



HAL
open science

Déconstruire la référence

Aurélien Bourcier

► **To cite this version:**

Aurélien Bourcier. Déconstruire la référence. Architecture, aménagement de l'espace. 2020. dumas-03132465

HAL Id: dumas-03132465

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03132465v1>

Submitted on 5 Feb 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

DECONSTRUIRE LA REFERENCE

Aurélien BOURCIER

MEMOIRE MASTER 2020

Sous la direction de Marie-Paule HALGAND

FPC 2017/21

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES

Remerciements

Mes remerciements s'orientent avant tout vers mon épouse Anne Laure ainsi que mes deux filles Isauré et Hortense que je ne vois probablement pas assez grandir. Leur soutien n'est sans aucune mesure au vu de leurs sacrifices depuis trois ans.

J'adresse une pensée toute particulière à mes parents, à mon oncle René-François, et à mes grands-parents qui ont contribué à la construction de mes références depuis mon plus jeune âge. Il en va de même envers mes amis proches qui m'ont permis d'espérer accéder à cette formation.

Ce mémoire, dans une telle situation d'isolement liée à la crise sanitaire actuelle, n'aurait pu aboutir sans, au préalable et pendant, la bienveillance et les conseils de Marie-Paule Halgand.

Je finirai par remercier également les différents enseignants rencontrés depuis le début de ce cursus car chacun, sous différentes formes, me permet à ce jour d'exploiter des connaissances pour structurer une pensée.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
LA REFERENCE, IDENTITE DU PROJET	13
Neue Nationalgalerie, Berlin, 1962 -1967, Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)	17
Cité judiciaire de Nantes, Nantes,1993-2000, Jean Nouvel (1945-)	25
Comparaison entre la Neue Nationalgalerie et la Cité judiciaire de Nantes	33
Les références de Mies van der Rohe	37
Les références de Jean Nouvel	47
Conforter le projet par la référence	53
La Philharmonie de Berlin, Berlin, 1956-1963, Hans Scharoun (1893-1972)	55
Elbphilharmonie, Hambourg, 2007-2016, Herzog et De Meuron (1950-; 1950-)	67
Comparaison entre la Philharmonie de Berlin et l'Elbphilharmonie de Hambourg	79
Les références d'Hans Scharoun	83
Les références d' Herzog et de Meuron	89
De l'identification à son histoire	95
LA REFERENCE, FACTEUR HISTORIQUE	99
Les prémices de la modernité et de la référence complexe	103
Le Mouvement moderne maintenu par la richesse de la référence	107
Un renouveau de la référence dans le déclin du Mouvement moderne	113
Un individualisme exacerbé par la référence	117
Définition de la référence	121
CONCLUSION	125

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

7

INTRODUCTION

En ce jour du décès du compositeur Ennio Morricone (1928-2020), raisonne une ode à la référence à travers différents témoignages dont celui de Jean Michel Jard : «*Il a été une source d'inspiration constante, comme un membre de ma famille. C'est comme un membre de ma famille, c'est bizarre de dire ça alors que j'ai un grand compositeur de musiques de film dans ma famille, mais Morricone fait partie de mon intimité, il a été omniprésent dans ma vie. Sans Morricone, comme beaucoup d'autres musiciens je pense, je ne serais pas là de la même façon.*»¹ Cet hommage constitue un exemple parlant de la référence qui touche en l'occurrence le domaine de la musique. Toutefois, ce repère, cet intérêt pour un élément spécifique se constate dans différents domaines artistiques et entre autres celui de l'architecture. En effet, depuis le commencement de la formation professionnelle continue (FPC), cette notion put être évoquée à différentes reprises sans développement spécifique. Il devait paraître normal de s'attacher à une influence, un élément représentatif de notre pensée pour constituer une aide à la retranscrire. Mais de prime abord, retenir une référence amenait le questionnement suivant. Est-ce au détriment de la création «totale»? La référence n'est-elle pas influente au risque de s'approcher du plagiat? En d'autres termes, pourquoi ne pas s'affranchir des références pour une créativité en toute objectivité, totalement personnelle? La référence n'implique-t-elle pas une orientation trop prégnante lors de la conception pour en arriver à une pâle copie de projet? Pour atténuer tout de même cette réflexion candide, parmi les membres formant le groupe FPC, nous pouvions constater que pour les mêmes paramètres de projet (site, environnement, pro-

gramme), les résultantes se dénombraient en autant d'étudiants. Un paramètre dans le cadre conceptuel semblait donc être propre à chacun d'entre nous et cette distinction s'identifiait aussi dans le choix singulier de la référence. Alors, un intérêt grandissant se fit sentir pour cette notion influente et inspirante afin de l'expliquer, de la cerner et d'en apprécier tout son sens d'où aujourd'hui cette notion retenue pour ce mémoire avec pour objectif d'en identifier les contours, ces impacts et toute son importance.

Dès les premières réflexions à ce sujet, nous pouvons poser différentes formes sous laquelle elle intervient en distinguant d'ores et déjà la référence comme élément totalement distinct de l'architecture, employée ponctuellement ou encore la référence issue de bâtiments existants historiquement significatifs dans lesquels sont identifiés des rendus, des effets, des dispositifs constructifs appelée également «précédents» comme les définissent André Simitch et Val Warke : «*Au cours de sa formation professionnelle, l'architecte se doit de développer sa connaissance des œuvres passées. Dans ce matériau brut, qui offre un éventail infini de possibilités, l'architecte repère rapidement, comme dans une bibliothèque, les œuvres présentant des contraintes programmatiques.[...] Bien souvent, la conception s'inspire de plusieurs sources*»². Avancer ces deux variantes s'appuie sur une première approche des plus synthétiques et nous tenterons alors d'en discerner potentiellement d'autres aspects plus profonds.

Pour ce faire, et pour approfondir en

¹ Interview diffusé durant les informations du 06/07/20 sur les ondes de Franceinfo

² Andrea Simitch et Val Warke, *Le langage de l'architecture, les 26 concepts clés*. Rockport publishers pour la version originale aux Etats-Unis et Dunod pour l'édition française, 2014, 2015 en France. p10 et 13.

parallèle l'interrogation autour du plagiat, il paraît alors intéressant de comparer des œuvres connues, qui spontanément présentent certaines similitudes et qui pourraient laisser penser à une copie si nous nous basons uniquement au premier regard porté sur ces différents bâtiments. En effet, ces «confrontations» sont amenées par une observation personnelle lors de l'intérêt porté pour de célèbres édifices (permettant de se façonner ses propres références si l'on en suit les premières définitions ci dessus). Ces rapprochements entre bâtiments sont principalement provoqués par un constat intuitif et s'imposent avant tout par les images des constructions dans leur globalité. Nous étudierons donc initialement la Neue Nationalgalerie de Ludwig Mies van der Rohe à Berlin et la Cité judiciaire de Nantes de Jean Nouvel puis la Philharmonie, toujours de Berlin, conçue par Hans Scharoun et l'Elbepilharmonie à Hambourg d'Herzog et de Meuron. Nous concevons aisément pour des projets remarquables, objets de la critique spécialisée, qu'il serait bien maladroit d'imaginer une quelconque copie. L'analyse ne doit évidemment pas se limiter à cette première approche. Il en résulte donc la nécessité de rechercher et comprendre les démarches architecturales qui sont à l'origine de ces projets dans une déconstruction des références de leurs architectes. Leur reconnaissance sur la scène architecturale laisse espérer une certaine profondeur, complexité dans leur conception d'où potentiellement un panel diversifié voire exhaustif des types de références. En parallèle cette analyse permettra de vérifier une similitude limitée et maîtrisée, assumée par les architectes de la seconde génération d'ouvrages à partir de caractéristiques conceptuelles distinctes.

Nous aurions pu comparer d'autres bâtiments de cette ampleur dans le monde de

l'architecture, la Swiss-Re tower de Norman Foster à Londres avec la Torre Agbar de Jean Nouvel à Barcelone ou encore l'immeuble Johnson Wax de Frank Lloyd Wright à Racine, Wisconsin et la bibliothèque de la National Taiwan University College of Social Sciences de Toyo Ito à Taipei. La singularité de ces projets est d'autant plus remarquable que la similitude en est d'autant plus frappante. Mais l'intérêt pour les édifices retenus réside plus particulièrement dans les années mises en jeu. Les époques concernées dans ces comparaisons restent quasiment identiques car elles se situent entre des œuvres d'une période remarquable de l'architecture, l'aboutissement du Mouvement moderne, et celle de nos jours. Ce rapprochement entre deux époques apporte alors de manière plus globale la réflexion du premier courant qui pourrait éventuellement orienter les travaux des architectes d'aujourd'hui. Ce constat suggère alors de s'interroger sur un potentiel mécanisme au sein de l'architecture qui induirait indéniablement une influence systématique des œuvres précédentes proches. A titre de comparaison, n'est il pas souvent évoqué la mode comme un perpétuel recommencement. Afin d'espérer approcher une forme de réponse, devient alors nécessaire d'étudier, avec toute proportion gardée et en identifiant des aspects marquants, l'histoire de la référence depuis la fin du XIXème siècle, époque correspondant à un bouleversement artistique jusqu'à nos jours.

De par ce raisonnement mené depuis des études de cas vers une vision élargie associée à l'histoire de l'architecture, nous espérons alors assimiler la notion de référence dans le processus architectural, et en identifier tout le potentiel qu'elle pourrait représenter dans l'acte de concevoir.



Norman Foster, Londres, 2004



Jean Nouvel, Torre Agbar, Barcelone, 2005

Toyo Ito, National Taiwan university College of social sciences, Taipei, 2013



Frank Lloyd Wright, Immeuble de la Johnson Wax, Racine, 1939



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

13

LA REFERENCE, L'IDENTITE DU PROJET

La Neue Nationalgalerie de Berlin et la Cité judiciaire de Nantes font l'objet d'un rapprochement assez fréquent. Pour exemple, Olivier Boissière introduit sa présentation de la Cité judiciaire nantaise en évoquant la comparaison possible avec la Neue Nationalgalerie. *«En réponse à la dignité et l'austérité du programme, l'architecte a conçu un édifice d'une rigueur classique qui dans sa façade équilibrée et rythmée par de minces poteaux rappelle la Galerie nationale de Mies van der Rohe à Berlin. Là s'arrête la comparaison.»*³. Il est tentant de comparer les deux bâtiments de part leur implantation, la place qu'ils prennent dans leur environnement, et d'autre part, et surtout, leur façade principale présentant un débord de toit conséquent avec une monochromie similaire protégeant une façade vitrée toute hauteur. Le questionnement pour le degré d'inspiration décelé dans le Palais de Justice à partir de la Neue Nationalgalerie est décuplé au vu de ces signes forts. Nous allons donc essayer d'y répondre à travers l'examen tenu séparément de ces deux ouvrages pour en définitif en tirer une synthèse comparative. L'intérêt pour ces édifices se prolongent inévitablement par l'étude de l'œuvre globale de leurs auteurs respectifs car leur renommé laisse espérer découvrir quelles influences «subies» pour

en arriver à une telle architecture.

Cette démarche renouvelée entre la Philharmonie de Berlin et l'Elbphilharmonie d'Hambourg y compris l'intérêt porté pour leurs architectes respectifs nous amènera à tirer des premières identifications de la référence.

3 Olivier Boissière, *Jean Nouvel*. Paris, Pierre Terrail, 1996. p.185

Neue Nationalgalerie, Berlin, 1962 -1967, Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)

La Neue Nationalgalerie de Berlin constitue la dernière oeuvre de Ludwig Mies van der Rohe et marque son retour en Allemagne depuis Chicago. Une supposition tend à considérer que cet ouvrage représente implicitement une concrétisation de la carrière de cet architecte marquant son époque et l'architecture à suivre. En effet, le bâtiment permet d'identifier un certain nombre de références singularisant l'architecte et ses travaux. «*Mies van der Rohe réalisa une intégration hautement achevée de deux aspects essentiels de la tradition occidentale : le rationalisme structurel d'une part et le classicisme romantique, d'autre part.*»⁴ Une commande précédant ce bâtiment, passée par l'industriel Georg Schaefer afin d'exposer sa collection d'art, fit l'objet d'une étude entre 1960 et 1961 sans que le projet puisse aboutir (concrétisé par l'architecte allemand Volker Staab pour ouvrir en définitif en 2000).

La Nouvelle Galerie Nationale provint d'un souhait du sénat de la ville, dans le cadre du Kulturforum afin de pallier à l'ab-

sence de lieux culturels côté Berlin ouest en conséquence de la construction du Mur de Berlin. La Neue Nationalgalerie fut alors conçue à partir de 1962 puis construite de 1965 à 1968.

Le bâtiment se développe sur deux niveaux. Le premier, partiellement enterré compte uniquement une façade ouest donnant sur un espace extérieur arboré (rez-jardin). Il développe une surface de 8400m² et reçoit les collections permanentes. Le second niveau considéré comme le rez-de-chaussée d'une surface de 2540m² comporte une élévation constituée uniquement de 8 poteaux (2 par façade) sur lesquels reposent une couverture plane de 4120m². Ces colonnes métalliques, en forme cruciforme présentent la particularité d'un assemblage avec la toiture par l'intermédiaire d'une articulation. La toiture est constituée d'une trame de poutres formant des caissons couverts d'une plaque ondulée en sous face, l'ensemble présentant une hauteur de 1,80m.

La spécificité du projet réside également

⁴ Kenneth Frampton. *Mies van der Rohe, sa carrière, son héritage et ses disciples*. Chapitre «Modernisme et tradition dans l'oeuvre de Mies van der Rohe, 1920-1963». Catalogue publié aux Etats-Unis en 1986 par The Art Institute of Chicago et Rizzoli International Publications 1987 Editions du Centre Pompidou, Paris, 1986/1987. p 59

dans le retrait conséquent des façades vitrées toute hauteur du niveau rez de chaussée vis à vis des rives de la couverture, ces dernières se situant au droit des poteaux. Il doit être souligné aussi les porte à faux conséquents, de 18m, en chacun des angles du carré formé par la couverture de dimensions 64,8m. Ce mode constructif s'appuie sur des études pour la création d'un immeuble de bureaux à Santiago de Cuba pour l'entreprise de rhum Bacardi en 1957, projet non abouti également pour cause de révolution castriste. Ce projet introduit donc

Projet de bureaux pour l'entreprise Bacardi, Mies van der Rohe, Cuba, 1957



18

la notion d'auto référence qui consisterait à s'inspirer de ses propres précédents.

