'a plus de prise. Cette seconde partie s'intéresse toujours à la forme architecturale, mais cette fois du point de vue de ses effets perceptifs.

< *Minimal Myth*, Donald Judd, sculpture en aluminium, 1965.



^ Plan de la chapelle Bruder Klaus, Wachendorf, Peter Zumthor.

< Chapelle Bruder Klaus (2001-2007), Wachendorf, par Peter Zumthor.

Un corps solide abstrait - La chapelle Bruder Klaus de Peter Zumthor

On s'est intéressé précédemment aux conditions de production d'une forme neutre du point de vue des architectes. Comme on le sait, l'intention et la perception d'un résultat peuvent faire l'objet de différences notables. Il est donc important de s'intéresser à la possibilité d'une perception neutre de la forme. Pour cela, nous regarderons la Chapelle Bruder Klaus (2001-2007), de Peter Zumthor, du point de vue de ses aspects perceptifs.

La petite chapelle, implantée au milieu d'un champ de Wachendorf, prend la forme d'un volume polyédrique simple. A première vue, il s'agit d'un parallélogramme basique, opaque en béton. Ce monolithe, dressé en rase campagne, rentre en tension avec l'horizontalité du paysage. Au-delà de la verticalité de la chapelle, la volumétrie de l'édifice exerce une sorte de fascination. En l'observant attentivement, on a du mal à saisir les angles de l'ensemble. Ce qui semblait être la simple extrusion d'un rectangle est en fait beaucoup plus complexe. Le plan rectangulaire se déforme légèrement en un pentagone irrégulier. Le volume reste proche sur trois côtés des angles droits du rectangle, entraînant des difficultés d'appréciation de l'ensemble en une seule approche. Vu de l'arrière, les deux angles faiblement obtus vont à l'encontre de la perspective, les rendant difficilement perceptibles par l'œil. Pour vraiment comprendre l'objet, l'observateur doit en faire le tour.

Ici, la surface de l'objet ne perturbe pas sa lecture, elle l'accompagne. Pour reprendre Le Corbusier, la surface supporte «*les accusatrices, les génératrices de la forme*»¹. Les complications dans l'appréhension du volume global ne viennent donc pas du traitement de surface proposé par Zumthor, mais bien de la déformation des angles. Ceux-ci dérogent à la norme géométrique à laquelle on est habitué, en modelant la figure rectangulaire.

¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris : Champs arts, 2009 (1923), p. 25.

Martin Steinmann, théoricien suisse du concept de *forme forte* (dont on parlera ensuite), a une analyse différente du travail de Zumthor. Selon lui, la hiérarchie entre volume et surfaces diffère dans la mesure où la surface ne contribue pas à la lecture du volume. A l'inverse, «*il est essentiel pour la poésie du travail qui la caractérise que ses bâtiments soient des volumes simples. L'attention peut ainsi se concentrer sur les surfaces, sur la manière dont elles sont «faites» ou plus précisément, sur la manière dont sont «faites» les expériences sensibles qu'elles transmettent (ou sur ces expériences sensibles proprement dites.)*»².

Bien que le travail de surface prenne une importance indéniable dans la perception des édifices de Peter Zumthor (notamment l'attention considérable prêtée à la matérialité), la complexité volumétrique mise en jeu dans la chapelle Bruder Klaus doit être prise en compte. On n'est pas en présence d'un volume euclidien pur, clairement identifiable au premier regard, comme en utilise Le Corbusier. Certes, la surface constitue un support expressif sensible par le travail de la matérialité. Mais, l'association du volume et de la surface génère un objet mystérieux - voire mystique - en évacuant tout repère d'échelle, ce qui confère un trait fascinant à l'édifice.

Ainsi, la chapelle Bruder Klaus se traduit d'un point de vue perceptif par la lecture d'un volume abstrait, sans échelle, se dressant dans le paysage. L'édifice évacue la question langagière de l'architecture en se concentrant sur la physicalité. L'objet prend un caractère indicible : on en saisit que difficilement les angles, la hauteur et l'échelle. L'abstraction architecturale se trouve renforcée par la massivité, conférée par une matière aussi lourde que le béton. Elle lui donne l'aspect d'un volume plein, à la suite de quoi la chapelle semble impénétrable. En cela, on se trouve aux limites de l'architecture, dans une perception presque sculpturale de l'objet. Du moins, les problématiques d'usage et de programme ne se lisent pas à l'extérieur de l'édifice. Le seul indice architectural de l'usage de l'édifice réside dans la porte, qui par sa forme triangulaire reste assez mystérieuse sur ses dimensions et entretient le caractère abstrait de l'ensemble. De plus, les faces de l'objet sont traitées de manière équivalente, ne dégageant pas de «façade». L'objet exige qu'on en fasse le tour pour le comprendre, à la manière d'une sculpture.

² Martin Steinmann, «Vers une architecture en-deçà des signes», *La Forme Forte, Écrits 1972-2002*, Bâle : Birkhäuser, 2003, p. 199.



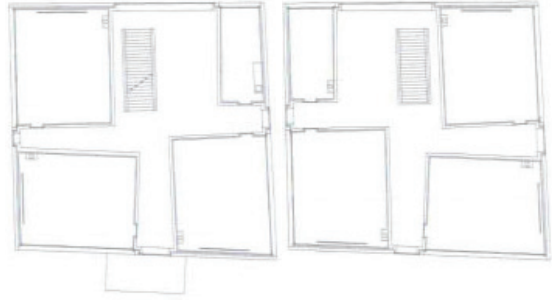
< École de Paspels (1996-1998), par Valerio Olgiati, photographie de Rasmus Norlander.

Parcours sensoriel, l'exploration de la masse - L'école de Paspels d'Olgiati

A première vue, l'école de Paspels constitue un bâtiment cubique en béton brut de 25m de côté, dont le dessus suit l'inclinaison oblique du terrain. La matérialité lisse et continue exprime l'objet en tant qu'un monolithe indivisible. Les fenêtres, symétriquement percées dans la masse de béton, s'inversant d'un étage sur l'autre, appuient l'existence du tout en tant que système.

Les percements se font l'indice du fonctionnement interne de l'objet, relativement indéchiffrable depuis l'extérieur. En effet, les plans du premier et deuxième étage s'inversent dans la distribution des salles, ce qui impacte la façade. La déclinaison des plans d'étage, notamment dans les circulations horizontales, témoigne d'une attention particulière portée à l'expérimentation dynamique du bâtiment. La compréhension de l'ensemble appelle à la déambulation, que ce soit autour ou dans l'école. Elle offre tout au long du parcours, une grande variété d'angles et de perspectives, spécialement dans les espaces de circulation, générée par l'inversion du plan. L'expérience perceptive du bâtiment se distingue dans deux types de spatialité : des espaces fixes (les salles de classe) et des espaces de mouvement (les distributions), marquées par des matérialités distinctes. La perception dynamique se fait dans un décor monolithique de béton, tandis que les salles de classe bénéficient d'une ambiance plus chaleureuse, dominée par le bois. De même que l'appréciation des volumes se fait en mouvement, le béton se fait matériau évolutif, son aspect lisse lui fait réfléchir la lumière changeante au cours de la journée.

L'observation de l'école dans sa globalité porte un effet de tension entre deux phénomènes conflictuels. D'une part, la mémoire reconnaît la figure platonicienne du cube, tandis que l'observation immédiate saisit les légères déformations du plan carré. Dans l'école, les angles sont tous légèrement aigus ou obtus, ce qui crée des effets perceptifs plus prégnants, accrochant le regard car l'objet est plus difficilement compréhensible. La difficulté d'appréciation de la forme, avec ses angles, concentre l'ob-



^ École de Paspels (1996-1998), par Valerio Olgiati, plans des premier et deuxième étages.

< École de Paspels (1996-1998), par Valerio Olgiati, photographie de Hisao Suzuki.

servation sur une perception globale volumétrique. La matérialité unitaire contribue également à l'appréciation de l'école comme un tout.

L'inclinaison de la face supérieure du volume dialogue avec le paysage et la pente dans laquelle l'école s'implante. De cette façon, Olgiati s'abstrait du vocabulaire architectural courant, on n'associe pas la pente à un toit. La relation au site nous fait oublier la fonction utilitaire d'évacuation des eaux pluviales.

La plasticité caractéristique du béton permet à Olgiati de réaliser cette architecture irrégulière par ses angles et sa géométrie. Les propriétés structurelles du matériau permettent de le modeler en s'adaptant au dessin, comme distordu du plan carré. «*Ce qu'il y a de beau, c'est que j'ai pu trouver un matériau avec lequel le plus logique était de construire un bâtiment sans angle droit.*»³. Olgiati nous décrit son rapport à la conception comme un modelage, un travail de sculpture entre plein et vide. «*Le béton permet de réellement modeler un corps ou un espace. Avec le béton, on pense tout simplement différemment qu'avec d'autres matériaux.*»⁴. L'architecte approche donc l'architecture comme un corps matériel dans lequel il vient creuser les espaces du programme. Sa démarche se préoccupe de la perception finale du bâtiment, dans sa massivité, s'adressant aux sens de l'usager. L'école est à comprendre par l'observation et le mouvement, et non dans une approche intellectuelle. Olgiati s'est attaché à épurer son bâtiment des éléments techniques, pour laisser s'exprimer la matière et permettre au visiteur de s'abstraire de la nature architecturale de l'édifice pour qu'il profite au maximum de l'expérience sensorielle qu'on lui propose.

³ Valerio Olgiati, in *Valerio Olgiati : Paspels*, de Valerio Olgiati et Alberto Dell'Antonio, Zürich : Édition Dino Simonett, 1998.

⁴ ibidem.

Le concept de *forme forte* de Martin Steinmann

A ce sujet, les écrits de Martin Steinmann, théoricien de l'architecture suisse, sur le concept de *forme forte* sont riches d'enseignements. L'essentiel de sa réflexion se base sur la distinction entre deux phénomènes dans l'appréhension d'une forme : une expérience immédiate perceptive, qui passe par les sens (l'observation, la spatialité, la matérialité, ...) et une expérience médiata, qui convoque la mémoire et le vécu passé, dans une reconnaissance des formes et dans des analogies faites avec des objets découverts auparavant.

Cette distinction lui permet d'affirmer qu'il existe un effet perceptif des formes, détaché de toute signification, qui convoque donc les sens et non l'intellect.

«Nous ne percevons pas nécessairement les choses en temps que signe. [...] Leur effet ne se limite pas à leur signification, ou au fait que nous la comprenions. Il existe un effet qui découle de ce qui est là, de la forme, et non d'une signification associée à la forme par une convention (convention que nous devrions de ce fait connaître pour comprendre la forme). Il existe une expérience immédiate des choses. Celle-ci ne prend toutefois pas la place de la signification, cette dernière pouvant être comprise comme une expérience transmise par une convention.»

Martin Steinmann, «Vers une architecture en-deçà des signes», *La Forme forte, Écrits 1972-2002*, Bâle : Birkhäuser, 2003, p. 192.

Pour Steinmann, la signification portée par les formes émane de la société et n'a rien d'intrinsèque à l'objet. Le signe est artificiel, tandis que la perception est naturelle. En ce sens, il rejoint la pensée de Roland Barthes, lorsqu'il s'interroge sur la façon dont «une société produit des stéréotypes, c'est-à-dire des combles d'artifice, qu'elle consomme ensuite comme des sens innés, c'est-à-dire des combles de nature»⁵. En architecture, les signes les plus extravagants finissent par être assimilés et semblent évidents alors que la société n'est plus capable d'en expliquer le sens premier. On ne cherche plus à comprendre par habitude, ou car la généralité semble vérité.

Prenons un exemple trivial : celui de la maison. Si vous demandez à un enfant de dessiner une maison, le résultat sera la plupart du temps proche de l'archétype admis par la société, à savoir un rectangle surmonté d'un toit à double pente, parfois avec une petite cheminée et un jardin. Pourtant, on peut habiter des formes bien différentes de l'archétype de la maison, de même que cet archétype pourrait accueillir des fonctions bien plus variées que celle de loger une famille. L'histoire, la société et ses conventions connotent la forme en la faisant devenir signe, ici signe de son programme. Malgré tout, la forme existe en elle-même avant d'être associée par la norme à un programme ou à une idée.

«Une autre expérience a encore de l'importance dans mon exemple : celle de la forme en tant que forme (opposée à la forme en tant que signification). On peut aussi parler de simple signifiant, qui a son propre effet et qui ne dépend pas à cet égard d'un

⁵ Roland Barthes, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris : Traces écrites, Seuil Imec, 2002, p. 33.

*signifié, même si l'expérience de la forme se transforme par la suite en expérience d'un signe. (Comme le note Roland Barthes : «Dès qu'il y a société, tout usage se transforme en signe de cet usage.»)*⁶».

Martin Steinmann, «Vers une architecture en-deçà des signes», *La Forme forte, Écrits 1972-2002*, Bâle : Birkhäuser, 2003, p. 192.