Comme déjà évoqué, les façades sont en intégralité vitrées pour le niveau supérieur. Elles constituent un apport de lumière non négligeable pour les expositions. Cette transparence peut être perçue également comme une auto référence que nous développerons par la suite. Dans le cadre du projet, la transparence des façades exhibe l'importance, voire le côté hors norme de la structure. La trame en sous face de toiture, non cachée par l'absence de plafond en

intérieur, se prolonge à l'extérieur en sous face des débords de toiture.

La Neue Nationalgalerie ne se limite pas à s'inspirer uniquement des études évoquées précédemment. La dernière réalisation de Mies van der Rohe, alors de retour en Allemagne, est considérée par certains comme l'aboutissement de son oeuvre. «*Le pavillon de la Galerie Nationale à Berlin marque l'accomplissement de ces recherches [...]*».⁵ ou encore «*Ce musée est la plus aboutie des œuvres au travers des-*

5 Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe, La structure et l'espace*. Köln, Taschen, 2009. p17



Neue Nationalgalerie, solennité du parvis



Vue depuis la rue Postdamer, 1968

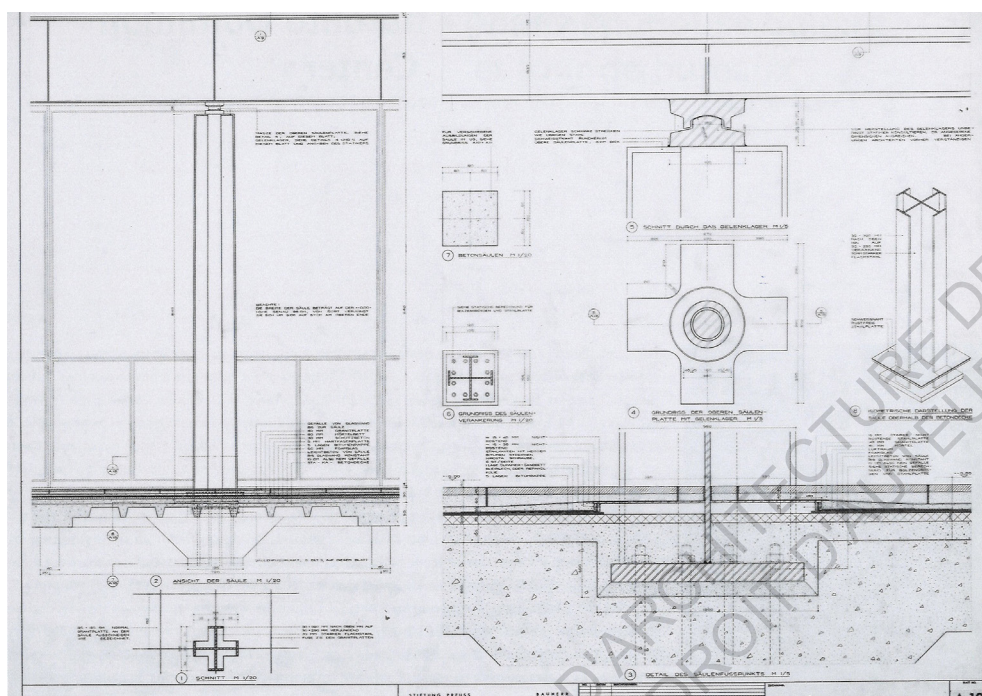
20



Maison Tugendhat, Mies van der Rohe, Brno, République tchèque



Alter Museum 1854, Frederic Schinkel, Berlin



Neue Nationalgalerie, plan de détails des poteaux cruciformes au nombre de huit supportant la toiture du pavillon

21

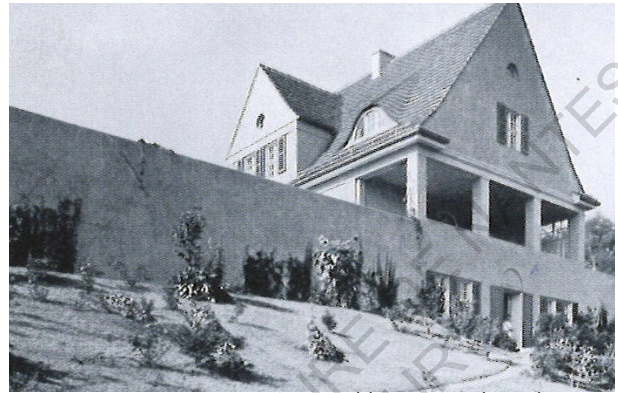
quelles Mies a progressivement affiné sa conception de l'espace universel.»⁶ Nous pouvons dès à présent le démontrer par l'inventaire de dispositifs constructifs déjà constatés dans des oeuvres précédentes.

La couverture reflète celle de l'Altes Museum (1823-1828) à Berlin, créé par l'architecte Karl Friedrich Schinkel (1781-1841). Architecte que Mies van der Rohe découvra au sein de l'atelier de Peter Behrens (lorsqu'il y travailla entre 1908 et 1913). Il voua une admiration tout au long de sa vie pour

cet architecte prussien.

Concernant les poteaux, ils ne sont pas sans rappeler ceux du Pavillon de l'Exposition internationale de 1929 à Barcelone (1929) et de la maison Tugendhat à Brno (1928-1930) par leur forme similaire, cruciforme, à la différence près qu'ils semblent parfaitement assumés en l'absence d'un parement rapporté. Comme indiqué auparavant, ils sont également articulés en tête, en liaison avec les poutres structurantes de la couverture. Il est perçu dans ce procédé constructif (permettant un assemblage minimisé entre les poteaux et les poutres) un rappel de la Turbinenhalle à Berlin (1908-1909) de Behrens pour laquelle un assemblage similaire est observé entre ses poteaux et le sol.

6 Zukowsky J. (dir.), *Mies van der Rohe, sa carrière, son héritage et ses disciples*. David Spaeth Chapitre «MIES : une approche biographique». Cat. Expo. Art Institute of Chicago, Chicago, (22 août - 5 octobre 1986) puis à Paris organisée par le Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou (1er avril 1987-15 juin 1987). Paris, Edition Centre Georges Pompidou, 1987. p19



Maison Riehl, Mies van der Rohe, 1907



Neue nationalgalerie, niveau inférieur au premier plan

L' autoréférence se révèle encore dans un rapprochement avec la maison Riehl, (1907-1910), par la relation similaire entre les deux niveaux.

Enfin, à nouveau de la même manière que Schinkel pour Orianda, on retrouve le thème de l'Acropole de part son positionnement dans ce nouveau quartier et la position surélevée vis à vis de son environnement proche.

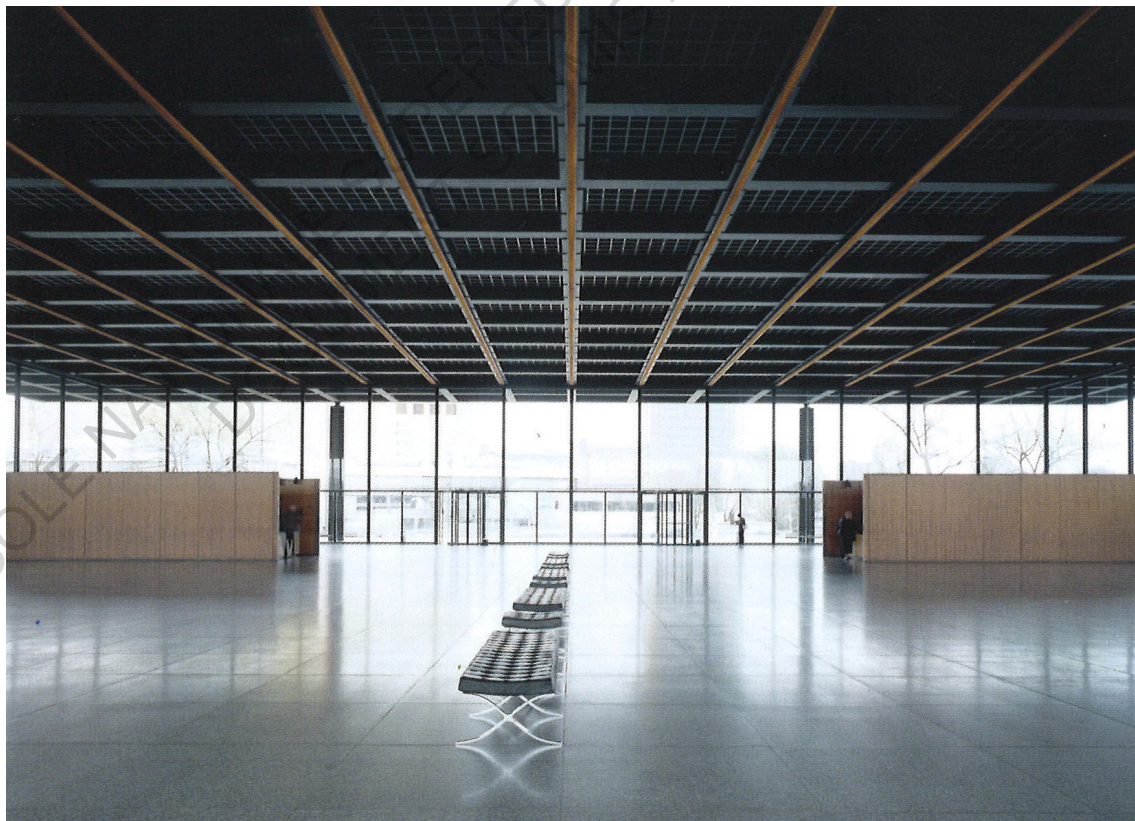
Au delà de ses ouvrages spécifiques, la Neue Nationalgalerie illustre bien le couronnement d'une démarche menée

tout au long d'une carrière, par le biais de l'autoréférence. La Neue Nationalgalerie concentre l'œuvre entière de Ludwig Mies van der Rohe que nous tenterons de développer à travers le spectre de la référence. Mais tout d'abord, restant dans l'objectif d'élucider avant tout un éventuel soupçon de copie entre des œuvres architecturales, nous nous intéressons à la Cité judiciaire de Nantes.



Neue Nationalgalerie, escalier d'accès au parvis

Intérieur du pavillon (niveau supérieur) de la Neue Nationalgalerie



Cité judiciaire de Nantes, Nantes, 1993-2000, Jean Nouvel (1945-)

Dans la dernière décennie du XXe siècle, la justice française alors logée dans des bâtiments du registre classique souhaite modifier son image en impulsant la création de cités judiciaires. Dans cette orientation, le Ministère de la Justice lance alors un concours pour la création d'une Cité judiciaire nantaise, en 1993, remporté par les ateliers Jean Nouvel.

Ce palais de justice, achevé en 2000, constitue un point fort du paysage nantais. En effet, séparé de la Loire uniquement par une voie principalement piétonne, sur un site autrefois de chantier naval, il se remarque dès une distance certaine depuis l'autre rive du fleuve. L'identifier de loin ne semble pas le terme approprié car nous notons que cet édifice sort des codes traditionnels habituellement employés pour des bâtiments recevant la justice, dont souhaite s'abstraire la Justice française comme évoqué ci dessus. D'ailleurs, Jean Nouvel, selon ses dires, axa son travail sur une interprétation contemporaine des bâtiments officiels, administratifs. *«Je tente simplement de trouver la juste définition d'une architecture de la justice»*.

L'entrée principale du bâtiment ouverte

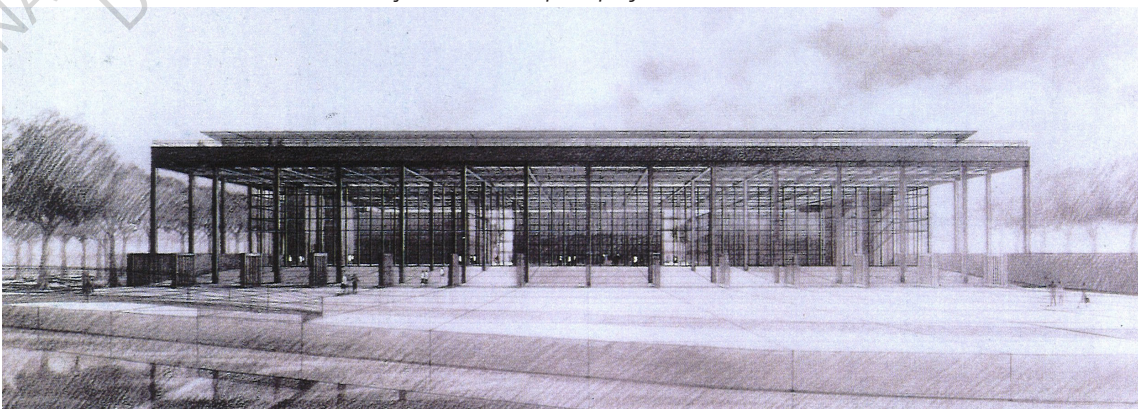
au public est orientée au nord vers la Loire en la dominant par l'intermédiaire d'un parvis en forme de pente glissant vers les berges du fleuve. Une avancée de toiture proportionnelle à l'échelle de l'édifice et protégeant ce parvis déstabilise par ses dimensions imposantes (tout en étant désormais intégré dans le paysage urbain car l'île de Nantes comporte désormais des bâtiments conséquents et élevés dans une densité relativement forte). Il traduit donc par ses dimensions le pouvoir, le respect, le côté institutionnel de sa fonction et une certaine rigueur. Ce sentiment est complété par la forme géométrique «primaire» employée à répétition voire à profusion : le carré.

Elle est appliquée pour la forme générale du bâtiment jusqu'au parement intérieur en passant par la trame de la structure et des ensembles menuisés extérieurs. La Cité présente des côtés de 110 mètres et une hauteur de 13 mètres. La trame conductrice du projet est de 8 par 8 mètres évoluant proportionnellement selon les ouvrages. La structure métallique se résume en une répartition régulière de poteaux carrés de 50cm de côté, sur lesquels repose un ensemble de poutres formant un maillage. Il en est de même pour le revêtement de sol et entre autres les carreaux de granit. Retenir le carré constitue une réponse à la recherche de définition de la justice comme l'explique Conway LLOYD Morgan. *«Il ne*

7 Conway LLOYD Morgan. Jean Nouvel, Les éléments de l'architecture. Paris, Adam Biro, 1999. p. 43



Cité judiciaire aperçue depuis la rive nord de la Loire



Façade de l'entrée publique face à La Loire



Salle d'audience

*s'agit ni d'une simplicité gratuite, ni même d'une rigueur convenue mais d'une métaphore visuelle directe des concepts d'équité et d'impartialité, d'équilibre et de justice qui étaient l'exercice de la loi*⁸.