Dans la conception de «*la forme en tant que forme*», Steinmann sort de la conception sémiologique de l'architecture, c'est-à-dire d'une appréhension de celle-ci comme «*machine à signifier*». Il conforte ici l'hypothèse selon laquelle, l'architecture peut être perçue par sa physicalité, donc en tant que corps, plutôt que langue. Martin Steinmann associe à cette approche une partie de la production architecturale qui prend la forme de «*corps géométriques simples, clairs*»⁷, dont l'attention est portée sur leur physicalité (forme, matérialité), «*et cela en dehors de toute référence à d'autres bâtiments. [...] Ces projets se caractérisent par la recherche de formes fortes.*»⁸.

Si l'on refait la généalogie des formes, il en découle que celles-ci ne peuvent indéfiniment faire référence à d'autres : «*Les formes peuvent éveiller des sensations dont le fondement ne réside pas dans d'autres formes, auxquelles elles renverraient, celles-ci renvoyant à leur tour à d'autres formes, et ainsi de suite. [...] Il doit exister un point à partir duquel les formes sont leur propre signification.*»⁹. Ce type de signification serait détaché du caractère normatif donné par la société, mais plutôt relié aux lois fondamentales de la perception. Il s'agit d'un «*simple signifiant*», placé dans un contexte de perception universelle, et non pas défini par une culture spécifique. Ainsi, certaines formes auraient une capacité à nous toucher, indépendamment de nos expériences passées, mais par l'être-là de la forme.

Ces lois fondamentales de la perception, en lien avec la théorie de la Gestalt, se basent sur le postulat que «*chaque objet tend à être perçu de telle manière que la structure perceptuelle qui en résulte soit aussi simple que les circonstances le permettent.*»¹⁰. Pour ainsi dire, l'œil humain aurait tendance à simplifier ce qu'il voit pour transcrire les formes dans une impression forte et claire. «*Un angle de 60° est, par exemple, plus «simple» qu'un angle de 80°, parce qu'il est plus facile à percevoir comme un angle aigu.*»¹¹. Dans une logique de simplification, la vue a plus de facilité à traduire un angle clairement droit, aigu ou obtus.

De ce fait, les volumes qui s'éloignent légèrement des structures perceptives simples créent une fascination, dans la mesure où leur appréciation est plus compliquée. La volumétrie se base alors sur une norme perceptive, elle «*ne dépend toutefois pas de la présence d'autres formes, qui la révéleraient en tant que «différence».* Ces autres

⁶ Roland Barthes, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris : Traces écrites, Seuil Imec, 2002, p. 31.

⁷ Martin Steinmann, «Vers une architecture en-deçà des signes», *La Forme Forte, Écrits 1972-2002*, Bâle : Birkhäuser, 2003, p. 198.

⁸ ibidem, p. 198.

⁹ ibidem, p. 198.

¹⁰ ibidem, p. 204.

¹¹ ibidem, p. 204.

formes agissent même si elles sont absentes. A tout le moins une modification en hauteur ou en largeur produit-elle un effet de tension dans le cas des formes les plus simples.»¹². Les structures perceptives complexes exercent une stimulation sur la vue, qui les rend plus fascinantes.

Cette théorie de la perception est intéressante dans la recherche de neutralité, puisqu'elle donne les clés pour concentrer le regard sur l'appréciation de la forme, en tant que volumétrie abstraite, plutôt que de se focaliser sur les détails concrets de l'architecture. Dans la continuité des «*Trois rappels à Messieurs les architectes*» de Le Corbusier, c'est la perception du volume simple qui doit prévaloir et qui ne doit pas être entravée par le traitement de la surface. Par le léger décalage à la norme perceptive, l'effet de tension du volume se renforce. Le choix corbuséen de volumes issus des formes primaires platoniciennes, ne semble alors pas être le plus judicieux pour faire ressortir la forme abstraite, car l'œil les comprend très vite. La «simple complexité» qui réunit l'école à Paspels d'Olgiati et la chapelle Bruder Klaus de Zumthor, va dans le sens de la notion de *forme forte*, en concentrant le regard sur l'appréciation abstraite et globale du volume. Pour en comprendre la singularité formelle, il est nécessaire d'en faire le tour et de multiplier les points de vue. Du fait de l'irrégularité géométrique, les relations entre les différentes faces restent ambiguës. L'approche sensuelle (et non intellectuelle) des *formes fortes* en fait des architectures neutres, puisqu'elles déjouent les conventions formelles associées à leur programme.

¹² Martin Steinmann, «Vers une architecture en-deçà des signes», *La Forme Forte, Écrits 1972-2002*, Bâle : Birkhäuser, 2003, p. 195.



< Jackson Pollock, de Hans Namuth, 1950, photographie présentant l'artiste au travail dans son atelier.

Forme unitaire et perception globale

La notion de forme unitaire apparaît tout d'abord en tant que préoccupation d'un certain nombre d'artistes (Minimalisme, Unisme, ...) à partir du début du XXe siècle, pour ensuite rejoindre l'architecture¹³. Ainsi Robert Morris, théoricien et figure majeure du mouvement minimaliste, décrit ce qu'il appelle des «*formes 'unitaires'*» comme des solides «*dépourvus de lignes de fracture à partir desquelles ils pourraient se diviser et permettre ainsi d'établir aisément des relations de partie à partie*»¹⁴. Donald Judd s'inscrit dans une pensée similaire : «*Le rejet de la vieille composition morceau par morceau conduisit [...] aux grands formats et à la recherche d'échelle. Ce type de composition aurait été en contradiction avec ce nouveau type d'œuvre dans la mesure où le spectateur aurait eu à déchiffrer la toile morceau par morceau au lieu de l'appréhender globalement.*»¹⁵. De ce nouveau rapport à la composition découlent plusieurs genres picturaux.

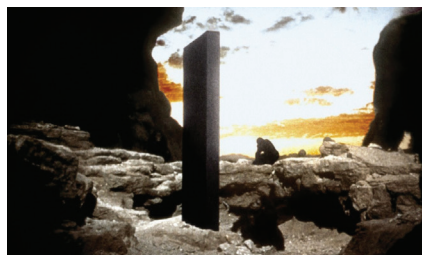
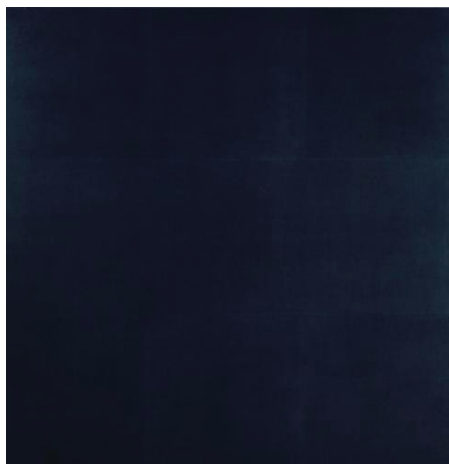
Apparu dans les années 1910, le monochrome devient un genre qui accueille une multitude d'intentions (recherche sur la beauté, le sublime, le spiritualisme, le matérialisme, ...) ayant pour point commun l'abstraction comme générateur d'émotion. Le *Carré Noir* de Kasimir Malevitch (1913) est considéré comme le premier monochrome, il donne le ton dans la levée des problématiques compositionnelles par la mise en scène d'une forme géométrique simple, l'œuvre traitant par des aplats colorés de la relation entre le fond et le sujet.

Ad Reinhardt développe l'idée d'un art ultime, traversé par les notions de

¹³ Ce glissement d'une approche totalisante dans l'art vers la conception de formes unitaires en architecture est analysé par Jacques Lucan dans les chapitres 29 et 30 de *Composition, Non-Composition*, Lausanne : Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009, p.543-544 et p.563-564.

¹⁴ Robert Morris, «Notes on sculpture», in *Regards sur l'art américain des années soixante*, Art Forum, vol. 4, n°6, février 1966, p. 88.

¹⁵ Donald Judd, «L'expressionnisme abstrait» (1983), in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Paris : Daniel Lelong Éditeur, 1991, p.112.



^ Plan tiré de Stanley Kubrick, 2001, *L'Odyssée de l'espace*, 1968.

< Ad Reinhardt, *Ultimate Painting n°6*, huile sur toile, 1960.

neutralité et d'abstraction dans ses œuvres monochromes, ainsi il décrit sa *Ultimate Painting n°6* comme «une peinture pure, abstraite, non objective, atemporelle, sans espace, sans changement, sans référence à autre chose, désintéressée, un objet conscient de lui-même (rien d'inconscient), idéal, transcendant, oublieux de tout ce qui n'est pas l'art»¹⁶. La neutralité en architecture réside peut-être dans l'oubli de tout ce qui n'est pas architectural. La question étant de définir ce qu'est l'architecture. On revient alors au conflit entre langage et corps architectural. On a supposé l'architecture neutre comme rupture avec le signe, la neutralité s'exprimerait donc dans les purs aspects perceptifs et sensibles de l'espace et de la matière, dans une abstraction des usages et des dispositifs techniques (pouvant devenir signes). Il faut noter que la description que fait Ad Reinhardt de sa *Ultimate Painting n°6* correspond à plusieurs titres à l'idée de Neutre qu'analyse Roland Barthes. Le Neutre constitue un concept *pur* et *abstrait*, dans une forme d'*idéauté* : il ne peut être atteint. Il ne porte pas de référence extérieure à lui-même, c'est d'ailleurs ce qui lui permet de déjouer les paradigmes. Le caractère *désintéressé* du Neutre le porte à son paroxysme, puisqu'il s'agit de s'extraire du désir de neutralité. Une remarque tout à fait personnelle, le monolithe récurrent dans le film 2001, *L'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick me semble être une transcription volumétrique pertinente de l'œuvre d'Ad Reinhardt, tant dans ses qualités plastiques que dans la description que l'artiste en fait. Peut-être approche-t-on là d'une forme de neutralité architecturale..

L'approche du monochrome de Pierre Soulages nous intéresse dans son rapport à la couleur comme texture, ce qui tend vers les problématiques de matérialité architecturales. Il explore le noir comme matière sensible, caractérisée par des stries, des rythmes et des vibrations lumineuses : «la texture du noir (avec ou sans directivité, dynamisant ou non la surface) : matière matrice de reflets changeants»¹⁷. En traitant

¹⁶ Ad Reinhardt, *Iris Time*, n°7 (1963), in catalogue *Collection Art moderne*, Paris : Centre Pompidou, 2006, p. 537.

¹⁷ Pierre Soulages, in Henri Meschonnic, *Le Rythme et la lumière avec Pierre Soulages*, Paris : Odile Jacob, 2000.

la peinture comme une texture unitaire, Soulages propose une double lecture de ses toiles : la perception globale de l'œuvre, avec un effet sensible prégnant, qui se prolonge dans le détail des fluctuations de la matière.

L'homogénéité de l'œuvre picturale ne s'exprime pas seulement dans le genre monochrome. Jackson Pollock utilise le motif pour faire de ses tableaux des espaces *all-over*, dont tout ordre de composition est exclu au profit d'une répartition homogène des éléments picturaux. L'équivalence des parties - représentées par chaque coup de pinceau - sur l'ensemble de la toile était clairement intentionnelle chez Pollock, sa technique se basant sur une définition mathématique du *all-over*. Ainsi, il garantit l'homogénéité dimensionnelle et colorimétrique du motif¹⁸.

Pour Richard Serra, l'œuvre de Pollock se caractérise par la non-composition, puisqu' «*Il n'y a pas de hiérarchie des éléments chez Pollock. Il n'y a pas de relation de la partie au tout en terme de composition, comme, par exemple, chez Malevitch. Dans les œuvres de Malevitch les formes flottent sur le fond, reliées entre elles et à la bordure qui les encadre par la composition.*»¹⁹. En supprimant le cadre, la couverture de l'intégralité de la toile par un motif, une texture ou une couleur homogène évacue toute composition. Le caractère sensible des œuvres trouve une continuité tant dans l'impression générale du tableau que dans le détail du motif ou de la texture. La première perception globale du tableau comme objet appelle le public à se rapprocher pour en saisir les fragments, l'immergeant dans la texture - objectif clair de l'absence de cadre. En architecture, on peut faire un parallèle avec l'expressivité du motif ou de la matérialité, appliqués sur des formes unitaires. Ces dernières dépassent les enjeux de composition, car elles se défont de l'articulation de leurs parties constitutives. Une enveloppe en *all-over* permet d'appréhender l'objet architectural par sa forme et sa physicalité, et non plus par sa composition ou son langage. Cette réflexion picturale sur le principe de traitement en *all-over* nous amène aux problématiques de surfaces.

Nota bene : Cette courte partie sur l'art peut sembler hors propos dans un chapitre consacré à la perception du volume architectural, et mieux trouver sa place dans des problématiques de surface. Toutefois, les exemples traités ici, évacuant la question du cadre par le traitement unitaire de la toile, l'œuvre picturale peut être appréhendée en tant qu'objet. En cela, on peut transposer l'absence de composition en art comme outil de perception globale à des objets de nature volumétriques, et donc à l'architecture.