Au rez de chaussée, la salle des pas perdus permet la transition à travers sa façade vitrée entre les courbes du paysage urbain et les lignes directrices imposées par le concept du carré reproduit sous différentes dimensions au sein du Palais de justice. Cette transparence est prolongée plus subtilement dans la paroi en mailles, toujours carrées évidemment, délimitant une circulation transitionnelle entre le hall des pas perdus et les salles d'audience. Ces dernières s'inscrivent dans trois blocs positionnés au centre de l'édifice. Ces espaces sont éclairés

uniquement de manière zénithale diffusant la lumière sur les emplacements réservés aux représentants de la justice. Ce dispositif s'inscrit toujours dans un souci d'identifier la justice sous la clarté, la droiture, l'équité et l'impartialité, elle ne présente pas de pan obscur. Enfin au sud, se développent les locaux réservés aux professionnels et permettant entre autres les transferts des détenus. Ils sont protégés de l'ensoleillement par un parc boisé et des grilles toujours avec un maillage carré de petit espacement. Une évolution décroissante des dimensions du carré est observable du nord vers le sud.

Un des critères dominant de ce projet, semble-t-il, est également sa polychromie oscillant autour du noir associée à une essence de bois foncée dans la salle d'audience. Ce choix de couleurs contribue à la dimension officielle, grave du lieu. Ce dispositif est associé à la transparence assurant tout de même le lien sociétal avec la fonction du site.

Nous pouvons soupçonner par l'ensemble de ces procédés un parcours «d'acclimatation» entre l'extérieur jusqu'à la salle d'audience en intégrant toute la mesure que représente la justice.

Nous pouvons soupçonner l'influence du scénographe Jacques Marquet dans ce parcours transitoire, d'adaptation. «*La scénographie selon Le Marquet n'est pas limitée à la scène : elle comprend tout ce qui tend à mettre le spectateur dans l'état propice à l'attention, voire au ravissement.*»⁹ Jacques Marquet reste un conseiller pour Jean Nouvel qui oriente globalement ses travaux également dans la recherche du scénario, de

8 Conway LLOYD Morgan. Jean Nouvel, *Les éléments de l'architecture*. Paris, Adam Biro, 1999. p. 44

9 Olivier Boissière, Jean Nouvel. Paris, Pierre Terrail, 1996. p.20



Transparence rappelant le lien sociétal de l'édifice

28

l'histoire contribuant à l'acte de concevoir.

Revenons à la question initiale de Jean Nouvel portant sur la représentativité de la justice dans cet édifice. A l'exclusion des poteaux au droit du débord de toit qui peuvent rappeler l'agora grecque et de ce fait les bâtiments institutionnels du mouvement néo-classique, l'inscription de la justice dans la terminaison du carré reste tout à fait singulière, y compris dans la démarche de l'architecte qui ne revendique pas à notre connaissance, d'autres bâtiments conceptualisés à partir d'une forme géométrique. Il est intéressant de souligner que le parallépipède régulier représente une référence conceptuelle. Ce concept est l'aboutissement de l'observation et de l'analyse du secteur de la justice et de tout ce qu'il représente par l'architecte. Cette démarche complexe est synthétisée par un élément géométrique pouvant paraître des plus simples. Le projet

du Palais de justice de Nantes n'est-il pas une illustration de l'architecture singulière constituant la définition même de sa fonction? Ce principe conserve une position centrale dans l'œuvre de Jean Nouvel. Il résume cette conviction habilement : «*Je ferai deux fois le même projet quand il me sera posé deux fois la même question*». ¹⁰ Ce précepte incarnant l'évolution de l'architecture durant les dernières décennies semble induit par les mutations de la société.

Nous pourrions supposer que l'aspect sombre, oscillant autour du noir constitue une identification propre à la justice pour interpréter l'aspect institutionnel, solennel de la justice mais l'emploi de ces couleurs est redondant dans l'œuvre de Jean Nouvel. Nous retrouvons ce parti pris à multiples re-

10

Ibid. p.12 13



Transition entre le hall des pas perdus et les salles d'audience, espace illustrant l'omniprésence du carré sous différentes dimensions

prises dans des bâtiments différents selon leur fonction. Jean Nouvel par la démarche évoquée précédemment, à savoir le processus de conceptualisation, ouvre la prise de références dans tout registre, bien au delà du cercle fermé de l'architecture. Pour cet architecte, un registre préférentiel reste contemporain, relevant des sciences et des technologies. *«Parmi eux, une prédilection pour les voitures de Formules 1, les dragsters, les motos de compétition, et les choppers, les jets de chasse, et tous les objets au «design» compact, tendu, capoté et lisse. Leur réplique fictive, Nouvel la trouve au cinéma.»*¹¹ Aussi, il en ressort une dominante du noir sur lequel sont appliquées des couleurs rouges, bleues ou encore or. Ce choix a pour effet un côté intimidant au premier abord de la Cité judiciaire pour aboutir à une certaine accoutumance, intégration dans l'esprit de la communauté.

30

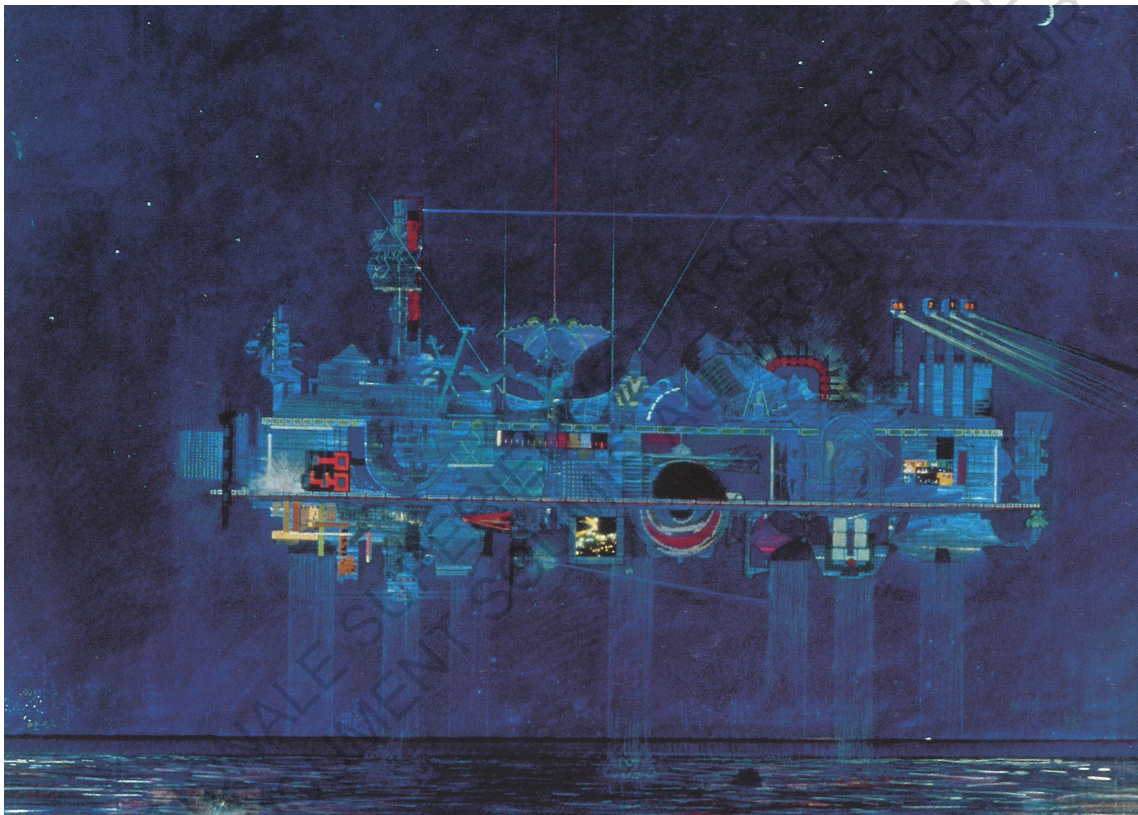
Il est évident que cet aspect sombre vient en contraste de la façade avant, nord, vitrée apportant un effet de transparence et d'intégration de l'environnement extérieur au sein de l'espace intérieur comme décrit précédemment. Les conséquences et l'interprétation de la transparence chez Nouvel prennent une place importante en réponse à l'exercice de conceptualisation. *«La transparence, c'est avant tout la façon d'imprégner une architecture du site environnant, de favoriser l'interférence de l'existant et du construit, d'intégrer tout le milieu ambiant comme composante à part entière de l'espace créé. Elle implique par nature de composer avec la variation de ce milieu, variation de lumière et de couleur...»* Dans un texte intitulé «Transparences», Jean Nouvel avait tôt répondu aux contempteurs d'une notion grossièrement réduite à une vi-

*sion crue du réel.»*¹² Une des réalisations de Jean Nouvel illustrant la complexité dans la transparence est l'immeuble Cartier. Il faut comprendre que la référence de la technologie est toujours présente. Pour Nouvel, dans les années 80, elle était donc portée par les écrans et la communication qui en découlait à travers ce nouveau support. La transparence s'associe donc à l'image, à celle qui peut être obtenue par le reflet dans le verre mais également dans le traitement du verre. Le Centre Eurallile en est aussi l'exemple parfait à travers ses verres sérigraphiés et le choix des matériaux permettant les reflets.

Il apparaît que ce monument nantais, dans une conceptualisation puissante, intègre des références «tenaces» pour Jean Nouvel. Il ne peut pas être dit qu'elle constitue un aboutissement de ses travaux car chaque projet est distinct sur un plan architectural mais la notion de référence semble particulièrement présente néanmoins dans la production de Jean Nouvel. Nous y reviendrons donc par la suite après avoir comparé la Cité judiciaire à la Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe.

11 Ibid. p 67

12 Ibid. p 127



Comparaison entre la Neue Nationalgalerie et la Cité judiciaire de Nantes

Nous en venons donc à comparer les deux bâtiments exposés précédemment. Dans les deux cas, les constructions sont légèrement implantées en surélévation vis à vis de leur environnement. Ceci est néanmoins vrai uniquement pour la façade principale, d'accès au public. Est identifié dans ce positionnement le caractère surplombant de l'Acropole. Ce sentiment s'appuie aussi sur la conception de la façade dans les poteaux supportant le débord de toit laissant apercevoir des colonnes antiques du Parthénon. Il est d'ailleurs affirmé que la Neue Nationalgalerie a pour référence l'Altes Museum, de Karl Friedrich Schinkel, bâtiment inscrit dans le mouvement néoclassique et ayant pour inspiration les édifices antiques.

Concernant la monochromie identique entre les deux projets, même si la raison de cette couleur noire n'est pas explicite pour la Neue Nationalgalerie, il est certain que son emploi pour ce bâtiment n'est pas source d'inspiration pour la Cité judiciaire. Comme démontré précédemment, Jean Nouvel l'emploi en application de ses références issues de la technologie que Mies Van der Rohe n'a pas pu connaître.

Dans les deux projets, les façades «principales» se singularisent par l'ensemble menuisé vitré se développant sur leur intégralité. Pour Jean Nouvel, elles résonnent avec l'autoréférence que représente la

transparence dans toute sa complexité en réponse avec l'exercice de conceptualisation et non uniquement l'aspect «matériel» de premier degré. La Neue Nationalgalerie est quant à elle l'aboutissement d'une démarche amorcée lors de la construction de l'Illinois Institut of technology à Chicago entre 1939 et 1958 en terme de typologie ou encore avec le projet théorique mené en réponse à un concours portant sur un musée pour une petite ville (1940-1943). Concernant la transparence, il paraît plus juste de considérer sa présence dès le Pavillon allemand de l'exposition universelle de Barcelone en 1929, caractéristique qui perdurera dans les projets à suivre comme La Maison Farnsworth en particulier (1945, à l'ouest de Chicago). La transparence se pratique au premier degré et dans sa plus grande pureté. Mies van der Rohe l'explique avec le point de vue suivant : *«La nature aussi devrait vivre sa propre vie. Nous devrions nous garder de la perturber par les couleurs de nos maisons et de leurs aménagements intérieurs. Nous devrions plutôt essayer de réunir la nature, les maisons et les hommes dans une unité supérieure. Lorsque vous contemplez la nature à travers les parois de verre de la maison Farnsworth, elle prend une signification plus profonde que lorsque vous la contemplez à l'extérieur. La nature révèle ainsi davantage de choses - elle devient une partie intégrante d'un grand*

tout.»¹³ La transparence semble peut être moins subtile, complexe que dans les travaux de Jean Nouvel. Enfin, toujours pour la façade «principale», le débord de toit repose sur une trame de poteaux. Il existe une véritable distinction dans cette répartition de colonnes. La Neue Nationalgalerie compte seulement deux poteaux par façade avec un porte à faux spectaculaire de part et d'autre d'où un sentiment d'absence d'ancrage fort entre le toit et le sol. Ce constat atténue la référence du Altes Museum et son aspect néoclassique. Avec audace, il est plus permis d'identifier cette configuration dans le projet de Jean Nouvel, les quinze poteaux de façade en rive du débord de toit rappellent beaucoup plus les bâtiments néoclassiques. Ces poteaux ne semblent donc pas être non plus la première similitude entre les deux projets.

au contraire d'en illustrer toute sa diversité, sa singularité et sa multiplicité par autant d'architectes qu'il en existe.

34

Apparaît en avançant dans l'analyse de ces deux bâtiments remarquables qu'ils ne présentent aucun lien, et plus particulièrement dans l'architecturologie, à travers les références. A l'issue de ce constat, un intérêt se fait sentir pour évoquer plus généralement qu'elles peuvent être les références de ces deux architectes de renom afin de prévisualiser la construction, le recollement de ce registre influençant voire orientant leurs travaux respectifs. La comparaison entre une de leurs oeuvres, pouvant présenter une certaine similitude au premier regard, laisse entrevoir en définitif une singularité qui s'explique par leurs références issues entre autres de deux époques distinctes. L'intérêt de détailler leur inspiration de manière générale est alors de remarquer aux extrêmes soit des courants, des «modes» dans le choix des références qui consisterait à en identifier les contours ou

13 Claire Zimmerman, Mies van der Rohe, *La structure et l'espace*. Köln, Taschen, 2009. p63



Parvis de la Cité Judiciaire de Nantes



Parvis de la Neue Nationalgalerie

Les références de Mies van der Rohe

Mies van der Rohe est né à Aix-la-Chapelle (Allemagne) le 27 mars 1886, benjamin d'une famille de cinq enfants. Dès son plus jeune âge, l'architecte sera plongé dans la construction de bâtiment par la profession de son père maçon et tailleur de pierre. Il en sera d'ailleurs l'apprenti durant trois années à partir de ses quatorze ans et y assimilera la valeur qualitative des matériaux et de l'acte de construire qui le suivra tout au long de sa carrière.

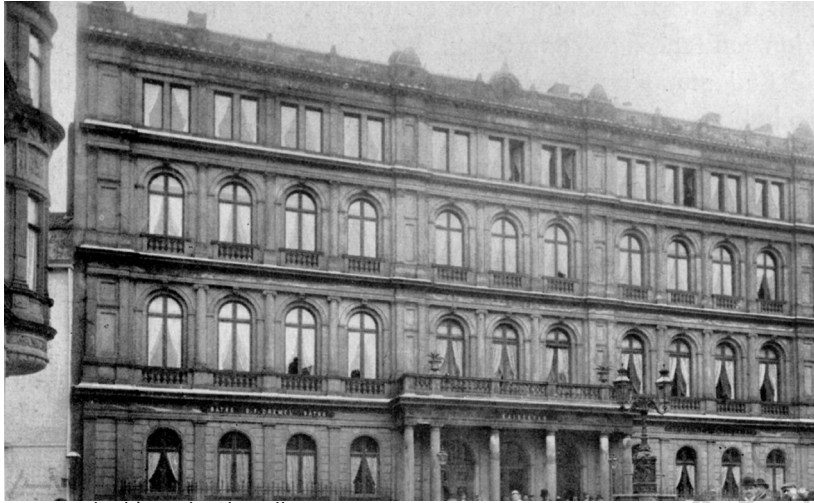
En parallèle, il observe la ville et est touché par cet environnement comme il a pu l'expliquer *«Je me souviens avoir vu beaucoup de bâtiments anciens dans ma ville natale lorsque j'étais jeune. Peu d'entre eux étaient des édifices importants. Ils étaient le plus souvent très simples, mais très clairs. J'étais impressionné par la force de ces bâtiments parce qu'ils n'appartenaient à aucune époque. Ils étaient là depuis plus de mille ans et restaient impressionnants. Rien n'y pouvait changer. Tous les grands styles étaient passés, mais ils étaient restés là. Ils n'avaient rien perdu et demeuraient aussi réussis que le jour de leur construction. C'étaient des bâtiments médiévaux sans caractère particulier, mais ils étaient réel-*

*lement construits.»*¹⁴ Il évoque plus particulièrement la Chapelle Palatine (796-805) de Charlemagne au sein de la Cathédrale d'Aix-la-Chapelle. En conséquence, les murs d'onyx du pavillon de Barcelone ne sont pas sans rappeler l'habillage des piliers de la Chapelle. Il faut savoir que ce parement est rapporté durant la jeunesse de Mies van der Rohe, en 1902. Cette transformation qu'il a pu observer ou peut être réaliser avec l'intervention de l'entreprise familiale n'a pu que d'autant le marquer. Le biographe Jean-Louis Cohen pousse la relation avec cet édifice jusqu'à considérer que *«la cathédrale d'Aix annonce ces deux thèmes principaux de l'oeuvre de Mies que sont la muralité et la transparence.»*¹⁵

Mies van der Rohe cumulera des expériences de dessinateur chez un artisan fabricant de moulures de plâtre Max Fischer et chez l'architecte Goebbels. Elles sont suivies par l'intégration au sein de l'agence d'Albert Schneider où il porte un intérêt grandissant pour le côté intellectuel de la profession, en

¹⁴ Jean-Louis Cohen, *Mies Van der Rohe*. Paris, Hazan, 1944 et augmenté en 2007. p12 ; propos recueilli par Peter Carter , «Mies van der Rohe , An Appreciation on the Occasion , this Month, of his 75th Birthday.», *Architectural Design*, vol.31, n°3, mars 1931, p.97.

¹⁵ Jean-Louis Cohen, *Mies Van der Rohe*. Paris, Hazan, 1944 et augmenté en 2007. p13



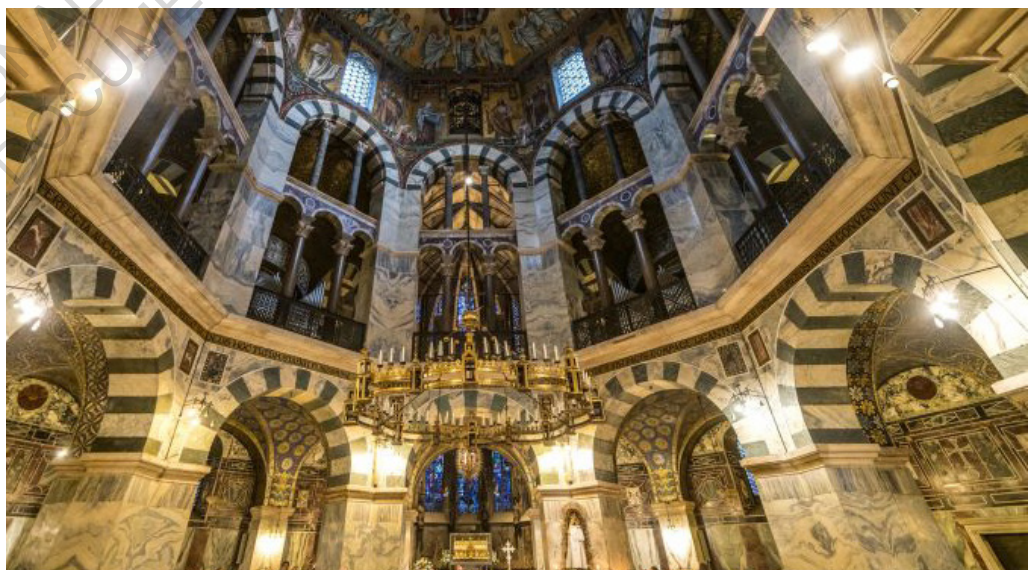
Le Kaiserbad à Aix-la-Chapelle vers 1900

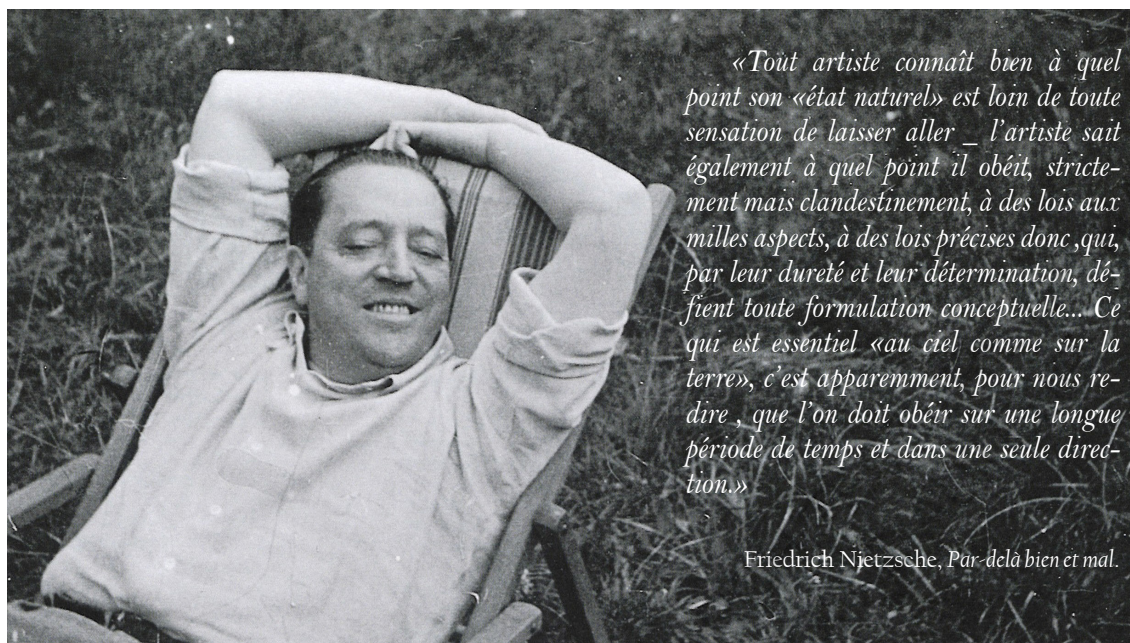
38

découvrant la revue *Die Zukunft* (Le futur) de Maximilian Harden et de ce fait pour la capitale allemande. Il quitte alors Aix-la-Chapelle en 1905 pour rejoindre Berlin et l'agence de Bruno Paul au début 1906. En parallèle, il intègre simultanément deux écoles où son employeur enseigne aussi. Par recommandation auprès du couple Riehl de la part de ses nouvelles relations dans le cadre de son apprentissage, il obtient sa première commande en tant qu'ar-

chitecte, et seul, pour la construction d'une maison de villégiature. Nous pourrions insister sur les quelques influences et la réussite de cette opération achevée en 1910 ainsi que la reconnaissance de l'architecte Mies par ses pères mais l'intérêt dans le cas présent ne se trouve pas dans ce registre. Il semble avant tout dans ce qu'apportent ces maîtres d'ouvrage à Mies van der Rohe. Aloïs Riehl est professeur de philosophie à l'université Friedrich-Wilhelm et grand spé-

Les piliers de la Chapelle au sein de la Cathédrale d'Aix-la-Chapelle





Ludwig Mies van der Rohe, automne 1933

«Tout artiste connaît bien à quel point son «état naturel» est loin de toute sensation de laisser aller – l'artiste sait également à quel point il obéit, strictement mais clandestinement, à des lois aux mille aspects, à des lois précises donc, qui, par leur dureté et leur détermination, défient toute formulation conceptuelle... Ce qui est essentiel «au ciel comme sur la terre», c'est apparemment, pour nous redire, que l'on doit obéir sur une longue période de temps et dans une seule direction.»

Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*.

cialiste du philosophe allemand Friedrich Nietzsche (1844-1900). Mies van der Rohe s'est probablement intéressé au philosophe au contact de ses clients d'autant qu'ils intégrèrent l'architecte au sein d'un cercle d'intellectuels berlinois. Le philosophe Nietzsche influence l'architecte et fait évoluer sa considération de la démarche créative. Il reste une référence prédominante tout au long de sa carrière et en particulier avec l'ouvrage *«Par-delà bien et mal»* qu'il analysera en profondeur. L'historien Francesco Dal Co propose aussi de s'interroger sur l'incidence de cet ouvrage sur l'accomplissement de l'architecture de Mies van der Rohe «[...]il étudia ce livre de Nietzsche avec une telle voracité que l'on peut se demander si ces pages ne constituent pas le noyau à partir duquel s'est déployée la parabole qui forme l'approche originale et pai-

sible de son oeuvre.»¹⁶

Mies van der Rohe, acteur incontestable et principal du Mouvement moderniste semble se distinguer tout de même de ses confrères. Le personnage a pour réputation de s'être peu exprimé au cours de sa carrière. Cette rareté en rend d'ailleurs la teneur de ses interventions d'autant plus marquantes et entre autres lorsqu'il se prononce sur ses contemporains. Il conforte cette distinction, «se présentant dans les entretiens accordés à la fin de sa vie, comme un héros solitaire rebelle aux modes et reprochant à

¹⁶ Francesco Dal Co. *Mies van der Rohe, sa carrière, son héritage et ses disciples*. Chapitre «La culture de Mies considérée à travers ses notes et ses lectures». Catalogue publié aux Etats-Unis en 1986 par The Art Institute of Chicago et Rizzoli International Publications 1987, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1986/1987. p 78

ses contemporains leur souci du présent»¹⁷. Cet éloignement s'explique peut être par sa relation au classicisme, au traditionalisme et aux références de ces prédécesseurs qui prennent une place considérable dans son œuvre. «Mies van der Rohe réalisa une intégration hautement achevée de deux aspects essentiels de la tradition occidentale : le rationalisme structurel d'une part et le classicisme romantique, d'autre part.»¹⁸

A la suite de la construction de la maison Riehl, Mies van der Rohe intègre l'agence de Peter Behrens pour y travailler entre 1908 et 1911. Cet atelier de réputation internationale à l'époque, contractualise avec l'entreprise AEG (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft) pour tout ce qui est sujet à création. Mies travaille alors sur l'usine de turbines de Berlin (1909) mais aussi sur l'ambassade d'Allemagne à Saint-Petersbourg. Ce dernier projet s'inscrit dans l'influence de Karl Friedrich Schinkel (1741-1841) pour lequel Behrens en est lui même disciple convaincu. Schinkel, un acteur principal du mouvement néoclassique, orientera l'architecture allemande par ses projets et écrits. Mies van der Rohe restera alors particulièrement marqué par cet architecte. Son passage par cette agence peut alors se résumer par la manipulation de la «grande forme» à travers les projets AEG et par l'influence de Schinkel prôné par Behrens. Mies

durant cette période s'inscrit donc dans le néoclassicisme. Toutefois, l'aire industrielle avec sa modernité et son orientation à évoluer tire l'architecte au sein du cabinet.