¹⁸ Richard Taylor, Adam Micolich et David Jonas ont mené l'analyse fractale des œuvres de Pollock, démontrant l'homogénéité de son *all-over*. L'analyse vérifie au travers d'une grille posée sur la toile que la proportion dimensionnelle et colorimétrique des motifs reste constante, dans tous les carrés de la grille. «The Construction of Jackson Pollock's Fractal Drip Paintings», in *Leonardo*, vol. 35, n°2, MIT Press, avril 2002, p. 203-207.

¹⁹ Richard Serra dans un entretien entre Peter Eisenman et Richard Serra, *Skyline. The Architecture and Design Review*, avril 1983, repris dans *Richard Serra, Écrits et entretiens 1970-1989*, Paris : Daniel Lelong Éditeur, 1990, p. 226.



CHAPITRE II

LA SURFACE

LA SURFACE COMME OUTIL DE PERCEPTION GLOBALE DE L'OBJET

Dans l'optique d'une neutralité architecturale, la perception sensible (et non intellectualisée) d'un volume relativement simple semble prédominer. Mais l'architecture, par sa viabilité intègre des éléments techniques qui peuvent nuire à l'abstraction du volume. Ainsi, l'usage se traduit en façade notamment au travers des percements, qui répondent à des problématiques d'éclairage naturel, de vue, d'aération, etc. On peut distinguer différentes stratégies dans la gestion des ouvertures pour conserver la neutralité du volume. Globalement, les diverses options que nous allons aborder permettent de conserver le caractère unitaire des objets architecturaux, en dépassant les notions de composition et de hiérarchisation des éléments constitutifs des façades.

< Carré blanc sur fond blanc, Kasimir Malevitch, huile sur toile, 1918.

Annuler la fenêtre, percements et grille

«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 celles-ci, devenues des parasites, dévorent le volume et l'absorbent à leur profit.»

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris : Champs arts, 2009 (1923), p. 25.

Dans ses «Trois rappels à messieurs les architectes», Le Corbusier se méfie de la surface et en particulier des percements - «destructeurs de forme»¹, car ceux-ci pourraient nuire à la pureté des volumes qu'il met en place. Il propose de souligner les lignes de tension volumétriques, par le biais des percements. Ainsi, il «s'[oblige] à trouver dans la division imposée de la surface, les accusatrices, les génératrices de la forme.»². Il illustre ce traitement de façade dans l'exemple industriel des usines, pour lesquelles la trame régule également les ouvertures. Cette typologie est contrainte par la nécessaire rentabilité économique en terme d'usage de l'espace de production tant que de coût de sa construction. La régularité, garantie par le tramage dans les usines, s'impose comme outil à l'ingénieur qui les construit, créant selon Le Corbusier «des faits plastiques, clairs et limpides, donnant aux yeux le calme, et à l'esprit les joies de la géométrie.»³.

On peut donc distinguer ici une première stratégie, celle du pavage des différentes faces du volume, selon une trame régulière, qui en suivant les lignes de force des surfaces, renforce la lecture du volume. Loin de chercher son autonomie, la surface sert le volume dans sa recherche d'une perception abstraite des problématiques architecturales. En rendant équivalent chaque percement, le rythme entre plein et vide devient un système textile, extensible à l'infini et qui recouvre les différentes faces du volume comme un motif. Le recours au motif rappelle la conception de l'architecture de Gottfried Semper, comme un habillage, partant d'un rapprochement étymologique entre le *Gewand* (le vêtement) et *Wand* (la paroi). Selon lui, la nature textile de l'enveloppe permet de faire ressortir deux aspects caractéristiques architecturaux, à savoir : la forme constructive et la forme symbolique. Dans ce mémoire, on essaie plutôt de s'abstraire des questions symboliques posées par la forme (voir précédemment le concept de *Forme Forte*, par Martin Steinmann), mais Gottfried Semper appuie sur la nécessité d'un habillage pour faire ressortir la forme.

Ainsi, l'utilisation du motif dans l'enveloppe surfacique du volume permet de garantir la qualité perceptive de l'œuvre, dans une forme de neutralité détachée des contraintes d'usages et de technicité. Dans cette première partie, on s'intéresse à une famille particulière de motif, réglé par une trame en un pavage régulier des surfaces, pour y accueillir les percements. C'est cette approche qui est plébiscitée par Le Corbusier, selon lequel les «accusatrices [des volumes] sont pratiquement le damier ou la grille.»⁴.

¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, «Trois rappels à messieurs les architectes», Paris : Champs arts, 2009 (1923), p. 27.

² *ibidem*, p. 25

³ *ibidem*, p. 28.

⁴ *ibidem*, p. 28.

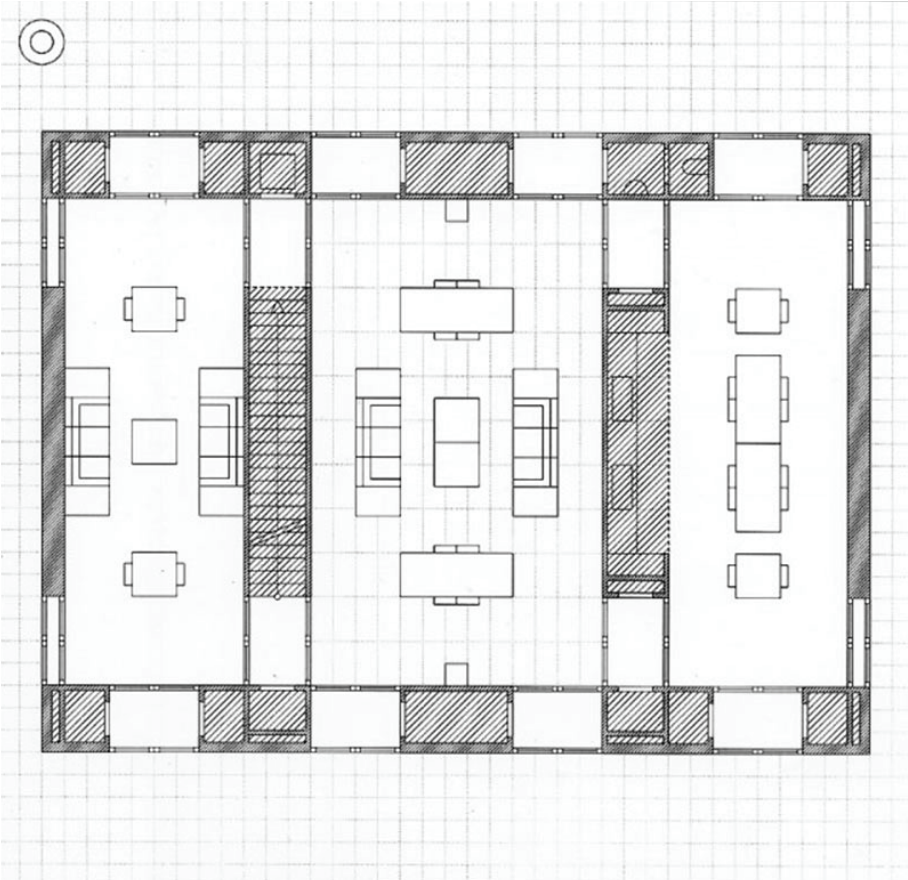
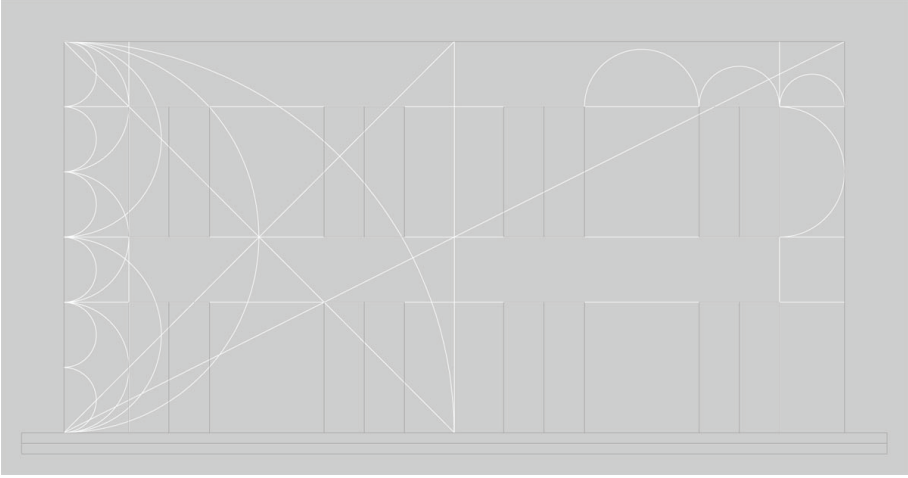


< House without qualities, Oswald Mathias Ungers, Cologne, 1995.

Il existe un certain nombre de similitudes entre les pensées d'Oswald Mathias Ungers (1926-2007) et Le Corbusier. Tous deux observent avec fascination les volumes élémentaires et les fondements grecs de l'architecture. On s'intéressera ici au travail d'Ungers, par rapport aux enjeux de neutralité de l'enveloppe bâtie, au travers du projet de sa maison «Haus ohne Eigenschaften».

«Haus ohne Eigenschaften», que l'on peut traduire par maison sans qualité, ou sans particularité, est la propre demeure d'Ungers, construite à Cologne en 1995. Le plan s'organise en trois parties inégales ($1/4$, $1/2$, $1/4$), séparées par des murs épais, accueillant les espaces servants. Le traitement épais des murs, en double épaisseur, reste constant tant dans la partition intérieure que dans les murs extérieurs. Le plan rectangulaire se construit sur une grille, dont chaque élément est un multiple de la plus petite unité (représentée par le carreau). Dans sa globalité, la maison est symétrique, avec des façades identiques à l'avant et à l'arrière, construites selon des règles spécifiques de proportions. Dans un traitement lisse en briques blanches, la maison reste relativement muette sur son organisation intérieure, puisque toutes les ouvertures sont mises au même niveau, conservant un rythme constant entre plein et vide. Ungers évacue les questions d'ornement et de hiérarchie par l'utilisation de la grille, qui lui permet un travail de proportion et de dimensionnement des percements de manière unitaire.

Cette maison s'inscrit dans une recherche d'abstraction, une problématique chère à Oswald Mathias Ungers, avec un répertoire architectural limité, se consacrant à la seule question des proportions. Le bâtiment présente une forme d'immatérialité par ses façades lisses en briques, évacuant tout aspect tectonique. Il semble être la simple matérialisation d'une maquette conceptuelle, construite à échelle 1. D'un point de vue perceptif, ce saut d'échelle -qui se traduit dans la matérialité- renforce la lecture d'un volume neutre, dont les percements réguliers accompagnent le caractère irrégulier.



^ Étude des proportions de la façade et plan de rez-de-chaussée de la House without qualities, Oswald Mathias Ungers, Cologne, 1995.

Plus globalement, l'approche d'Ungers défend l'«*autonomie*» de l'architecture, disposant d'un vocabulaire formel propre, qualifié de «*rationnel*»⁵ (à distinguer d'une approche fonctionnaliste). En cela, on pourrait dire qu'il aborde la forme architecturale comme «*simple signifiant*»⁶, c'est-à-dire que la forme est porteuse de sa propre signification, détachée des connotations que peut lui donner la société. Ainsi, Ungers une relation neutre à la forme.

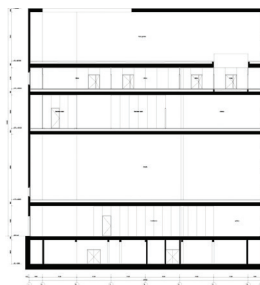
On retrouve l'usage de la grille comme constante formelle et conceptuelle dans le travail d'Ungers, se développant dans les trois dimensions de l'espace. L'unité du carreau, à partir duquel il compose ses bâtiments, constitue un outil garantissant la pureté géométrique des volumes, tout comme la neutralisation de ses surfaces. De plus, l'attachement d'Ungers à la question de Gestalt se traduit dans la matérialité (ou immatérialité) de ses constructions. Le panel de matériaux qu'il utilise, se limite à la brique, aux enduits et à la pierre, qu'il traite avec attention, pour leur donner un caractère abstrait. L'aspect immatériel de sa production la fait appréhender comme des objets sculpturaux idéalisés, dénués d'échelle. La quête perpétuelle d'Ungers d'une architecture abstraite s'attache à la perception d'une architecture comme corps qu'il tente de rendre immatériel. En cela, on pourrait dire qu'il se place dans un désir d'architecture neutre.

Par rapport à la recherche d'une neutralité, Le Corbusier et Oswald Mathias Ungers posent toutefois un problème d'ordre philosophique. Dans leurs productions respectives, on retrouve un impact fort des règles de proportion, qui font de leurs façades des compositions. Les «*tracés régulateurs*» de Le Corbusier sont présentés comme un «*moyen*»⁷ et non une finalité, mais la possibilité de lire le découpage hiérarchisé des proportions en façade ajoute un niveau de complexité. Cette relecture des bâtiments n'est plus d'ordre perceptif mais intellectuel, donnant à voir une architecture comme langue dont il faut déchiffrer les codes. Cet aspect compositionnel n'est pas neutre.