Cette période intègre deux événements qui influenceront le reste de la carrière de Mies van der Rohe. Une exposition sur Frank Lloyd Wright se déroule à Berlin en 1910 qui ne laissera pas indifférent et constituera une source d'inspiration pour Mies van der Rohe. Il en fait d'ailleurs l'éloge plusieurs décennies après : «L'œuvre de ce grand maître proposait un monde architectural d'une force inattendue, d'une grande clarté de langage, d'une richesse formelle déconcertante. Voilà un maître constructeur dont l'inspiration jaillit de la source de l'architecture, et donc les créations s'éclairaient de

40



Timbre poste représentant la Turbinehalle, Peter Behrens, Berlin

17 Jean-Louis Cohen, *Mies Van der Rohe*. Paris, Hazan, 1944 et augmenté en 2007. p8

18 Zukowsky J. (dir.), *Mies van der Rohe, sa carrière, son héritage et ses disciples*. David Spaeth Chapitre «MIES : une approche biographique». Kenneth Frampton Chapitre «Modernisme et tradition dans l'œuvre de Mies van der Rohe, 1920-1963» Cat. Expo. Art Institute of Chicago, Chicago, (22 août - 5 octobre 1986) puis à Paris organisée par le Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou (1er avril 1987-15 juin 1987). Paris, Edition Centre Georges Pompidou, 1987. p59

son indéniable originalité. Avec lui enfin, l'architecture authentique s'épanouissait. Plus nous nous plongeons dans l'étude de ses créations, plus grandissait notre admiration devant son incomparable talent, la hardiesse de ses conceptions, l'indépendance de sa pensée et de ses réalisations. L'impulsion donnée par son oeuvre a dynamisé toute une génération. Même lorsqu'elle ne se manifestait pas de manière vi-

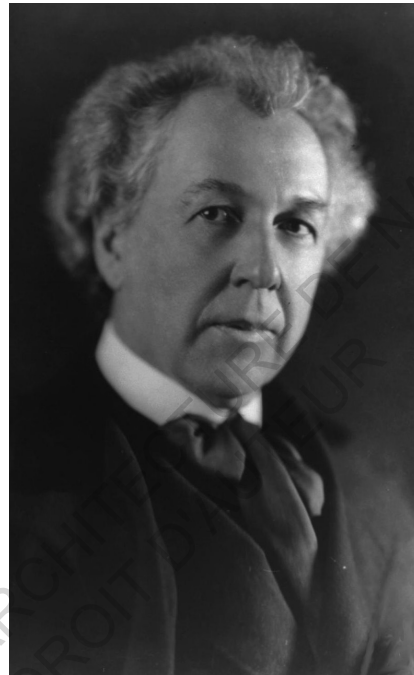
sible, son influence restait des plus fortes.»¹⁹ Le second évènement se déroule en 1911, il travaille sur le projet de la maison du couple Kröller aux Pays-Bas. Ce projet n'aboutit pas mais Mies retient l'attention de Madame Kröller qui l'invite aux Pays-Bas pour un second projet. Il découvre alors des édifices de l'architecte hollandais Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) dont la bourse d'Amsterdam (1897-1903) pour laquelle il se dit «énormément impressionné [...] Ce qui m'intéressait le plus chez Berlage était le soin apporté à la construction, honnête jusqu'à la moelle. Sa pensée n'avait rien à voir avec le classicisme, non plus qu'avec les styles historicistes.»²⁰ Ce rationalisme que l'on peut retrouver dans les travaux de Berlage, ce qui a été tant révélateur pour Mies van der Rohe, illustre également les propos de Viollet-le-Duc (1814-1879) retenu également par le concepteur allemand : «toute forme qui n'est pas ordonnée par la structure doit être repoussée.»²¹

Il est permis de penser que l'œuvre de Mies van der Rohe associe un aspect tra-

19 Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, New York, Museum of Modern Art, 1953, p201 tiré de Zukowsky J. (dir.), *Mies van der Rohe, sa carrière, son héritage et ses disciples*. David Spaeth Chapitre «MIES : une approche biographique». Cat. Expo. Art Institute of Chicago, Chicago, (22 août - 5 octobre 1986) puis à Paris organisée par le Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou (1er avril 1987-15 juin 1987). Paris, Edition Centre Georges Pompidou, 1987. p20

20 Zukowsky J. (dir.), *Mies van der Rohe, sa carrière, son héritage et ses disciples*. David Spaeth Chapitre «MIES : une approche biographique». Cat. Expo. Art Institute of Chicago, Chicago, (22 août - 5 octobre 1986) puis à Paris organisée par le Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou (1er avril 1987-15 juin 1987). Paris, Edition Centre Georges Pompidou, 1987. p20

21 Jean-Louis Cohen, *Mies Van der Rohe*. Paris, Hazan, 1944 et augmenté en 2007. p8.



Frank Lloyd Wright, 1925

ditionnaliste par l'influence de Schinkel et de Behrens et tend vers la modernité avec l'impact, la «révolution» apportée par Frank Lloyd Wright et Berlage. Le mot révolution peut paraître fort mais tout à fait adapté car sortir des registres classiques, répétés de manière conventionnelle, représente une nouveauté dans l'histoire de l'architecture. Il fallait oser s'en affranchir. La question de la référence devient totalement ouverte.

Mies van der Rohe côtoie les architectes Bruno Taut (1880-1938) et Walter Gropius (1883-1969) au sein d'un collectif créé après la première guerre mondiale, l'«Arbeitstrat für Kunst» (précurseur du Bauhaus) puis d'une nouvelle association formée par Bruno Taut, la «Gläserne Kette» (la chaîne de verre) ayant pour objectif l'échange entre architectes afin de créer différemment sous influence d'un courant artistique prédominant en Allemagne, l'expressionnisme. Ces échanges inspirent Mies van der Rohe pour



Bourse d'Amsterdam, Hendrik Petrus Berlage

42

le concours de la Friedrichstrasse dans la création d'un bâtiment tertiaire (1921). A partir de 1923, il prend quelques distances avec le néoclassicisme de Schinkel dans sa production, qui sera tout de même présent dans les décennies suivantes. Il s'inspire, de manière plus assumée, de Berlage et Frank Lloyd Wright ainsi que du mouvement artistique suprématiste l'amenant à travailler le plan libre avec une concrétisation dans le pavillon allemand de l'Exposition universelle de Barcelone en 1929.

Les années trente correspondent à une monumentalisation des projets qui revoient apparaître les influences de Schinkel et de l'architecture antique associées à la modernité des techniques de construction et du suprématisme. En parallèle, Mies

van der Rohe assure la direction du Bauhaus de 1930 à 1933. En 1938, il rejoint les Etats-Unis car le Mouvement moderne ne peut plus s'exprimer par la censure du parti national-socialiste. Ces créations reflètent alors cette hybridation de références à travers des projets de grande dimensions comme les deux tours d'habitation (1948-1951), Lake Shore Drive à Chicago, le Crown Hall de l'IIT (Institut de technologie de l'Illinois) de Chicago (1952-1956) ou encore le projet non réalisé pour le palais des Congrès de Chicago en 1953 pour ne citer que ces bâtiments. Nous concevons désormais plus aisément la Neue Nationalgalerie comme la «concrétisation» de ces différents projets.

Pour Mies van der Rohe, la référence est donc évolutive au cours de sa carrière,



Le Rémouleur, 1912-1913, Kasimir Malevitch (1878-1935)

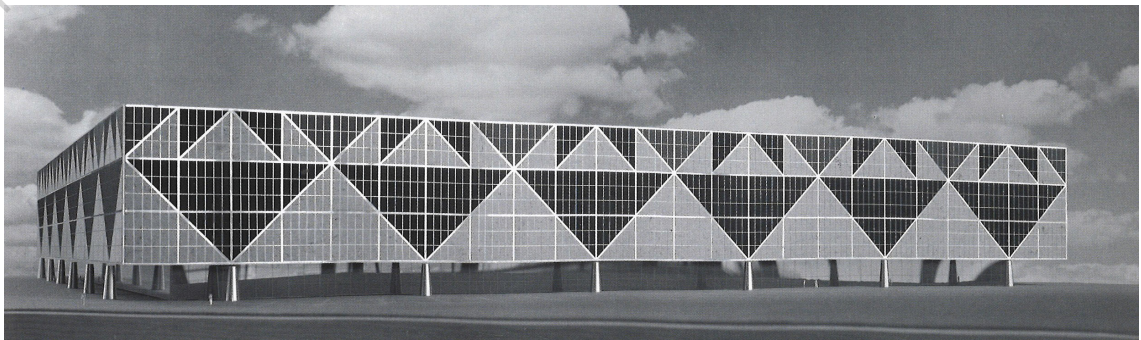


Crown Hall, IIT, Chicago

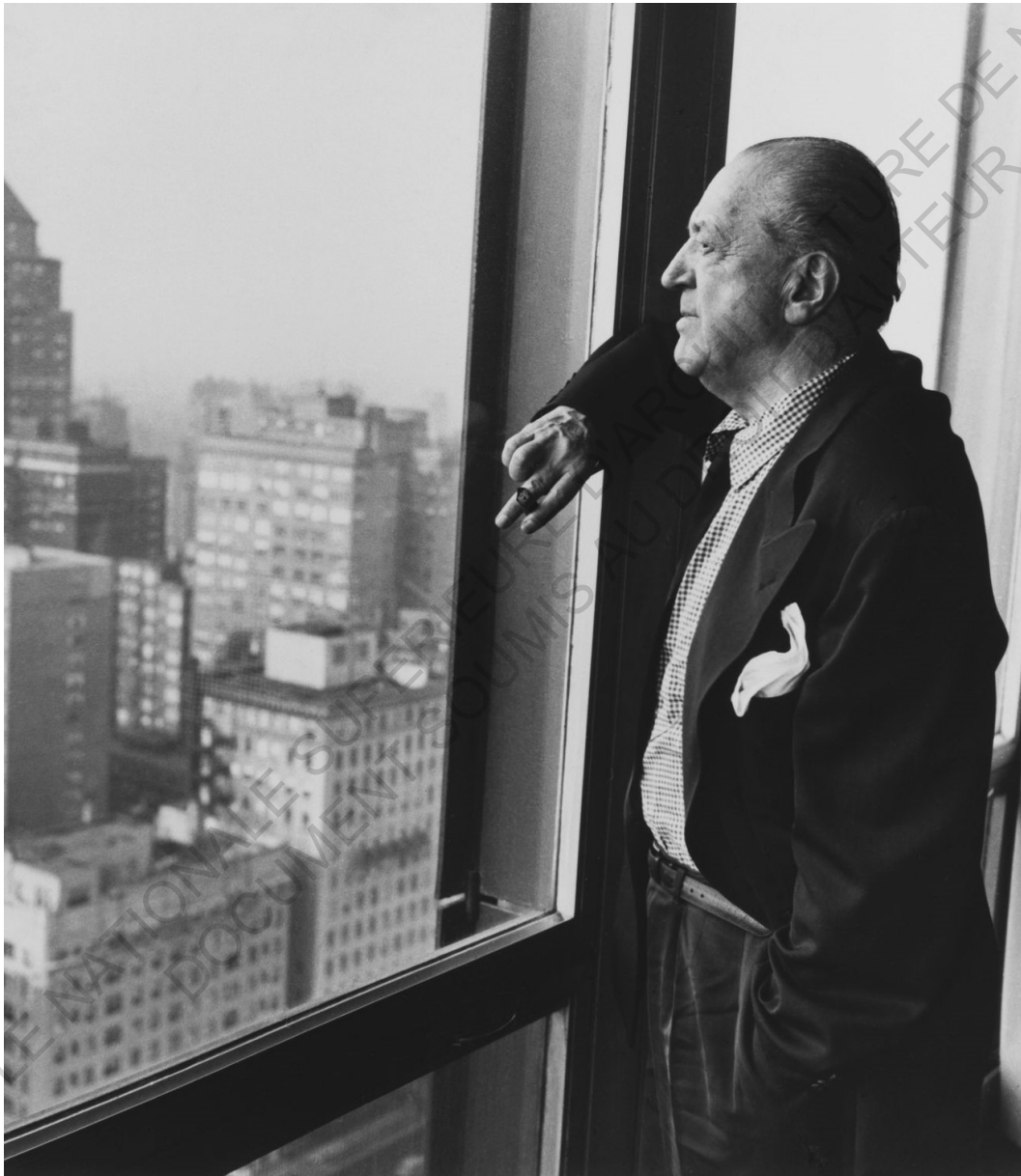
44

elle s'articule plus particulièrement autour d'ouvrages, de bâtiments et de démarche architecturales, depuis la Cathédrale d'Aix-la-Chapelle à la Bourse d'Amsterdam avec l'influence également du philosophe Nietzsche et des courants artistiques expressionniste et suprématiste. A partir des années 1930, à ses premières inspirations néoclassiques sont associées l'autoréférence incarnant une maîtrise technologique et aboutissant à un paradigme de l'espace libre.

Nous en arrivons à procéder à la même démarche avec l'architecte Jean Nouvel pour identifier ses références permettant d'étayer la construction de la définition de ce paramètre conceptuel.



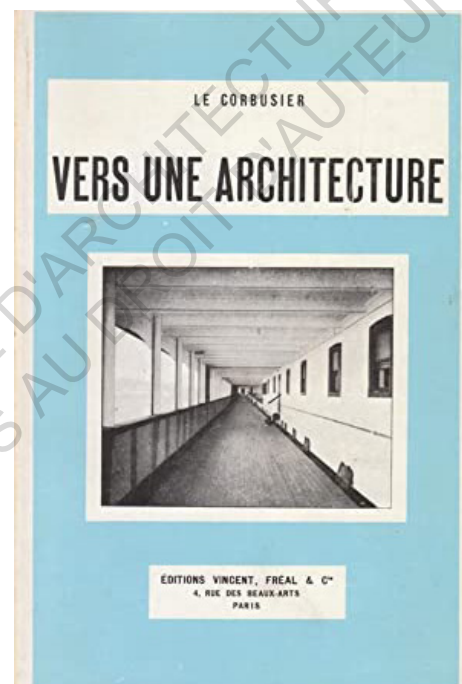
Maquette du projet de Palais des Congrès de Chicago, Mies van der Rohe, 1953



Mies van der Rohe regardant par une fenêtre du 860 Lake Shore Drive Apartments, Chicago, Illinois, 1953

Les références de Jean Nouvel

Jean Nouvel est originaire de Sarlat. Fils d'enseignant, ses parents lui projetaient une carrière d'ingénieur. Or, Jean Nouvel se voyait artiste, plasticien. Il trouva l'astuce d'intégrer l'Ecole des beaux-arts de Bordeaux avec l'atelier Architecture afin de répondre à l'attente de ses parents vers un «métier sérieux» comme il s'amuse à dire. Néanmoins, l'architecture ne le quitta plus. Il monta à la capitale suite à la réussite de son concours pour intégrer l'Ecole des beaux-arts de Paris dont il en sortira diplômé en 1972. En parallèle, il frappa à la porte de l'agence de Claude Parent (1923-2016). Cet architecte charismatique n'adhère pas au modernisme et fonctionnalisme de Le Corbusier (1887-1965), reproduit dans l'hexagone à profusion. Jean Nouvel dans les pas de son premier employeur, s'en écarte également même s'il a une considération certaine pour Charles-Edouard Jeanneret. Il est certain que sa démarche architecturale en est impacté et il l'affirme sans équivoque : «Au delà de ses aspects polémiques, *«Vers une architecture»* est le premier livre qui établit clairement que l'architecture n'est pas cette discipline autonome dont on a tellement parlé, avant et après lui. Ce livre n'a peut être réussi à convaincre totalement, mais il a représenté pour moi, jeune, une source de questionnement et une sorte d'évidence. Que le Corbusier s'intéresse aux silos, aux paquebots, aux avions et aux voitures, à un univers d'objets qui nous intéresse toujours au premier degré, et cela



«Vers une architecture», Le corbusier, publié en 1923

en 1925, ce n'était quand même pas trop mal !»²² Notons que la question de la référence est au coeur de cette réflexion mais revenons à Claude Parent dont l'élève Jean Nouvel en est toujours imprégné. «[...]il faut reconnaître que je suis toujours sous

22 Marianne Brausch et Marc Emery, *L'architecture en question 15 entretiens avec des architectes*. Paris, Le Moniteur, 1996. p159

influence. Plus que séduit. Fasciné.»²³ dit-il encore quatre décennies après. Jean Nouvel intégra l'agence de Claude Parent par recommandation d'une connaissance commune. Jean Nouvel y portait un intérêt car la position de l'architecte Parent consistait à s'éloigner, à s'affranchir du Style international. Claude Parent était un militant avant-gardiste du dépassement des idées modernistes. Le personnage s'exprimait d'ailleurs avec vigueur sur le moindre sujet l'offusquant à travers la rédaction d'articles. Cette voie prise par Jean Nouvel lui convenant à priori car il vécut mai 68 avec virulence. Au sein de l'agence, le jeune architecte rencontre l'urbaniste et philosophe Paul Virilio (1932-2018).