⁵ Oswald Mathias Ungers, «Architecture's Right to an Autonomous Language», in *The Presence of the Past*, édité par Paolo Portoghesi, Londres : Academy, 1980.

⁶ Martin Steinmann, «Vers une architecture en-deçà des signes», *La Forme Forte, Écrits 1972-2002*, Bâle : Birkhäuser, 2003, p. 192.

⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, «Les Tracés Régulateurs», Paris : Champs arts, 2009 (1923), p. 51.



^ Coupe de l'École de management et de design, Sanaa, Essen.

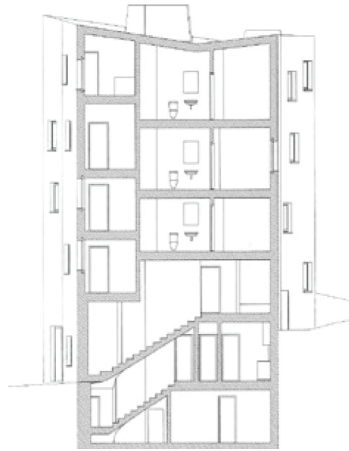
< École de management et de design, Sanaa (Kasuyo Sejima & Ryue Nishizawa), 2005-2006, Zollverein, Essen.

La fenêtre comme motif

L'école de management et de design, construite par Sanaa à Essen prend la forme d'un cube de béton de 35 m de côté. Les façades, particulièrement fines, résultent d'un système de murs-chauffant, alimentés par géothermie, qui les dispense d'isolation. Des percements carrés, de tailles variées, s'intègrent aléatoirement aux différentes faces du volume. L'invisibilité des menuiseries et la finesse de la façade renforce l'impression d'appartenance de la fenêtre au système d'enveloppe, qui devient motif. Les surfaces du volume ont une épaisseur abstraite, presque évanescence, qui laisse circonspect sur la solidité de l'édifice. De plus, le motif des faces ne laisse pas comprendre l'organisation interne du bâtiment. En découle la perception d'une architecture abstraite, un objet cubique à motif, dont l'échelle est difficilement appréciable.

En effet, la dimension de l'édifice ne réapparaît que dans la confrontation de l'objet au contexte et à un détail, qui rompt selon moi l'abstraction du volume, la porte d'entrée à double-battant et sa menuiserie. On peine à imaginer que ce bâtiment comprend cinq étages de hauteurs variées, accueillant salles de cours et ateliers, ainsi qu'une terrasse incluse dans le volume au dernier niveau. L'enveloppe lisse, relativement opaque, ne donne aucun indice quant à la position des planchers. Selon les architectes, la position des ouvertures répond au programme de chaque étage, créant des ambiances différentes selon la hauteur des volumes intérieurs. Le motif de façade découle donc de l'usage, mais celui-ci n'étant pas compréhensible de l'extérieur, l'objet se donne à voir sans préoccupation utilitaire. Les fenêtres se perçoivent comme une constellation, perçant le volume aléatoirement, évacuant toute notion de composition.

La mise au même plan du béton lisse et des ouvertures, ainsi que la perte d'échelle dans la perception permettent d'appréhender l'école comme un objet abstrait, sculptural, dont l'usage et la matérialité sont neutralisés. Le sujet ne peut apprécier l'édifice que dans la globalité de sa forme unitaire, puisque toute possibilité de compréhension interne (du programme, du fonctionnement interne, ...) a été évacuée.

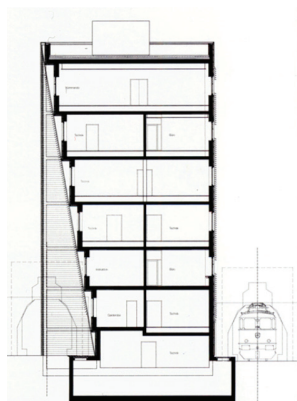


< Extension de la villa Garbald, Miller & Maranta, 2004, Castasegna, (photographie et coupe).

On retrouve un traitement des ouvertures comme motif similaire dans l'extension de la Villa Garbald (conçue par Gottfried Semper) par Quintus Miller et Paola Maranta (2001-2004).

Le volume découle ici, pour partie, des limites de la parcelle, ce qui donne une certaine complexité volumétrique, là où Sanaa avait préféré la figure platonicienne du cube. La forme, générée par le contexte, n'est pas sans rappeler la méthode du «*Take zoning as a design guideline*» d'Herzog & de Meuron. La résultante trouve sa singularité dans un rapport fort avec le site qui l'a créée, tandis que l'école d'Essen y est indifférente. La simple complexité volumétrique de l'extension de la Villa Garbald se rapproche du concept de *forme forte* (Martin Steinmann), puisqu'elle occupe le regard dans la compréhension globale de l'objet.

La répartition des percements semble également aléatoire, variant leur dimension et leur position par rapport au plancher. Même si, en regardant la coupe, on se rend compte que le motif répercute en façade une complexité interne du bâtiment, le pattern garde son caractère abstrait dans l'opacité du volume.



< Signal Box, Herzog & de Meuron, 1998-1999, Bâle.

Enveloppes continues

Dans la continuité de l'idée d'un motif recouvrant le bâtiment, des enveloppes unitaires condensent lecture du tout et intégration des ouvertures. Il s'agit de dispositifs surfaciques, comme une toile tendue autour de l'objet pour en garantir une perception globale abstraite.

La Signal Box, œuvre d'Herzog & de Meuron, accueille des éléments techniques assurant le contrôle des trains du réseau ferré de Bâle, et quelques bureaux. La complexité volumétrique découle de l'implantation entre deux voies ferrées et un pont routier. La base parallélépipédique laisse passer les trains, puis se déforme en les surplombant en partie haute. L'aspect sculptural de l'édifice est en fait une réponse à des contraintes géométriques propres au site. Chacun des six étages a un plan qui lui est spécifique, les murs de béton se décalant successivement. Ces derniers se percent de fenêtres carrées régulièrement disposées, ou assemblées de bandeaux.

L'enveloppe agit comme un lissage de la forme, englobant les fenêtres et les décalages du béton d'un étage à l'autre. Elle rassemble les différentes parties du bâtiment pour créer un volume unitaire opaque, se dressant dans le paysage ferroviaire. La matérialité de l'objet entre en résonance avec le site, la couleur rouille des bandes de cuivre, évoquant les rails métalliques du réseau ferré. L'implantation du poste d'aiguillage, en retrait du pont, et son aspect montre son appartenance au système ferroviaire, plus qu'au milieu urbain. L'apport lumineux se résout par la torsion de certaines lames de cuivre, se soulevant pour faire entrer la lumière jusqu'aux ouvertures, sans percer l'enveloppe. La continuité des bandes cuivrées perd l'échelle du bâtiment en masquant tout élément de référence que pourraient constituer les fenêtres par exemple.

Dans la Signal Box, l'enveloppe se rapproche du caractère textile propre à l'approche architecturale de Gottfried Semper, en déployant une surface souple et non plane autour de la structure. Les lames de cuivre se fixent sur le bâtiment comme un



^ Musée Kunsthhaus, de Peter Zumthor, 1990-1997, Bregenz, détail de façade.

< Musée Kunsthhaus, de Peter Zumthor, 1990-1997, Bregenz.

habit. Elles permettent d'assurer un aspect extérieur continu à l'objet, annulant les problématiques de composition et d'unitarité de la structure en béton. Il en découle la perception d'un solide abstrait, marqué par la physicalité de sa présence et de la matérialité, captivant sur l'appréciation de sa géométrie complexe et de son échelle. L'objet s'adresse aux sens, cachant à l'intellect la destination de l'édifice et ses modalités de fonctionnement. La surface joue ici un rôle prépondérant dans la définition formelle du bâtiment, lui donnant son caractère sculptural abstrait.

La bobine de cuivre se déroule pour envelopper le centre de contrôle en *all-over*. On retrouve une telle stratégie dans la Kunsthhaus de Zumthor à Bregenz. La matérialité diffère totalement, mais on est aussi en présence d'un revêtement continu, qui traite indifféremment toutes les parties du bâtiment pour produire un solide unitaire.

La façade de la Kunsthhaus de Bregenz se compose de plaques de verre, posées sur une structure métallique autoportante. Elle assure l'éclairage naturel du musée, jouant sur les variations de lumière au fil des heures et des saisons. La multiplicité des couches d'enveloppe filtre l'apport lumineux, pour générer une lumière diffuse flottant dans les salles d'exposition. L'enveloppe vitrée est décollée de 90cm de la structure en béton du bâtiment. Elle permet de recouvrir de façon homogène le musée pour donner à voir sa volumétrie parallélépipédique. Les variations d'intensité lumineuse rendent plus ou moins transparent le verre de la façade, révélant l'articulation des pleins et des vides dans l'espace muséal, depuis l'extérieur.

Dans ces deux projets, la surface, loin de nuire à la perception globale du volume, la renforce. Les enveloppes permettent de lisser les contours, de gommer la présence des fenêtres ou d'éléments techniques, qui entraveraient la sensibilité de l'expérience perceptive. L'importance accordée à la matérialité et à la physicalité de l'objet est prépondérante dans les deux cas, considérant ces bâtiments comme des corps

changeant en fonction de l'espace et du temps. Ainsi, la Signal Box se met à vibrer lorsque l'on se déplace, par l'effet d'optique des lames de cuivre tordues. Le musée de Bregenz, lui, s'opacifie et se découvre en fonction de la couverture nuageuse. Il prend également des couleurs changeantes, par la proximité du lac de Constance. Ces architectures se refusent aux signes, préférant produire un impact physique et émotionnel.



^ Détail de la façade du bâtiment Ricola, Mulhouse.

< Bâtiment de production et de stockage Ricola, Herzog & de Meuron, 1993, Mulhouse.

Le motif comme signe vide

Le postmodernisme proposait de résoudre l'aporie du Mouvement Moderne dans la profusion de signes. Robert Venturi distingue deux stratégies : celle du *canard*, la forme en tant que signifiant, et celle du *hangar décoré*, une forme neutre habillée par une surface signifiante. Quand on regarde les premiers projets de Herzog & de Meuron, on peut s'interroger sur une éventuelle filiation postmoderne avec le *hangar décoré*. En effet, l'usine Ricola à Mulhouse ou la bibliothèque d'Eberswalde se couvrent d'images interrogeant la nature signifiante de leur matérialité.

Le bâtiment de stockage et de production Ricola, réalisé par Herzog & de Meuron à Mulhouse prend la forme d'un hangar rectangulaire simple, augmenté de part et d'autre d'un avant-toit en porte-à-faux. Sur les petits côtés, des murs en béton foncés ferment le bâtiment, et laissent ruisseler l'eau pluviale débordant de la toiture tout de leur long. Les grands côtés forment un écran en polycarbonate sérigraphié avec des images, issues de l'œuvre de Karl Blossfeldt, photographe allemand de la *Neue Sachlichkeit*, connu pour ses inventaires de formes végétales. On pourrait faire là un parallèle entre cet entrepôt et la maison Vanna Venturi à Philadelphie, construite par Robert Venturi pour sa mère en 1964. Dans ce dernier projet, Venturi explore son concept de *hangar décoré*, en détachant la façade du volume habitable de la maison, pour en faire le signe de son usage. Chez Herzog & de Meuron, la façade sérigraphiée de motifs végétaux peut être perçue comme un écran signifiant, rappelant le commanditaire Ricola, fabricant de dragées aux plantes.

Toutefois, cette référence au fabricant n'est jamais clairement assumée par les architectes, qui justifient plutôt leur choix par la relation au contexte, le motif entrant «*en relation avec les arbres et buissons du site*»⁸. Le rapport à la matérialité de ce pro-

⁸ Jacques Herzog et Pierre de Meuron, dans la description du Production and Storage Building Ricola, à Mulhouse, sur leur site www.herzogdemeuron.com, 1996.

jet se veut évolutif, l'aspect des différentes faces du hangar changeant en fonction de la luminosité extérieure, de l'éclairage du bâtiment et des intempéries. La façade en polycarbonate est conçue comme un rideau, filtrant plus ou moins la limite entre l'intérieur et le site. «*L'effet que les panneaux ont sur l'intérieur peut être comparé à celui d'un rideau - une nature textile - qui crée une relation avec les arbres et buissons du site. Vus de l'extérieur, les panneaux sérigraphiés translucides de la façade et de l'avant-toit rappellent des textiles - la doublure d'une robe ou le rembourrage intérieur d'une boîte*»⁹. La lumière intense du jour, renforce l'imperméabilité de la façade, offrant une lecture franche du motif, tandis que l'éclairage intérieur du bâtiment atténue la limite, laissant se découvrir les activités qui s'y tiennent. Dans la pénombre, le motif disparaît, rendant le volume impénétrable. Les quatre faces affichent alors des aspects similaires, proches du béton lisse et sombre des petits côtés, redonnant une matérialité unitaire à l'objet. De la même façon, les faces en béton bénéficient d'une perception évolutive, l'eau coulant sur les murs «*form[ant] un film végétal vivant*»¹⁰.

Ainsi, l'entrepôt Ricola de Mulhouse déjoue l'habitude dans une perception constamment renouvelée, par l'approche du bâtiment comme un organisme vivant, à même de créer des impressions fortes en résonance avec le site. Le motif n'est plus appréhendé comme signifiant mais comme matière mouvante. Il ne se fait pas le signe du programme ou d'une quelconque référence extérieure. Il n'existe que pour lui-même, se faisant son *simple signifiant*, c'est en cela que l'on peut le qualifier de signe vide.

La simplicité formelle de l'entrepôt - qui nous faisait voir une filiation avec le hangar décoré de Venturi - s'explique pour Jacques Lucan par une recherche sensible dans la perception du bâtiment. «*Pour éprouver la présence immédiate des matériaux, leur fulgurance, pour ne pas être distrait par d'autres rumeurs, mieux vaut avoir affaire à des formes simples.*»¹¹. La démarche d'Herzog & de Meuron s'attache donc à des enjeux perceptifs, plutôt que langagiers.

Cet exemple entre en résonance avec les propos des architectes sur leur utilisation des matériaux, de façon à ce «*qu'ils perdent la signification habituelle (existing code) qu'ils ont pour les architectes [...] de détruire les catégories et d'éviter les références stylistiques au profit d'une sensation immédiate*»¹². Herzog & de Meuron s'approprient les matériaux dans une approche sensible et poétique, évacuant les questions symboliques. Leur architecture doit «*rendre visibles les matériaux [...] détachés de toute autre fonction que d' 'être'*»¹³. En se revendiquant minimalistes, les architectes se placent dans la recherche d'une architecture «*non-représentative*», vidée de tout symbole.

⁹ Jacques Herzog et Pierre de Meuron, dans la description du Production and Storage Building Ricola, à Mulhouse, sur leur site www.herzogdemeuron.com, 1996.

¹⁰ *ibidem*.

¹¹ Jacques Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004, p. 131.

¹² Herzog & de Meuron, dans un entretien avec Lynette Widder intitulé «Towards an Intuitive Understanding», in *Daidalos Special Issue*, août 1995, p. 59.

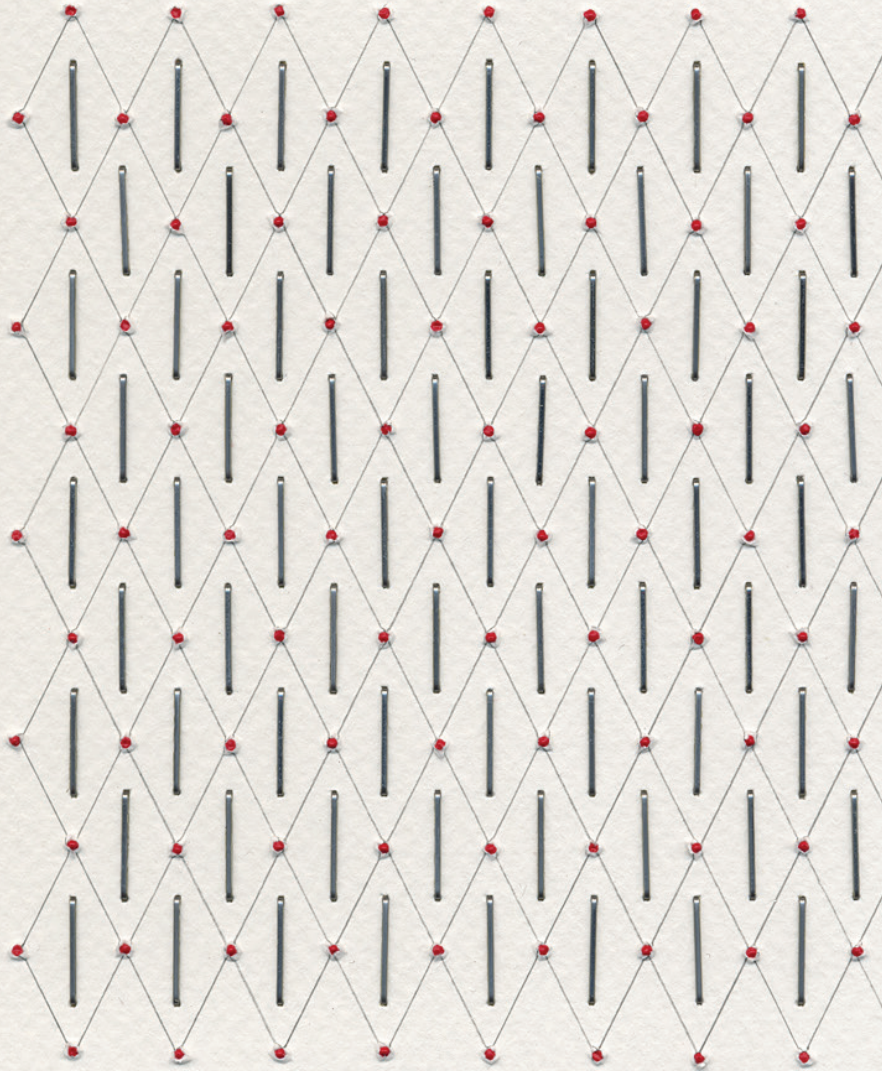
¹³ Herzog & de Meuron, dans un entretien avec Alejandro Zaera intitulé «Continuities», in *El Croquis*, n°60, «Herzog & de Meuron, 1983-1993», Madrid, 1993, p. 23.



^ Détail de la façade de la bibliothèque universitaire de Cottbus.

< Bibliothèque de l'Université de Cottbus, Herzog & de Meuron, 2001-2004, Cottbus

Les photographies utilisées par Herzog & de Meuron sont «non-représentatives», en cela qu'elles ne constituent pas des figures allégoriques ou symboliques. Elles s'utilisent comme des patterns, un ornement insignifiant, qui expérimente une nouvelle forme de matérialité. Les textes de la bibliothèque de Cottbus (1994-2004), superposés jusqu'à en devenir illisibles, concourent à cette même logique esthétisante. Le texte devient texture, qu'on pourrait comparer à un mur couvert par différentes couches de graffitis. Il est pris pour sa valeur de motif, créant un nouveau matériau purement urbain. De plus, le motif joue le rôle d'homogénéisation de la forme organique de la bibliothèque. Ainsi, il rend illisible l'échelle et le fonctionnement, de même que les écritures sont indéchiffrables.



CHAPITRE III

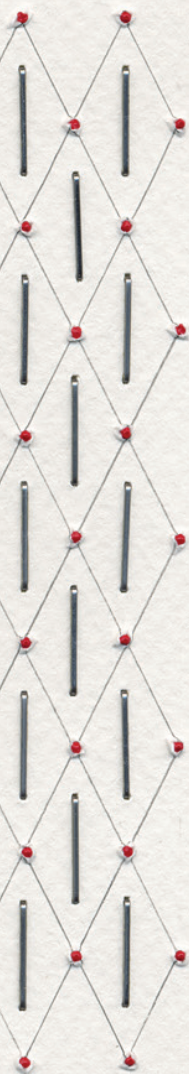
LE PLAN NEUTRE

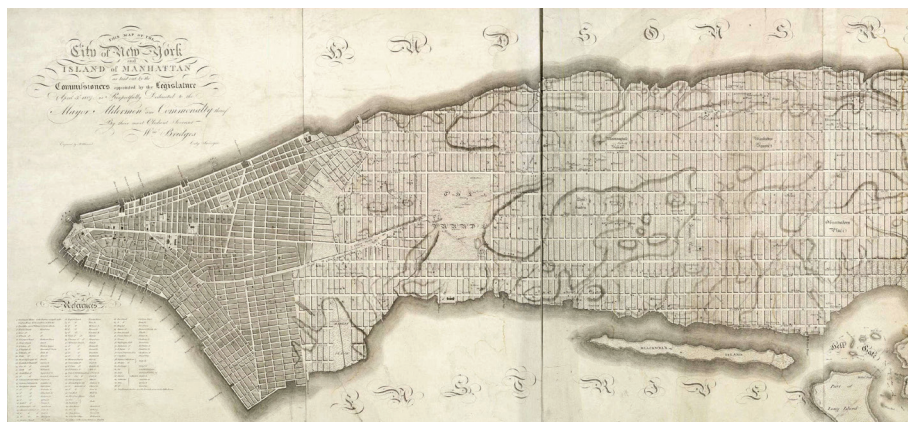
INDÉTERMINATION PROGRAMMÉE

HOMOGENÉITÉ SPATIALE

Si comme le disait Le Corbusier «*Le plan est le générateur*», nous chercherons dans ce chapitre la possibilité d'un Neutre dans le plan architectural. Nous nous intéresserons à des structures spatiales à même de fluidifier l'espace, d'évacuer toute logique de composition, de ne pas définir un usage précis, de laisser le corps évoluer librement sur une toile de fond architecturale. A la manière du tarmac d'un aéroport, le neutre s'exprime peut-être dans une trace effacée de l'architecture, laissant tout type d'activités s'y dérouler.

< *The Garden of Secrecy N°01*, Slavomir Zombek, dessin, acrylique et perforation sur toile, 2004.





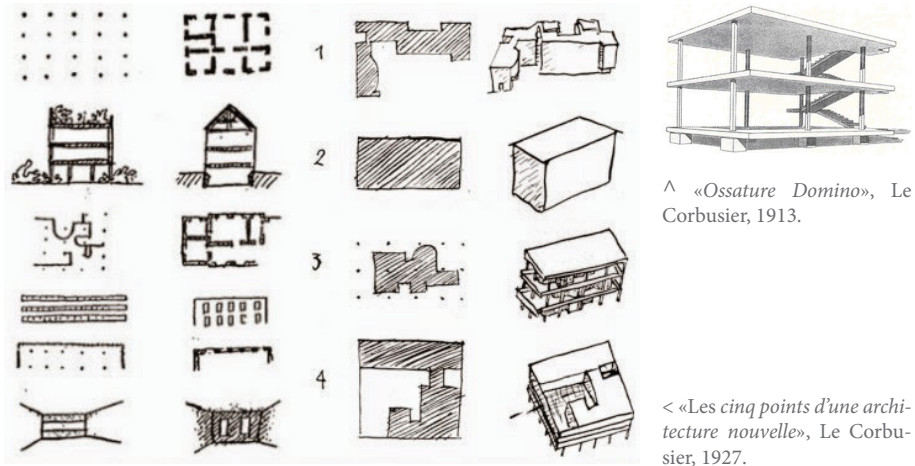
^ City Plan, New York, 1811.

New York, espace neutre ?

Découverte en 1524, la première colonie néerlandaise, qui s'installe en 1624 sur la pointe de l'île de Manhattan, fonde la New Amsterdam, qui deviendra par la suite la ville de New York. A l'origine, Manhattan comportait de nombreux canaux ainsi que des collines et forêts. Face au développement effréné de la ville, une commission est chargée de définir l'emplacement des nouvelles rues, ce qui aboutira au City Plan en 1811. Pour mettre en place la grille que l'on connaît aujourd'hui, l'ensemble du relief est lissé. De la même façon qu'on hésite pas à renier le paysage de Manhattan pour construire, les maisons sont sans cesse renouvelées par des constructions plus modernes et plus rentables. La ville est perçue comme une économie en soit, qui remplace l'ancien pour plus de profit. La grille et ses *blocks* de 250x60m constituent l'outil de création de la ville, un fond continu et homogène, qui uniformise le territoire dans un paysage isotrope.

Le dispositif de la grille nous intéresse pour ses caractéristiques répétitives qui en font une structure non-compositionnelle. Il s'agit d'un système *all-over*, qui permet d'échapper aux problématiques d'équilibre dans la conception d'un tout continu et homogène. La perception du plan devient texturique, annihilant la notion de séquences, approchée par Auguste Choisy dans son analyse de l'acropole d'Athènes en 1899. La grille évite la centralisation ou la hiérarchie des éléments du plan, les rendant tous équivalents.

Le pavage du territoire new-yorkais en îlots identiques assemble la ville dans un tout indivisible, neutralisant ses parties (bâtiments) dans une masse unitaire infinie. La relation qui unie les différentes constructions les empêche de devenir autonomes. Celles-ci participent du chaos urbain, réglé par la grille, formant un *townscape* que l'on peut assimiler à la *ville générique* de Koolhaas.



^ «Ossature Domino», Le Corbusier, 1913.

< «Les cinq points d'une architecture nouvelle», Le Corbusier, 1927.