Ce dernier avec Claude Parent avaient fondé le groupe «Architecture Principe» et travaillaient à une théorie sur l'oblique. Jean Nouvel s'inscrivait au contact de ces personnages dans une démarche innovante et marginale. Il considère avoir tout appris durant ces cinq années au sein de l'agence de Claude Parent. «*Ce que j'ai retenu comme héritage essentiel, c'est une façon d'être architecte et une façon d'aborder la question de l'architecture, plus que la reprise d'un vocabulaire formel. Même si dans les grandes lignes, il y a beaucoup de traces de son œuvre – le travail sur le monolithe, sur la masse, le dynamisme de l'espace, la continuité et l'enchaînement des espaces.*»²⁴

Jean Nouvel crée son agence en 1970, avant l'obtention de son diplôme donc.

23 Collectif, *Claude Parent vu par...* Paris, Editions du Moniteur, 2006.

24 Interview de Claude Parent et Jean Nouvel, Les Inrockuptibles, propos recueillis le 29 février 2016

Durant les dix premières années de son entreprise, il répond à des concours qui se démocratisent. Il assimile à travers ces expériences la singularité de chaque projet et y répond par une analyse poussée du domaine concerné, en intégrant tous les paramètres qu'il considère impactant pour le projet. Jean Nouvel ne s'inscrit pas dans une production classique du moment et garde cette ligne de conduite durant toute sa carrière qu'il revendique encore de nos jours. En parallèle, son fort intérêt, sa passion pour l'art, au contact du critique d'art Georges Boudaille, lui procure une multitude de références inspirantes à travers les productions contemporaines. «*Nouvel avait avoué ses faiblesses pour les artistes Joseph Beuys et Walter de Maria, Donald Judd, Robert Smithson et Richard Serra et Dan Flavin.*»²⁵

Durant cette période, il travaillera en particulier sur le registre du théâtre avec le scénographe Jacques Marquet. Ce dernier apportera à Jean Nouvel, d'une manière générale, la mise en condition préalable de l'usager et de ce fait, le parcours initiatique, le déroulement d'une histoire. Cette sensibilisation préalable de l'individu à toute activité, perception au sein des bâtiments reste également un fil conducteur de la carrière de Jean Nouvel. Jacques Marquet en ce sens est un personnage influant majeur.

Faisant abstraction du conformisme régnant consistant à reproduire du Modernisme, du Le Corbusier, «*la première période de l'architecte Nouvel se déroule sous les signes jubilant d'un postmodernisme*

25 Olivier Boissière, *Jean Nouvel. Paris, Terrail*, 1996. p14



moderne»²⁶ selon Olivier Boissière. Un autre acteur mondial contribuant au postmoderne inspire Jean Nouvel, l'architecte Robert Venturi (1925-2018). Par son manifeste «De l'ambiguïté en architecture» (paru en 1966 sous le titre «Complexity and Contradiction in Architecture»), il contribue à espérer en l'avenir de l'architecture comme l'explique l'architecte Rafael Monéo (1937-). «La modernité, devenue une sorte de dogme artistique que l'on était obligé d'admettre, n'était pas souvent critiquée à cette époque-là, et les jeunes architectes reçurent le message de Venturi comme une alternative encourageante : une architecture plus complexe, qui rendait possible l'usage de la liberté face à la norme, constituait une proposition extrêmement séduisante.»²⁷ Jean Nouvel explique d'ailleurs en quoi cet ouvrage est une référence personnelle. «Ce décryptage et ce décodage, qui à l'époque permettaient de décoder et de restituer, m'ont beaucoup aidé dans mon propre travail de diagnostic dans un certain nombre de situations. Parce que, je le répète encore une fois, être moderne, c'est faire un diagnostic permanent. Et tous les gens qui nous aident à faire ce diagnostic sont les bienvenus.»²⁸ Dans ce registre de l'évolution de l'architecture dans lequel contribue Jean Nouvel, il fait également référence à l'architecte italien Bruno Zevi qui par ses écrits, représentait également en Europe, une voie dissonante envers le fon-

ctionnalisme et Le Corbusier.

Un aspect marquant chez Jean Nouvel, à travers ses multiples interventions auprès de la strate médiatique, est sa faculté à énoncer clairement des raisonnements (avec l'appui de son charisme). Nous pouvons supposer qu'au delà d'une faculté intrinsèque, certainement innée, sa verve s'est construite par la structuration de sa pensée. Jean Nouvel considère que ce façonnage de l'esprit est indispensable pour un architecte et pour ce faire, lui-même s'appuie sur des philosophes référents. «Les livres les plus importants sont donc ceux qui permettent d'organiser notre pensée et notre savoir. Les Mots et les Choses et L'Archéologie du savoir, de Michel Foucault, m'ont été précieux à cet égard. D'autres grandes questions, celles posées par des gens comme Deleuze et Guattari par exemple, aident à structurer la pensée, à comprendre les relations entre les choses.»²⁹

Une fois ces critères posés, le registre de la référence s'ouvre pour pratiquer une architecture associant différentes disciplines selon les critères renouvelés à chacun des projets. «Elle, [l'architecture] se trouve soudain en droit d'annexer le désordre et la vitalité de la culture populaire, le mode de l'automobile et ses signes bariolés, celui du show-biz et sa vulgarité éclatante.»³⁰ Jean Nouvel s'alimente de toute la diversité de son époque. Il en presse et en retient tous les éléments singuliers, caractérisant la transition du présent vers le futur.

26 Ibid. p20

27 Rafael Moneo, Intranquilité théorique et stratégie du projet dans l'oeuvre de huit architectes contemporains. Barcelone, Marseille pour l'édition française, Actar pour l'édition originale, Parenthèses pour l'édition française, 2004, 2013 pour l'édition française. p37

28 Marianne Brausch et Marc Emery, L'architecture en question 15 entretiens avec des architectes. Paris, Le Moniteur, 1996. p159

29 Ibid. p176

30 Olivier Boissière, Jean Nouvel. Paris, Terrail, 1996. p20



Jean Nouvel, 1985



Paul Virilio et Claude Parent, 1966

Conforter le projet par la référence

En résumé, la comparaison approfondie de ces deux bâtiments permet d'évincer le soupçon de copie. Le paramètre confortant ce constat reste les références, qui après analyse pour chacun des architectes confirme une approche totalement distincte du projet. Les deux époques en jeu, certes, sont pour beaucoup dans cette différence mais au delà, les sources d'inspiration sont exploitées et évoluent durant la carrière des architectes différemment permettant au passage de mieux comprendre pourquoi ces deux architectes, Ludwig Mies van der Rohe et Jean Nouvel, marquent tant leur époque dans une manipulation si subtile. A contrario, les domaines source d'inspiration se rapprochent car nous relevons par exemple la philosophie ou encore un souhait de s'affranchir ou plutôt de surpasser les précédents de la génération antérieure. Une certaine continuité de l'influence se fait pressentir. Il paraît donc nécessaire de renouveler cette analyse en comparant deux autres bâtiments tout aussi remarquables et similaires pour accroître l'argumentaire.

Il est fascinant (ou inquiétant) de constater l'ordre concurrentiel qui s'établit entre les villes. Ce dernier provoque le souhait de s'approprier des monuments phares contribuant à leur renommée. Un exemple précurseur et remarquable reste la ville espagnole de Bilbao et le musée Guggenheim (1997) de Frank Gehry (1929-). La philharmonie

d'Hambourg semble représenter le même objectif et vient d'ailleurs rapidement à l'esprit comme oeuvre contemporaine «médiatisée». Ou est ce peut-être tout simplement l'exceptionnelle création qu'elle incarne, au delà du symbole, qui nous amène à la choisir et à la comparer à la philharmonie de Berlin? Car en effet, la similitude entre les deux salles de musique se remarque très rapidement par leurs couvertures si singulières et pourtant ressemblantes. Nous aurions aussi pu introduire dans cette analogie de toiture le théâtre Za Koenji (2005-2008) de Toyo Ito à Sugunami, Tokyo mais se limiter aux deux premières permet une adéquation avec la suite de notre démarche qui prendra donc la même structuration que l'analyse issue de la Neue Nationalgalerie et la Cité judiciaire.

53

Toyo Ito, Théâtre Za Koenji, Sugunami, Tokyo, 2008



La Philharmonie de Berlin, Berlin, 1956-1963, Hans Scharoun (1893-1972)

La philharmonie de Berlin, comme la Neue Nationalgalerie se situe dans la partie ouest de Berlin au sein du Kulturforum. La Philharmonie de Berlin occupait jusqu'à ce projet des locaux transformés en conséquence. Elle se situait dans une salle de patinage réhabilitée jusqu'en 1944 et semblait convenir jusqu'à ce qu'elle soit bombardée. Avec l'accord des américains après la seconde guerre mondiale, elle fut réouverte dans une salle de cinéma qui ne correspondait que trop peu à cette activité d'autant que l'orchestre constituait l'un des plus brillants du pays. Avec l'appui d'une association, le projet d'une salle intégralement dédiée à la Philharmonie put voir enfin le jour faisant l'objet d'un concours d'architecture. Ce dernier, avec l'avis influent du chef d'orchestre de l'époque, Herbert von Karajan, fut remporté par Hans Scharoun.

Son projet était porté par une nouvelle considération du rapport entre les musiciens et le public. En effet, avec l'apparition de supports comme le tourne-disque, la salle de spectacle ne possède plus l'exclusivité de l'écoute musicale. Cet édifice se doit donc de fournir une complémentarité afin de conserver un intérêt supplémentaire pour le public, à savoir le lien visuel. L'orchestre, les musiciens doivent être vus par l'ensemble de l'auditoire contribuant à une complémentarité du son, une amplification de la transmission d'émotions. De ce fait, l'architecte s'appuie sur le fait que la

musique, dans un espace libre, regroupe les gens instinctivement de manière circulaire autour des musiciens. *«La musique en est le centre d'attraction. Dès le départ, cette idée maîtresse n'a pas seulement engendré la forme générale de l'auditorium de la nouvelle salle Philharmonique de Berlin, mais elle a également garanti sa priorité incontestable dans le schéma du bâtiment tout entier. L'orchestre et son chef se trouve spatialement et visuellement tout au milieu des choses : s'ils ne sont pas au centre mathématique, ils ont certainement tout à fait encerclés par les spectateurs. On ne peut y trouver aucune ségrégation entre «producteurs» et «consommateurs», mais bien une communauté d'auditeurs groupés autour de l'orchestre, dans l'arrangement le plus naturel des fauteuils[...]. L'homme, la musique, et l'espace - ici ces trois éléments se rencontrent sur de nouvelles bases relationnelles.»*³¹ On perçoit dans ces propos une position au delà du registre musical, artistique. Il en ressort une posture politique qui est d'ailleurs plus clairement exposée dans les dires de Hans Scharoun. *«Au cours de l'évolution, la physionomie des salles de concert qui se trouvaient autrefois dans les châteaux avec la simple confrontation de quelques musiciens et d'un petit cercle de la cour*

31 Michael Forsyth, Architecture et musique : l'architecte, le musicien et l'auditeur, du 17^e siècle à nos jours. Bruxelles, Mardaga, 1987. p.291, 292



Vignobles du Wuretemberg

56

sont devenues des entreprises bourgeoises sociales. Ces entreprises bourgeoises sociales ont séparé comme au théâtre la scène et la salle de spectacle. L'orchestre était assis sur la scène et le spectateur, ou l'auditeur proprement dit dans la salle. On voudrait aujourd'hui, comme la structure de société change, changer cela aussi dans l'espace. Désormais, un nouvel élément significatif va se rajouter ou va apparaître et cela sera la silhouette. La silhouette qui je l'espère, n'aura pas un certain caractère monumental mais aussi une légèreté. Une légèreté qui est en rapport avec ce qui se fera dans ce nouveau bâtiment.»³²

Il appliquera donc ce postulat pour la Philharmonie de Berlin en positionnant la scène en partie centrale de la salle autour de laquelle se développe les gradins. En ce sens, cette salle reste révolutionnaire et fait abstraction des standards pour ce type de bâtiment. Contribue alors dans toute cette conceptualisation la notion de référence à travers la perception du vignoble du Wurtemberg. «La construction suit le modèle d'un paysage, et on voit la scène comme une vallée; l'orchestre si trouve dans le fond, comme entouré par un vignoble qui s'étale en grim pant les flancs des collines avoisinantes. Le plafond comme une tente, recouvre ce paysage comme un décor céleste.»³³

32 Visite de la grande salle de la Philharmonie de Berlin en compagnie de Verena Alves. Entrevue de Françoise Davoine. Icimusique, 14 octobre 2010.

33 Michael Forsyth, *Architecture et musique : l'architecte, le musicien et l'auditeur, du 17^e siècle à nos jours*. Bruxelles, Mardaga, 1987. p.292

L'auditorium, de part sa morphologie et sa taille rationnelle de l'époque, comptant 2218 places, impose alors un défi de conception pour assurer une qualité acoustique dans son choix organisationnel. Par la présence de gradins sur toute la périphérie de l'espace, le paramètre sonore est complexifié par la forte diminution surfacique des parois verticales réduisant les possibilités de réverbération et d'absorption. La salle est donc conçue en concertation avec l'acousticien Lothar Cremer et associe la démarche architecturale à la recherche scientifique. Les images énumérées ci-dessus contribuent entre autres à résoudre la problématique de l'acoustique. Le plafond souple, convexe à l'image de la tente réfléchit le son vers toutes les extrémités des gradins ne délaissant aucune place dépourvue qualitativement. Par leur géométrie, les gradins recevant les fauteuils et les marches présentent des éléments absorbants alors que la forme de la salle contribue à la bonne proportion de réverbération.