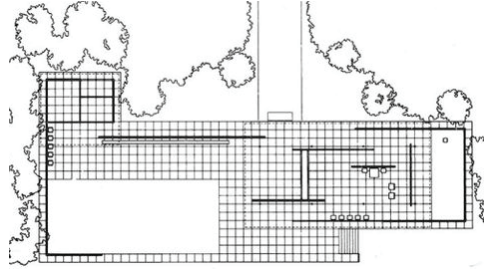
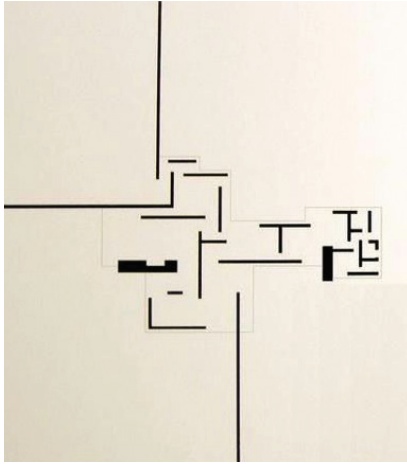
Le plan libre, deux approches Le Corbusier et Mies van der Rohe

«En architecture, les bases anciennes sont mortes. On retrouvera les vérités anciennes que quand des bases nouvelles auront constitué le support logique de toute manifestation architecturale. Vingt années s'annoncent qui seront occupées à créer ces bases. [...] C'est le plan qu'il faut étudier, clé de cette évolution.»

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris : Champs arts, 2009 (1923), p. 48.

Le Corbusier juge l'architecture obsolète par rapport à l'époque, il accuse entre autres l'enseignement des Beaux-Arts d'avoir dévié les fondements efficients de l'architecture. L'architecte se met alors à la recherche d'un nouvel ordre, capable de réinventer la conception de l'espace. L'influence de son maître, Auguste Perret, le pousse à l'étude de systèmes architecturaux liés à leur structure constructive. L'élaboration de la nouvelle architecture doit se faire en lien direct avec les questionnements constructifs. Ainsi, l'ossature Domino voit le jour en 1913, elle résulte des possibilités offertes par le matériau innovant de l'époque : le ciment armé. La structure prend la forme de poteaux disposés à intervalles réguliers sur une grille. Ils portent les dalles lisses, libérées de toute poutre. C'est en fait ce qu'on appelle couramment aujourd'hui le système poteaux-dalle. La révolution réside dans la possibilité de cloisonner librement l'espace ponctué par les poteaux, les murs étant libérés des charges porteuses. La structure se caractérise désormais par une ponctuation homogène du plan horizontal.

Le Corbusier crée un nouvel ordre architectural en poussant jusqu'au bout les implications de la maison Domino. Il en résulte les «*Cinq points d'une architecture nouvelle*», publié en 1927 à l'occasion de l'exposition du Weissenhof. 1- Les pilotis, disposés sur une grille, permettent de dégager le sol sous l'emprise du bâtiment, pouvant ainsi accueillir les circulations piétonne et automobile. 2- Le toit-jardin, l'usage du ciment armé ne nécessitant plus l'inclinaison des toits pour évacuer les eaux pluviales, le toit



^ Plan du Pavillon allemand pour l'Exposition Internationale de Barcelone, Mies van der Rohe, 1929.

< Plan de la maison de campagne en briques, Mies van der Rohe, 1924.

devient plat et sert de jardin ou de solarium. 3- Le plan libre découle de la structure poteaux-dalle, les partitions intérieures s'implantent désormais librement, de manière indépendante d'un étage à l'autre. «*La vie moderne demande, attend un plan nouveau pour la maison et pour la ville*»¹, ce plan que Le Corbusier cherchait, il l'a trouvé dans le plan libre. 4- La façade libre, défaite de sa nature porteuse, se dégage du plan des poteaux et se perce à volonté. 5- La fenêtre bandeau, autorisée par la libération de la façade, se place dans une logique hygiéniste d'apport lumineux.

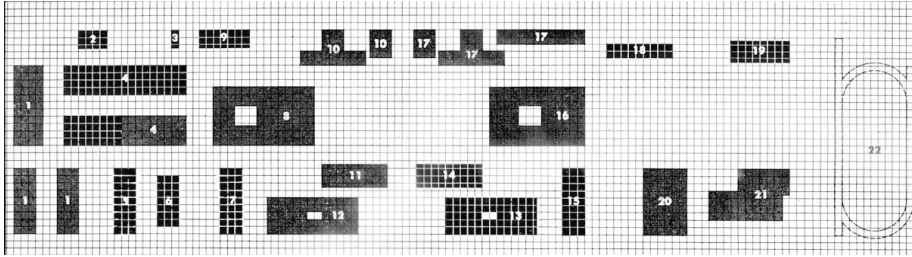
Pour aller jusqu'au bout de son système, Le Corbusier propose l'utilisation d'«*éléments-types*» standardisés tels que des poteaux, des poutres, des fenêtres ou des escaliers, dimensionnés directement par la grille. Ainsi, ces éléments préfabriqués pourraient servir de base à des possibilités infinies d'assemblages.

Le Corbusier utilise le plan libre comme outil libérateur des contraintes structurelles, mais referme l'espace dans une organisation attribuant à chaque pièce un usage conventionnel.

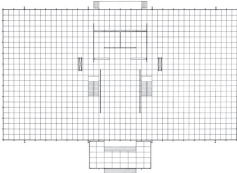
L'approche de Mies van der Rohe du plan libre permet une conception spatiale plus novatrice. On passe de la pièce close de Le Corbusier à une ouverture de l'espace, qui garantit sa continuité. Dans sa maison de campagne en briques (1924), Mies ouvre les angles pour déconstruire les limites claires entre les pièces. Il en découle une continuité une fluidité spatiale, entre des espaces définis mais pas confinés. L'ininteruption se manifeste aussi bien entre les pièces, qu'entre intérieur et extérieur, de telle sorte que l'on ne pourrait dire où se trouvent les limites de la maison. La situation hypothétique de ce projet autorise une extension des murs extérieurs vers l'infini. Mies profite d'un cas limite pour exposer un modèle idéal de son continuum spatial.

Toutefois il reprend son principe de plan libre dans le Pavillon allemand à l'Exposition internationale de Barcelone de 1929. Les murs qui s'étendaient vers l'infini, se replient alors perpendiculairement le long des bassins. De même, que chez Le

¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris : Champs arts, 2009 (1923), p. 33.



^ Plan pour le campus de l'illinois Insitute of Technology, Mies van der Rohe, 1940.



< Plan du *Crown Hall*, Mies van der Rohe, Illinois Insitute of Technology, 1940.

Corbusier, les murs (en marbre ou onyx) s'installent librement. Mies confronte plusieurs matérialités, la massivité du marbre (non porteur) et la transparence du verre, avec un plan de toiture déconnecté des façades. Si bien, que les limites intérieures du pavillon sont indéterminées. La grille de conception reste très présente dans l'apparence finale du bâtiment, calepinant les sols et l'assemblage des plaques de marbre des murs. La trame agit comme un fond cohérent supportant le libre agencement des espaces et des éléments de construction.

L'influence de la grille comme outil conceptuel se lit également dans le projet de l'illinois Institute of Technology (1940). Dans le plan urbain, les volumes bâtis se posent sur une grille homogène carrée, de 24 pieds, marquant peu la symétrie. Les pleins ne dessinent pas des vides ordonnancés. En effet, les différents bâtiments ne semblent pas s'articuler dans la production d'espaces extérieurs bien définis. La conception du vide se trouve aux antipodes des villes italiennes, ordonnant les bâtiments dans la création de rues et de places très dessinées. Ici, chaque bâtiment conserve son autonomie, s'installant sur la grille, qui génère des axes plus ou moins clairs. Les espaces extérieurs ne sont d'ailleurs pas précisé dans la représentation qu'en fait Mies, seule la trame les remplit. Les décalages entre les bâtiments créent des tensions entre ouverture et fermeture de l'espace, que l'on peut comparer au dispositif des murs du Pavillon de Barcelone. Ainsi, les volumes du campus ne portent pas le rôle de clôture d'un espace public extérieur, mais se placent au même niveau que le fond tramé par la grille. L'absence de hiérarchie entre figure et fond crée un espace relativement homogène, supposant maintes possibilités de reconfiguration du plan. La grille s'institue en motif textile all-over, capable de gérer plusieurs échelles. Elle dicte à la fois le fonctionnement du plan urbain du campus et se décline dans la conception de chaque volume, la structure métallique des bâtiments suivant une trame plus serrée, inscrite dans la grille urbaine.

Le plan typique comme dispositif all-over

Là où Mies proposait de fluidifier l'espace par l'ouverture de l'angle, le *plan typique*, conceptualisé par Koolhaas va beaucoup plus loin. A la différence du plan libre, conçu dans une recherche architecturale, le plan typique est un pur produit économique. La notion de pièce est rendue obsolète par un nouveau programme, celui du bâtiment de bureaux. Celui-ci va jusqu'à supprimer les cloisons, établissant des plateaux libres (open-space), rendus indépendants par la structure des poteaux, mais également par l'articulation des étages entre eux. L'apparition de l'ascenseur déconstruit les articulations séquentielles du *paysage intérieur* du bâtiment. Le cloisonnement éventuel des plateaux ne fait pas partie de l'architecture - elle n'est d'ailleurs pas demandée à l'architecte - dans le sens où elle ne s'inscrit pas dans la durabilité. Il ne s'agit que d'une des multiples propositions d'aménagement permises par le plan typique, et mise en place à un instant t.

Le caractère architectural du plan typique est d'ailleurs à mettre en doute. «*C'est une architecture de degré-zéro, une architecture dépouillée de toutes traces d'unicité et de spécificité.*»². Ces plans impliquent l'effacement total de l'architecte en tant qu'auteur, et de l'architecture comme œuvre unique. Il s'agit d'une expression du non-choix, guidée par la seule capacité à générer des surfaces maximales, dans une rentabilisation économique de la construction. Le plan typique s'inscrit dans un paradoxe. D'une part, il découle de la simple expression d'un programme, celui du bâtiment de bureaux, mais d'autre part ce programme implique l'indifférenciation des espaces, pour garantir une flexibilité maximale d'usage. «*Le bâtiment de bureaux représente le premier programme complètement abstrait - il n'appelle pas une architecture particulière, sa seule fonction est de laisser ses occupants exister.*»³. L'architecte du plan typique s'évalue dans sa capacité à dessiner l'indétermination, le non-programmé.

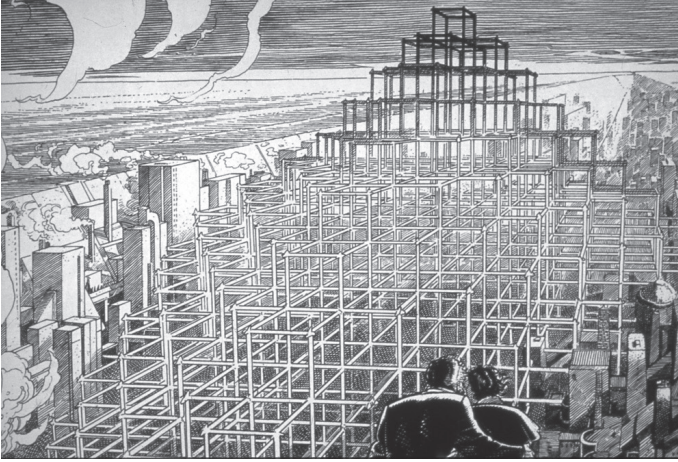
Il en résulte un plan en grille, sans qualité, se développant dans une homogénéité continue sur la totalité de la surface de l'étage. Dans ce nouvel ordre, la qualité du plan se mesure désormais en quantité de m². L'architecture mue en une surface vide, capable d'accueillir une variété d'événements. Elle devient le fond du tableau dans lequel ses occupants évoluent, jusqu'à s'effacer presque entièrement. «*Le plan typique est à la population des bureaux, ce que le papier millimétré est à la courbe mathématique. Sa neutralité enregistre la performance, l'événement, le flux, le changement, l'accumulation, la déduction, la disparition, la mutation, la fluctuation, la défaillance, l'oscillation, la déformation.*»⁴. On n'a plus à faire à une architecture prégnante, mais à un support d'événements discontinus.

Le plan typique découle d'une série d'inventions qui garantissent sa viabilité. Ainsi, l'introduction du métal dans la construction a permis la flexibilité des structures poteaux-dalles. Plus frappant, l'ascenseur et l'air conditionné autorisent des hauteurs

² O.M.A., Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S,M,L,XL*, New York : The Monacelli Press, 1995, p. 335.

³ ibidem, p. 337.

⁴ ibidem, p. 341.



< Illustration de *La Fièvre d'Urbicande*, F. Schuiten et B. Peeters, Casterman, 1993.