Hans Scharoun, expressionniste durant toute sa carrière, s'inscrivait dans l'une des deux branches du mouvement moderniste. La première menée entre autres par Mies van der Rohe tendait à une universalité architecturale indifféremment des projets «*L'autre, représentée par Scharoun et son mentor Hugö Häring, considérait les bâtiments comme des organismes qui se développaient en s'ajustant à leur environnement fonctionnel et physique.*»³⁴ La toiture de la philharmonie reflète la conception intérieure de la salle et sa voilure en plafond, représentant la voûte céleste, découle de ses caractéristiques acoustiques. Le volume du hall d'entrée, ou du vestibule est

délimité, certes par une verrière l'inondant de lumière mais également par la sous-face des gradins. Dans la démarche de démocratisation, l'entrée de l'établissement se situe de plain-pied sans marche monumentale afin de signaler son ouverture à tous sans distinction sociale. De plus, il fait abstraction des codes caractérisant les salles baroques, absence de loges d'honneur (à l'exception d'une, mal placée, souhaitée par les politiques de l'époque), absence de velours et de lustrerie en cristal. Scharoun, architecte moderne, s'appuie sur des influences contemporaines. Cet espace recèle de référé-



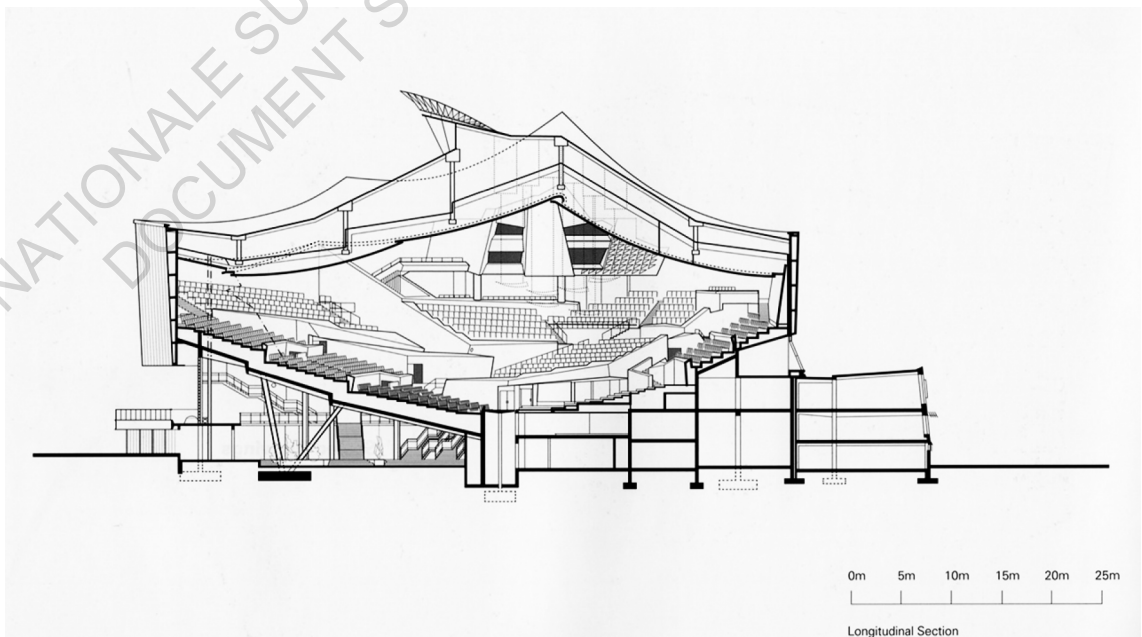
Hugö Häring et Hans Scharoun à gauche, 1950

rences tirées de l'univers maritime : les hublots en guise de menuiseries extérieures, des garde-corps à l'image des bastingages, le foyer et ses différents étages partiels formant les ponts multiples d'un navire ou encore la porte d'accès à l'auditorium, par sa lourdeur rappelant une écluse. Cette écriture s'explique par une référence primordiale dans les travaux de Hans Scharoun

³⁴ Colin Davies, *100 maisons célèbres du XX^e siècle*. Paris, Editions du Moniteur pour la version française, 2007, p.84



Auditorium de la Philharmonie

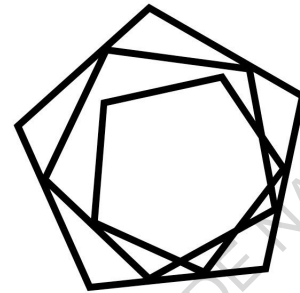


Coupe sur l'auditorium illustrant la voilure en plafond

(identifiable par exemple dans la maison Schminke, Löbau, Allemagne, 1932-1933). En effet, il étudia dans un établissement scolaire de la ville portuaire de Bremerhaven animé par les allers et venues des transatlantiques.

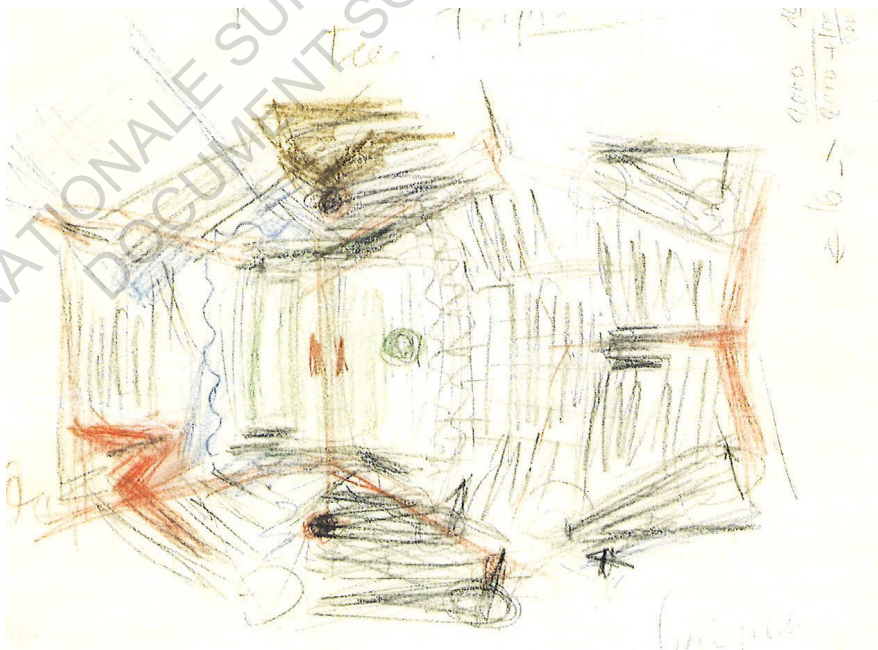
Enfin, il est important de signaler la forme géométrique de la scène qui est le pentagone. Certes, elle est adaptée pour son positionnement central mais a également une valeur symbolique et est issue d'une nouvelle référence. Scharoun rend hommage aux architectes du Moyen Age qu'étaient les compagnons lors de la construction des cathédrales.

Cet ouvrage recèle de références qui ne sont plus uniquement liées au classicisme. Les influences de Scharoun sont d'autant plus remarquables car il n'était pas envisagé avant le Mouvement moderne d'espérer « piocher » dans tout registre qui pouvait sembler étranger à l'architecture. Cet aspect



Logo de la Philharmonie issu de références d'Hans Scharoun

sera développé plus longuement par la suite lors d'une tentative d'identification des références à l'échelle de l'oeuvre intégrale de l'architecte. Mais avant, pour maintenir l'orientation de notre réflexion, comparer la philharmonie de Berlin à une éventuelle copie nous amène donc à étudier l'Elbphilharmonie d'Hambourg.



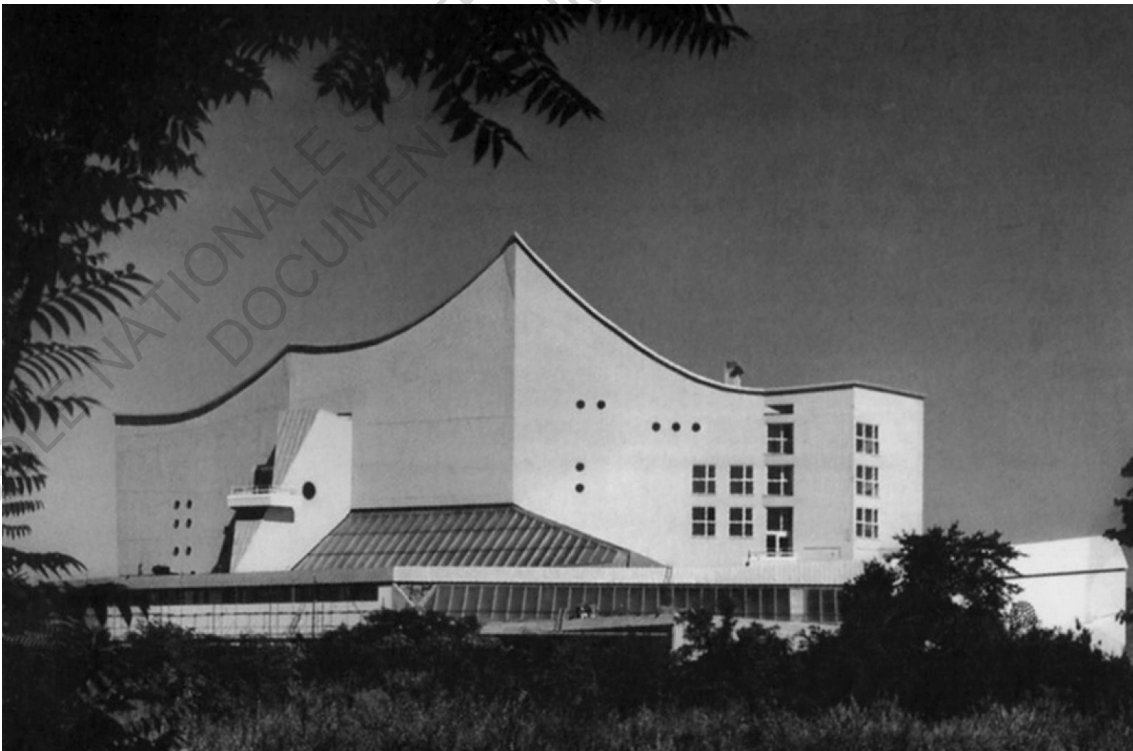
Croquis de la Philharmonie, 1956



Le foyer et ses multiples paliers



Façades de la Philharmonie, 1963



Elbphilharmonie, Hambourg, 2007-2016, Herzog et De Meuron (1950-; 1950-)

L'Elbphilharmonie, oeuvre des architectes suisses Herzog et de Meuron, issue d'une commande de la ville d'Hambourg, représente un des édifices des plus remarquables de cette dernière décennie à l'échelle mondiale.

Son programme pluridisciplinaire s'inscrit autour d'un auditorium philharmonique pouvant recevoir 2100 personnes et d'une salle de spectacle de chambres de 550 places. Y sont associés un parking, des bars et restaurants, des appartements résidentiels de luxe ainsi qu'un hôtel 5 étoiles comptant des restaurants, des espaces dédiés à la santé, de remise en forme et des salles de conférences. Une singularité du projet est aussi l'espace extérieur, une terrasse en hauteur se développant tout en périphérie

du bâtiment distillant des vues exceptionnelles sur la ville.

Le projet résidentiel et culturel se veut avant tout non élitiste, accessible à tous d'où cette diversité au sein des lieux le constituant. L'Elbphilharmonie concentre d'ailleurs une ville dans la ville par ses différentes composantes et dans l'hétérogénéité des espaces. Cette «nouvelle ville» se répartie dans deux bâtiments superposés totalisant 26 niveaux !

Le premier bâtiment existant et nommé le Kaispeicher A, constitue le socle du complexe. Cet ancien entrepôt construit en 1875, puis reconstruit en 1966 sur les ruines de l'après guerre par l'architecte allemand Werner Kallmorgen (1902-1979),

Ville d'Hambourg

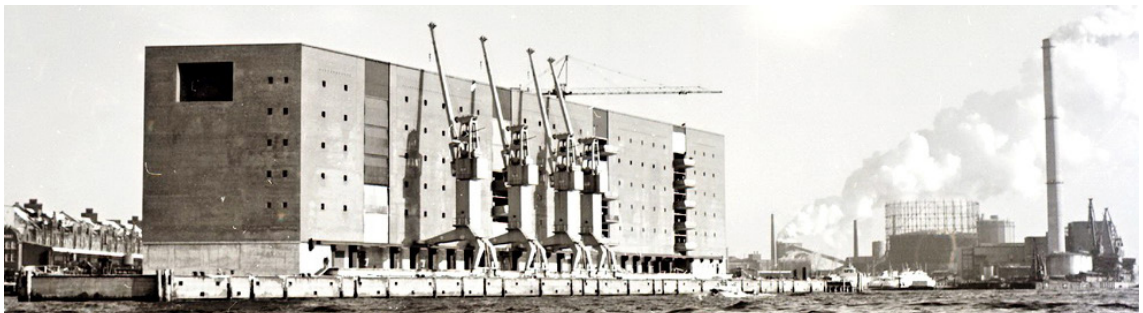




Le Kaispeicher A initial de 1875

64

Le Kaispeicher A reconstruit après la seconde guerre mondiale en 1966



utilisé jusque dans les années 90, était lié à l'activité portuaire de la ville car il servait au stockage de fèves de cacao. Les installations portuaires apparues à partir du XIX^e siècle devaient s'intégrer dans la ville par leurs dimensions et façades calquées sur celles des bâtiments de la ville ce qui n'était absolument pas le cas du Kaispeicher A construit ultérieurement. Les architectes Herzog et De Meuron en descendent même un côté archaïque, «c'est un bâtiment lourd et massif en briques comme de nombreux autres entrepôts du port de Hambourg, mais ses façades archaïques sont abstraites et distantes. La grille régulière de trous du bâtiment mesurant 50 x 75 cm ne peut pas être appelée fenêtres; ils sont plus

structurés qu'ouvrants.»³⁵ Il présente une forme trapézoïdale sur laquelle est calquée en plan celle du bâtiment supérieur.

Le bâtiment en superstructure est articulé avec le Kaispeicher A par le niveau comportant une terrasse extérieure périphérique à 36m de hauteur, la Plaza accessible à tous, correspondant à l'ancienne toiture terrasse de l'entrepôt réhabilité. Au préalable, pour arriver à ce niveau depuis l'entrée du complexe à l'est, le public doit emprunter le plus grand escalier roulant d'Europe mesurant 82m de long courbé et ne permettant pas de ce fait d'apercevoir l'issue. Cette configuration est déjà une expérience sensorielle avant que l'individu soit happé par les panoramas sur la ville et le port depuis la Plaza.