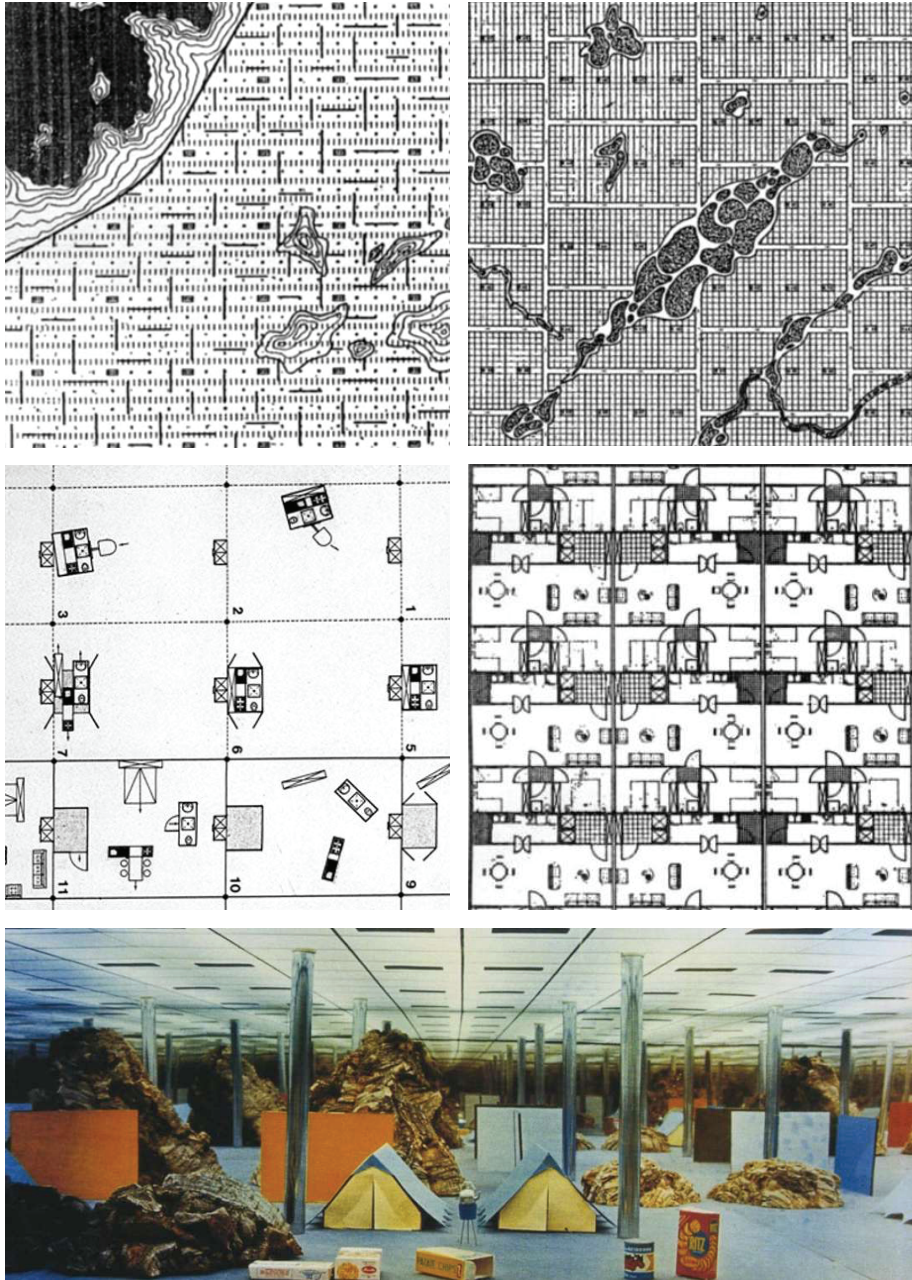
et épaisseurs de bâtiment jamais égalées. Les dimensions larges de l'édifice le coupe du monde extérieur, dans une réalité abstraite dominée par la trame du plan libre. Le motif de la grille semble alors extensible à l'infini.

Le plan typique reste un dispositif conceptuel, une idée jamais vraiment atteinte, mais seulement adaptée à des géométries urbaines, dictées par le parcellaire. «*A son maximum, il acquiert une neutralité platonicienne ; il représente le point où le pragmatisme, par sa rationalité et son efficacité pures, prend un statut presque mystique.*»⁵. Si le plan typique prend un caractère neutre dans son cas limite, c'est par la répétition et l'indétermination qu'il implique. Le dispositif de la grille devient un motif all-over, enlevant toute limite spatiale, dans un tout isotrope. Une approche conceptuelle de Manhattan pourrait d'ailleurs se faire l'aboutissement d'un espace neutre. En mettant bout à bout les plans d'étages des grattes-ciel de New York, on obtient une surface insoupçonnable et continue de plans typiques. Les petites unités des trames de poteaux se soumettent au multiple plus grand des *blocks* de la grille urbaine. De même que le plan urbain, le plan typique recouvre indifféremment tout contexte qu'il traverse. Cette représentation abstraite fait de New York une ville de la déprogrammation, les différentes échelles de grilles rentabilisant l'espace dans une maximisation des possibilités d'événements. La métropole se conçoit comme un organisme vivant, avec une logique interne propre, qui reste aussi imperturbable face aux variations du contexte que peut l'être le «Réseau de Robick» face à la ville d'Urbicande⁶.

⁵ ibidem, p. 338.

⁶ Je fais ici référence à la bande dessinée *La fièvre d'Urbicande*. Dans cette fiction, un réseau tridimensionnel se développe sans fin sur la ville d'Urbicande. L'homogénéité de la structure s'oppose et détruit la composition symétrique de la cité, imposant un nouvel ordre spatial.

François Schuiten et Benoît Peeters, *La fièvre d'Urbicande*, Paris : Casterman, 1993.



^ Illustrations du projet *No-Stop City*, Archizoom Associati (Andrea Branzi, Lucia Bartolini, Gilberto Corretti, Massimo Morozzi, Dario Bartolini, Paolo Deganello), 1970-1972.

L'imaginaire d'une surface neutre

Dans les années 70, l'architecture rend compte des progrès techniques en se réinventant dans nombre de projets utopiques. La démocratisation de la voiture rend possible le déplacement sur des surfaces d'autant plus étendues, ces projets font de même, s'étendant aux confins des aires constructibles.

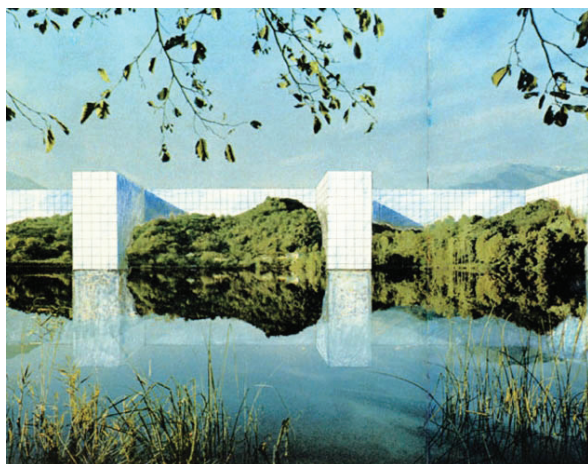
Ainsi, le groupe Archizoom Associati publie pour la première fois son projet *No-Stop City* dans la revue *Casabella* en 1970, sous le titre de «Ville chaîne de montage du social, idéologie et théorie de la métropole». Cette «ville sans fin» contamine indéfiniment la surface de la planète. Le projet se définit à plusieurs échelles, du territoire au mobilier, toujours dans une logique de répétition régulière. La ville englobe dans son plan urbain les accidents du paysage, s'interrompant à la limite des hauts reliefs et des zones marécageuses. Les bâtiments de *No-Stop City* se disposent régulièrement sur ce plan, prenant des dimensions extraordinaires, rendues viables par les seuls éclairage et ventilation artificiels. Ils intègrent des logements juxtaposés les uns à côté des autres indifféremment, de sorte que le début et la fin d'un bâtiment deviennent illisibles. La transposition de la trame à différentes échelles permet de créer des espaces continus, dans lesquels chaque point est équivalent par ses qualités, puisque l'épaisseur et la répétitivité des bâtiments ne donnent pas des rapports différents à l'extérieur. Outre les logements, des bâtiments semblables ne disent pas leur programme. Ils ne présentent qu'une structure porteuse et des blocs sanitaires également disposés sur la trame. Le côté aléatoire du mobilier présent sur les plans indique l'indétermination de l'espace. L'architecture se fait structure capable, elle s'efface au profit de la diversité des activités humaines qui peuvent s'y produire.

«Notre idée d'une No-Stop City était celle d'une ville libérée de l'architecture, où technique et nature ne sont pas harmonisées, mais fondues ensemble. Une ville sans architecture, parce que libérée de la fonction de médiation entre intérieur et extérieur, entre technique et nature, que l'architecture a toujours assurée.»

Andrea Branzi, *No-Stop City*, Archizoom Associati, Orléans : Éditions HXX, 2006, p.152.

En reprenant la typologie de l'usine, un programme flexible offrant aux usages une structure plus qu'une architecture, *No-Stop City* fait disparaître son architecture dans sa répétition. La logique de l'usine comme chaîne de montage tend vers l'infini d'un produit ultime, tout comme la ville se déploie sans fin. Les événements créés par les habitants prennent alors le devant de la scène, insufflant des spécificités dans une ville homogène et neutre.

Ce projet se fait le modèle dystopique d'une urbanisation totale, par l'établissement d'une ville sans qualité, basée sur la quantité à l'extrême. Cette ville est amoral, dans le sens où elle n'est pas porteuse de valeurs, elle laisse simplement les usages agir à leur guise. Elle ne tire pas non plus son inspiration de quelque référence historique. Neutre par son a-référenciation ? Son dessin découle d'un processus d'accumulation quantitatif pur. Une nouvelle condition architecturale est née, une architecture de la flexibilité qui ne peut ressembler aux exemples connus de l'architecture civile. *No-Stop*



^ Illustration des *Actes fondamentaux - Cinq histoires de Superstudio* : vie, éducation, cérémonie, amour, mort, Superstudio, 1973.

< Illustration du *Monument continu*, Superstudio, 1969.

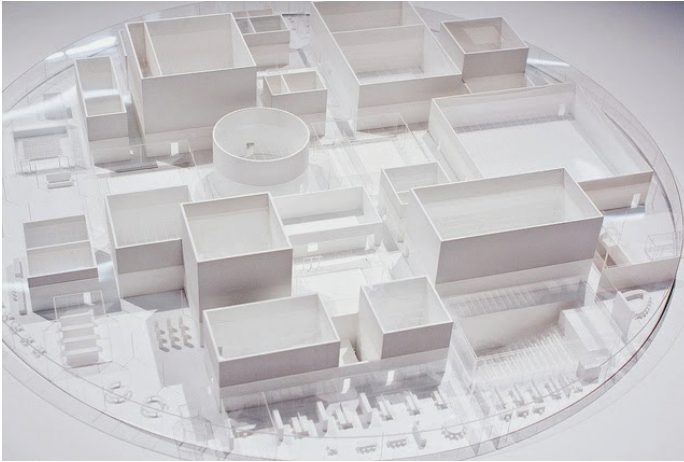
City opte pour un pluralisme des usages omniprésent. Dans cette optique, les espaces extérieurs ne s'envisagent plus comme l'articulation entre des édifices bâtis, mais par la quantification d'un vide qui se remplira par des activités des habitants. Il n'y a plus de hiérarchie du plan mais une homogénéisation totale et sans fin de l'espace, qui le rend à peine descriptible.

A la même époque, Superstudio publie deux projets utopiques : les *Actes fondamentaux - Cinq histoires de Superstudio* : vie, éducation, cérémonie, amour, mort en 1973 et le *Monument continu* en 1969, qui poursuivent la réflexion autour d'une architecture neutre.

Les *Actes fondamentaux* font définitivement disparaître l'architecture dans une surface neutre infinie détachée de tout *topos*. L'architecture ne se devine que par le tramage du plan qui accueille les usages primaires de l'homme moderne.

A l'inverse, le *Monument continu* s'institue en architecture par sa force de présence dans des paysages variés, y restant indifférente. Le monument évacue toute notion d'échelle et de localité, comme si la surface terrestre était un espace indifférencié et unitaire. Tout programme ou usage disparaît dans une structure à la surface neutre. Comme dans les projets que l'on vient de voir, le notion de qualité s'oublie dans une abstraction diagrammatique, s'installant sur l'infini d'une grille.

Le Neutre s'institue comme limite du viable, faisant disparaître les qualités architecturales, dans un tout homogène.



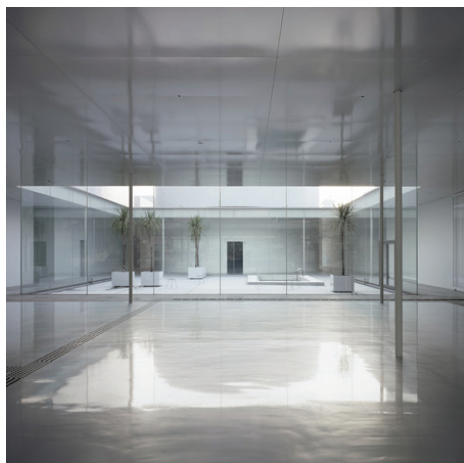
< Maquette du Musée d'art contemporain, SANAA (Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa), Kanazawa, 2002-2004.

La notion de milieu

Le musée de Kanazawa, construit par SANAA (2002-2004), se présente sous la forme d'un cercle extrudé, contenant différents volumes géométriques élémentaires. L'accès au musée se fait par plusieurs entrées, déjouant la question de la façade par la figure du cercle. Il n'y a pas un point de vue privilégié sur le bâtiment, pas de mise en scène dans le paysage alentour. Le volume est traité indifféremment sur tout son périmètre, on l'appréhende en en faisant le tour. D'ailleurs, la courbe dynamique du cercle invite au déplacement. Le musée se présente comme un monde en soi, dont on saurait dire où se trouve le début et la fin.

Les différents éléments de programme sont morcelés en salles, réunies dans la forme unitaire du cercle. Les espaces de circulation, serpentant entre les boîtes programmatiques, agissent comme un liant dans la spatialité globale du musée. L'indétermination fonctionnelle de ces entre-deux permet d'accueillir la rencontre fluide des usagers et de laisser place à des événements inattendus. Le morcellement du programme pourrait tendre vers une hiérarchisation des espaces, toutefois cet enjeu est déjoué par la libre circulation des visiteurs, passant d'une salle à l'autre sans ordre pré-établi. Ainsi, les volumes sont disposés indifféremment dans la nappe circulaire isotrope, sans ordre ni composition.

Les salles comportent des limites physiques bien établies, pourtant celles-ci s'effacent visuellement. Par un jeu sur des matériaux translucides ou à reflets, la partition devient floue pour créer la sensation d'une continuité spatiale. L'atmosphère flottante, générée par la matérialité et l'apport lumineux, et le déplacement fluide entre les salles évoque un espace liquide. L'impression d'un monde autre, dominé par une incertitude spatiale et fonctionnelle inhabituelle, fait de cette architecture un milieu à part entière. Dans ce musée, il n'y a pas de séquençage, qui serait du à un parcours défini, mais un continuum spatial homogène.



^ Glass Pavilion du Musée d'art de Toledo, SANAA, Toledo, 2006.

< Musée d'art contemporain, SANAA (Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa), Kanazawa, 2002-2004.

On peut faire un parallèle avec la spatialité de la médiathèque de Sendai de Toyo Ito, qui traite de l'architecture en tant que milieu. Les plateaux se libèrent de tout élément solide, les cloisons se limitant à de simples rideaux, pour donner une impression de fluidité. Il fait d'ailleurs une analogie entre l'ambiance flottante de sa médiathèque et le mouvement des algues en milieu aquatique.

Le musée de Kanazawa peut être appréhendé comme espace neutre par son homogénéité perceptive, qui s'étend dans l'intégralité de ce monde circulaire. La négation de la façade montre que l'intérêt se trouve non pas dans la contemplation de l'objet, mais dans l'expérience perceptive intérieure. Maurice Merleau-Ponty distingue la notion de milieu de l'espace cartésien : *«Je ne vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi.»*⁷. Par ailleurs, le milieu lève les problématiques de composition, puisque la hiérarchie entre les différents éléments n'existent plus par leur appartenance à un tout global, portant des sensations de fluidité et d'homogénéité. L'existence d'une multiplicité de volumes dans le musée de Kanazawa n'a plus d'importance, ceux-ci effaçant visuellement leurs limites, pour former à un continuum spatial, et non la succession de salles fermées. Ainsi, la nappe ponctuée de patios et de volumes devient une sorte de all-over tridimensionnel.

Avec cet objet de SANAA, on retrouve plusieurs aspects du Neutre abordés dans les chapitres précédents. Le plan constitue une surface continue, qui dispose sans hiérarchie ses éléments. Sa logique pourrait d'ailleurs se prolonger sans fin, si le système n'était pas circonscrit à l'intérieur du cercle. De plus, la fluidité spatiale et son indétermination programmatique en font le support d'usages imprévisibles, qui évoque une sorte de neutralité fonctionnelle. Pour le reste, l'architecture est appréhendée comme corps et non comme langue, délivrant une expérience phénoménologique par l'ambiance évanescence, qui flotte dans le musée. La matérialité abstraite par ses

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, Folio essais, 1985 (1964), p. 59.

jeux de transparence et de reflets appelle à une perception sensible, elle interroge la vue mais aussi la position du corps dans un espace flottant. La figure extérieure du cercle déjoue toute monumentalité, l'architecture se faisant plutôt discrète. Elle tend à disparaître pour laisser l'impression sensible d'un monde autre, brouillant les repères d'échelle, d'orientation et de temporalité.

CONCLUSION

La définition du Neutre de Roland Barthes, en tant que déconstruction du sens, nous a amené à considérer l'architecture non pas comme une langue, mais comme un corps.

La forme architecturale se trouve souvent rattachée au domaine du signifiant, soit de façon intentionnelle -les exemples de l'architecture «canard» en étant le paroxysme-, soit par les stéréotypes portés par la société. Dissocier la forme du signe implique de se défaire de toute référence à des objets préexistants, mais surtout de placer le sujet dans une expérience immédiate de l'objet architectural, pour l'empêcher de chercher des analogies dans son vécu antérieur. Dans ce but, les bâtiments tentent de créer des expériences perceptives intenses, impliquant la sensibilité de tout un chacun. En cela, l'architecture du Neutre prend un caractère d'universalité, puisqu'elle ne fait plus appel à une culture spécifique, mais à l'émotion partagée des hommes.

Dans cette idée perceptive de l'architecture, la peau des bâtiments devient surface expressive. Les possibilités restent infinies quant à l'aspect de l'enveloppe : matière brute, motif, enveloppe changeante, ... Toutefois, le choix se porte généralement sur une matérialité unique, qui, en concentrant le regard sur un seul effet plastique, génère des impressions d'autant plus fortes. De même, l'enveloppe efface les éléments techniques de l'architecture, ou toute information sur le fonctionnement interne des bâtiments, qui pourrait nuire à l'expérience sensible. Il en découle une forme d'abstraction, balayant les repères d'échelle, qui donne à voir l'architecture non plus comme un bâtiment mais comme un objet sculptural, posé dans le paysage. Ces objets neutres déjouent les questions de composition en s'instituant en tout unitaire, assimilant au sein d'une enveloppe continue tous leurs composants.

Egalement, en terme spatial, le recours à des plans systématiques permet d'éviter la hiérarchie entre les parties pour constituer un espace homogène. Chaque point du plan est identique, dans une surface all-over qui pourrait se développer à l'infini. L'homogénéité spatiale crée un milieu, qui totalise l'expérience physique, englobant le corps dans un monde à part entière. Le mouvement se fait alors le moyen de la découverte de ce milieu. De la même façon, les formes neutres s'appréhendent sous tous les angles, puisque ces objets polyédriques comportent plusieurs faces, dont aucune ne prévaut sur les autres.

La notion de milieu découle également d'une certaine fluidité spatiale, qui se garantit par l'indétermination programmatique de l'espace. Ainsi, on a affaire à un continuum indifférencié, qui devient le lieu des possibles, l'arrière-plan d'événements variés.

L'architecture Neutre, en se plaçant aux limites de l'architecture, peut devenir dystopique. Comme on l'a vu dans *No-Stop City*, une architecture comme système *all-over* n'est pas forcément souhaitable. La ville se dépouille de valeurs ou de références, produisant même des typologies nouvelles, en cela cette architecture ne peut être vue

comme une langue. Cette ville imaginaire fonctionne de façon systématique, comme un organisme rendu vivant par les hommes qui y vivent. Dans cet espace neutralisé par son homogénéité, l'architecture tend à sa disparition, devenant la toile de fond des usages. Le projet perd l'expérience sensible, propre à l'architecture comme corps, dans une prévalence de la quantité et de la répétition sur la qualité. Rem Koolhaas alerte d'ailleurs sur les dangers d'uniformisation de la société par le dispositif neutre, qu'est le plan typique : «*Était-ce son apothéose qui a tourné la neutralité en anonymat ? Le plan sans qualités a-t-il créé des hommes sans qualités ? L'espace du Plan Typique a-t-il été l'incubateur de l'homme en costume de flanelle gris?*»¹.

Toujours est-il qu'un désir de Neutre semble prendre de l'ampleur aujourd'hui, au travers d'approches architecturales variées. Laissant leurs édifices faire impression, certains architectes tentent de s'effacer par des processus de génération plus ou moins automatisés de la forme. Mais leur présence reste inévitable, par le choix de la méthode. En effet, le désir de Neutre n'est pas neutre.

L'émergence de ce désir pose la question du devoir d'expression de l'architecture. Doit-elle se faire le témoin de son époque ? Une architecture neutre tendrait à s'opposer à tout discours, pourtant le désir de Neutre semble entrer en résonance avec certains aspects de notre époque.

On observe à l'heure actuelle un tournant entre deux dynamiques contradictoires. D'une part, les objectifs économiques de croissance poussent à l'obsolescence pour inciter à toujours plus de consommation. D'autre part, les politiques de développement durable ont marqué les esprits sur la nécessité d'une pérennité globale. En architecture, la même ambivalence est à remarquer. Les centres historiques sont sans cesse revalorisés, les bâtiments classés, dans une dynamique de muséification généralisée. À côté de ça, la production contemporaine prétend à la durabilité à coups de normes techniques, qui ne garantissent pas sa qualité.

Comme le souligne Rem Koolhaas dans son texte *La Ville Générique*, «*Dans notre conditionnement concentrique, le primat du centre comme fondement de la valeur et du sens, comme source de toute signification, est doublement destructeur.*»². Pour ainsi dire, les villes fondent leur identité sur des valeurs historiques, attachant plus d'importance aux centres qu'aux périphéries. Le désir de Neutre me semble exprimer la volonté de sortir de cette logique de muséification, qui dit «*c'était mieux avant*», pour construire l'avenir. Il nous dit qu'il est peut-être temps d'investir dans la construction d'une architecture pérenne, dont on soit suffisamment fier pour qu'elle dure.

¹ O.M.A., Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S,M,L,XL*, New York : The Monacelli Press, 1995, p. 346.

² Rem Koolhaas, *La Ville Générique*, 1994.

BIBLIOGRAPHIE

- A - *Architectures expérimentales 1950-2012*, Collection du FRAC Centre, Orléans : Éditions HYX, 2013.
- B - Reyner Banham, «L' 'effet Wampanoag' en architecture», dans F. Choay, G. Baird, R. Banham, A. van Eyck, K. Frampton, J. Rykwert et N. Silver, *Le sens de la ville*, Paris : Le Seuil, 1972.
- Roland Barthes, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris : Traces écrites, Seuil Imec, 2002.
- Patrizio Bertelli, Germano Celant et Miuccia Prada, *Herzog & de Meuron. Prada Aoyama Tokyo*, Milan : Fondazione Prada, 2003.
- Andrea Branzi, *No-Stop City, Archizoom Associati*, Orléans : Éditions HYX, 2006.
- C - *Collection Art Moderne*, sous la direction de Brigitte Leal, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2006.
- E - «Herzog & De Meuron, 1978-2002», *El Croquis*, n°109-110, Madrid, 2002.
- «Herzog & De Meuron, 1983-1993», *El Croquis*, n°60, Madrid, 1993.
- H - Jacques Herzog et Pierre de Meuron, *www.herzogdemeuron.com*.
- K - Rem Koolhaas, Catherine Collet (trad.), *New York Délire*, Paris : Parenthèses, 2002 (1978).
- L - Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris : Champs arts, 2009 (1923).
- Jacques Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.
- Jacques Lucan, *Composition, non-composition : Architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.
- M - Bruno Marchand, *Pérennités*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2012.
- *Matière d'art / Architecture contemporaine en Suisse*, Centre Culturel Suisse à Paris, Bâle : Birkhäuser, 2001.
- N - Soline Nivet, «Radicalement neutre ?», *D'Architecture*, n°191, 2010.

- O - Valerio Olgiati, «On the Non-Referential», *Domus*, n°974, novembre 2013.
- Valerio Olgiati et Alberto Dell'Antonio, *Valerio Olgiati : Paspels*, Zürich : Édition Dino Simonett, 1998.
- O.M.A., Rem Koolhaas et Bruce Mau, *S,M,L,XL*, New York : The Monacelli Press, 1997.
- P - Andrew Peckham et Torsten Schmiedeknecht, «Dialogues with OMU», *Architectural Design*, septembre 2007, John Wiley and Sons.
- R - Bernard Rudowsky, *Streets for People : A Primer for Americans*, New York : Doubleday, 1969.
- S - Jonathan Schwinge et Ian Abley, «Manmade modular megastructures», *Architectural Design*, n°76, janvier 2006.
- Martin Steinmann, *La Forme Forte, Écrits 1972-2002*, Bâle : Birkhäuser, 2003.
- Martin Steinmann, «Architecture dans les Grisons», *Faces*, n°34-35, 1995.
- U - Oswald Mathias Ungers, «Architecture's Right to an Autonomous Language», in *The Presence of the Past*, édité par Paolo Portoghesi, Londres : Academy, 1980.