Une des vues de la Plaza

35 Herzog et de Meuron, *Elphilharmonie Hamburg*, Herzog et de Meuron. 2016. Disponible sur <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/comple-works/226-250/230-elbphilharmonie-hamburg.html> [consulté le 05/05/2020]







ECOLE NATIONALE D'ARCHITECTURE DE NANTES



Ce niveau permet d'accéder aux différents équipements, dont l'hôtel ainsi que les deux auditoriums. La salle philharmonique au cœur de ce deuxième bâtiment impulse sa morphologie et lui donne son caractère architectonique. Sa hauteur d'est en ouest évolue de 80m à 108m. L'Elbphilharmonie s'inscrit alors dans une verticalité en opposition au Kaispercher A qui dans sa version originelle tendait à l'horizontalité, orientation dominante dans le port et la ville.

La salle philharmonique dicte la forme de l'édifice par son effet de goutte d'eau plongeant dans le liquide et provoquant des vagues en surface donnant ainsi la forme si particulière de la toiture avec ses faces concaves. En effet, après de multiples recherches, il paraissait plus approprié de penser la répartition des équipements en un seul tout plutôt que le positionnement de manière contiguë des différents locaux. De cette approche, en découle la chute donc des deux auditoriums dans le contenant, issu de l'extrusion verticale du Kaispeicher. A travers ce phénomène, il est alors aisé de percevoir les vagues se former en surface lors la pénétration de ces solides dans le liquide ainsi que l'interaction du volume des salles sur l'enveloppe de l'édifice. Cet effet est également respecté en sous face de cette superstructure formant un rideau de scène sur la Plaza à travers trois voûtes.

Ces surfaces concaves en toiture impliquent la perception d'une cinquième façade qui doivent donc être traitées esthétiquement et thermiquement. Par une recherche d'optimisation des surfaces permettant de constituer une sur-couverture respectant les formes concaves, il en ressort l'emploi de disques, de sequins ou encore de paillettes. Quant aux quatre autres façades, elles sont habillées par des verres de grande dimension, partiellement bombés et imprimés. Par leurs traitements, ils

présentent une matérialité forte à contrario de la transparence plus souvent perçue avec ce matériau. Cet aspect recherché par les architectes est d'autant plus prononcé par le fait qu'il évolue au grès des reflets du ciel et du fleuve l'Elbe.

Le bâtiment en superstructure présente et induit le raffinement, l'émerveillement ou encore l'exceptionnalité pour un bâtiment devenant l'icône de la ville et contribuant au rayonnement de l'Allemagne.

Depuis la Plaza, les visiteurs, spectateurs accèdent au foyer qui vient donc s'inscrire dans l'espace délimité par l'immersion de la salle philharmonique. De ce fait, il épouse la forme convexe en sous face des gradins de l'auditorium dans lequel des escaliers sculpturaux d'une grande blancheur avec du parquet en sol se déploient.

La salle s'élève avec des gradins de type «vignoble» tout en périphérie de la scène. Considérer que le public se positionne autour de la source musicale reste le postulat de cet auditorium. *«Ce qui a été retenu, c'est l'idée fondamentale de la Philharmonie en tant qu'espace où l'orchestre et le chef d'orchestre sont situés au milieu du public, pour ainsi dire: ici l'architecture et l'agencement des gradins s'inspirent de la logique de la perception acoustique et visuelle de la musique, des interprètes et du public.»*³⁶ Les architectes évoquent bien sûr la Philharmonie de Berlin et le principe «vignoble» mais s'en écarte très rapidement selon leurs dires. *«Nous voulions définir une forme pour cette salle, un type de bâtiment, qui ne soit pas*

36 230 Elbphilharmonie Hamburg, Herzog de Meuron. Disponible sur <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/226-250/230-elbphilharmonie-hamburg.html> [consulté le 14 mai 2020].

Pages précédentes :

p66 : Le nouveau repère du port

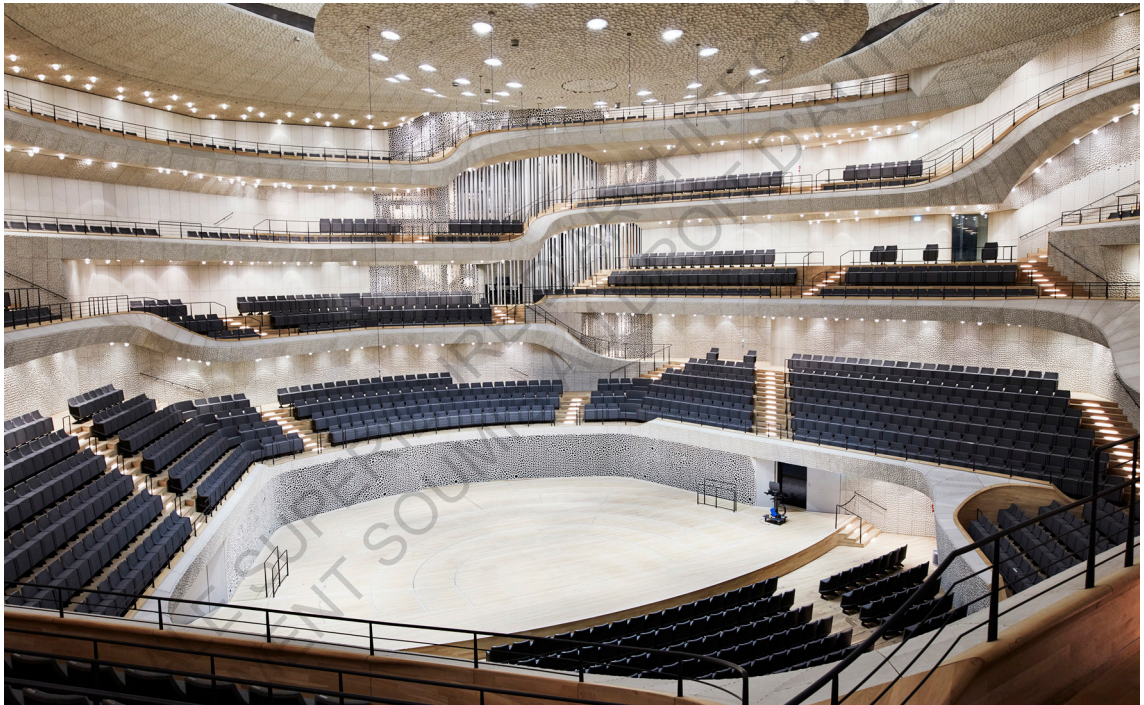
p67 : La nuit laissant apparaître une transparence

p68 : Extrusion du Kaispeicher

p69 : Façade reflétant son environnement

Terrasse en toiture





Auditorium pouvant recevoir 2100 personnes

basé sur la salle philharmonique de Scharoun à Berlin comme presque toutes les salles de concert qui ont été construites depuis les années 1960. Ce n'est pas un signe d'irrespect; au contraire, il était motivé par l'idée que le «style vignoble» de Hans Scharoun ne constitue pas simplement un stade de développement qui pourrait subir une amélioration ultérieure, mais qu'il marque en fait un point final ou, pour le dire différemment, à la fois un début et l'aboutissement d'une idée.»³⁷ Selon leurs propos, Herzog et De Meuron contribuent à faire évoluer ce concept. Ils s'appuient donc sur des références complémentaires représentatives de l'espace de représentation, de spectacle, ou encore communautaire.

Herzog et De Meuron mettent initialement en avant l'amphithéâtre grec de l'Antiquité façonné dans la pierre au sein de l'environnement naturel, et plus précisément le théâtre d'Epidaure. Cette référence est traduite dans la salle philharmonique par les plaques de gypse ayant un aspect de rocher, de fasciés géologique. Ce critère de matérialité est associé à la qualité acoustique dont la surface et le positionnement des panneaux en découle également. L'acoustique de la salle, ne pouvant être que remarquable pour un tel édifice, est particulièrement réussie avec l'intervention de l'acousticien Yasuhisa Toyota. En évoquant les panneaux de plâtre, l'attention est également portée sur les luminaires intégrés dans ces parements. Ces derniers, des globes de verre soufflés à la main recevant des LED, ne rappellent-ils pas les 4000 ampoules incandescentes nues positionnées dans les panneaux de staff décoratif de l'Auditorium de Chicago (1886-1889) de l'architecte Louis Sullivan (1856-1924)? Il

n'a pu être vérifié le lien entre les deux ouvrages et ce rapprochement ne reste qu'hypothétique. Néanmoins, il paraît concevable d'y soupçonner une certaine influence. Mais revenons aux différentes références qui permettent aux concepteurs de justifier le dépassement, ou plutôt l'enrichissement de l'idée de l'auditoire autour de la musique.

Le seconde aspect distinctif de la salle est sa verticalité et le rapport entre les musiciens et leur auditoire. Les concepteurs s'appuient alors sur le théâtre de Shakespeare et les stades de football récents comme celui de Munich. Les emplacements réservés au public dans ces deux cas, à priori totalement différents, présentent une verticalité et doivent contribuer à une

Traitement acoustique des parois de l'auditorium



37 Herzog et De Meuron *Elbphilharmonie Hamburg*. Bâle, Birkhäuser, 2018. p.30



Théâtre d'Epidaure, Grèce



Théâtre de Shakespeare



Allianz Arena Munich

sensation de vertige, de se sentir au pied du gouffre devant amplifier la singularité, l'étonnement du moment. Ce «gouffre», la scène devient d'autant plus proche et est l'objet de toutes les convoitises, attentes. L'expression «l'appel du vide» illustre totalement ces configurations.

Enfin, se retrouve dans le plafond de la grande salle, et de ce fait en couverture (comme évoqué précédemment, la salle induisant la morphologie du bâtiment), la référence aux lieux de spectacle provisoires et mobiles, comme précisent les architectes : *«[...] du chapiteau ou de la tente du festival. Comme dans Bayreuth ou dans les théâtres grecs, nous avons introduit des auvents comme un toit total pour exploiter les avantages de l'architecture d'événements modifiables.»*³⁸

En abordant quelques points de référence, il semble aussi intéressant de s'attarder sur des suppositions d'auto-référence. Dans le foyer avec ses escaliers, le registre esthétique contribue à l'ambiance de l'espace et laisse ressentir la singularité, le raffinement, la magie du lieu. Les escaliers «déambulent» à travers le foyer vertical développé sur 7 niveaux et défini par l'espace laissé après l'incrustation de l'auditorium et des locaux attenants recevant les autres activités. Le tout forme un monde blanc de stuc lustré et rendu chaleureux par le parquet. Cet ensemble rappelle certains travaux de l'agence suisse et en particulier la Vitra Haus.

La façade est du niveau 8 présente une inflexion relevable dans différents projets d'Herzog et De Meuron à plusieurs époques d'ailleurs de leur oeuvre : la maison en

contreplaqué, Bottmingen, Suisse, 1984-1985; les logements de Hebelstrasse, Bâle, 1987-1988; le siège du service marketing de Ricola, Laufon, Suisse, 1997-1999. Cette auto référence n'est pas obsessionnelle car elle semble être employée pour différents effets mais est tout de même récurrente.

Il faut noter aussi que le Kaispercher, bâtiment existant, est en phase avec le registre d'Herzog et de Meuron. En effet, cette construction présente une forme des plus simples et Herzog et de Meuron n'hésitent pas à le qualifier d'ouvrage abstrait comme indiqué initialement. Or nous verrons par la suite que les objets abstraits font référence dans l'oeuvre globale des deux architectes. Il paraît envisageable de penser cette base existante du projet comme ayant pu être conçue par Herzog et De Meuron.

Les logements de Hebelstrasse, Bâle



³⁸ Herzog et De Meuron Elbphilharmonie Hamburg. Bâle, Birkhäuser, 2018. p.31



Le foyer et ses divers niveaux

76

Escalier du Vitra Haus





Comparaison entre la Philharmonie de Berlin et l'Elbphilharmonie de Hambourg

Le potentiel rapprochement entre la Philharmonie de Berlin et l'Elbphilharmonie ne se situe pas dans leur programme. En effet, l'auditorium de Hambourg ne constitue qu'une partie du complexe urbain regroupé dans le bâtiment contrairement à la Philharmonie de Berlin dans laquelle la salle de musique reste l'intégralité du projet. Ce paramètre programmatique marque donc déjà une distinction entre les deux projets. Pour les deux architectes suisses, la salle de musique est certes le cœur du projet mais viennent s'y accoler d'autres activités. Nos propos précédents sur l'ordre concurrentiel des villes sont entre autres illustrés par ce regroupement pluridisciplinaire qui resterait à débattre. La culture comme essence d'un programme architectural provoque-t-elle une émulsion d'activités distinctes que sont la rencontre des Hambourgeois, le tourisme et les affaires dans le cas présent ou est-ce uniquement le souhait de créer un espace attractif, revitalisé qui fait alors appel à la culture? A contrario, cette question ne se pose absolument pas pour le projet de Hans Scharoun car elle s'inscrit dans un programme urbain, «Kulturforum» uniquement dédié à la culture dont l'image attractive importait probablement peu.

Herzog et De Meuron écartent également la question d'une certaine sélection du public par l'intention. *«Trop souvent, un nouveau centre culturel semble répondre*

*aux besoins de quelques privilégiés. Afin de faire de la nouvelle Philharmonie une véritable attraction publique, il est impératif de fournir non seulement une architecture attrayante mais également un mélange attrayant d'utilisations urbaines.»*³⁹ Cette affirmation est intéressante dans cette démarche comparative entre les deux philharmonies car l'objectif est de rendre accessible à tout public ces espaces. Pour ce faire, Scharoun s'affranchit des codes classiques qui contribuaient à une distinction sociale et écarte de ce fait certains matériaux «luxueux». Pour les architectes suisses, pour rendre le bâtiment attractif, il ne peut être que constaté un choix de matériaux assez remarquables et pouvant donner un sentiment d'exception, de somptueux. Il existe donc une certaine ambiguïté autour de cette universalité car elle semble limitée uniquement à l'accès de la Plaza. De ce fait, cet aspect est donc une nouvelle distanciation entre les deux édifices.

Sur un plan strictement volumétrique, l'auditorium berlinois induit le bâtiment à part entière, l'orientation des façades en est directement issue. Alors que pour l'El-

39 230 Elbphilharmonie Hambourg. Herzog de Meuron. Disponible sur <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complexe-works/226-250/230-elbphilharmonie-hamburg.html> [consulté le 14 mai 2020].

bphilharmonie, son élévation s'inscrit dans l'emprise de l'existant et ne laisse pas apparaître l'auditorium à l'exception de la couverture.

Cette tentation de comparaison entre les deux édifices est d'abord provoquée par ses couvertures semblables puis par la similitude dans la distribution de la salle : le public dans des gradins autour des musiciens. Comme évoqué précédemment, les architectes helvétiques confirment s'être penchés sur le monument de Berlin mais affirment également une distinction en estimant développer un concept au delà de celui de Scharoun. *«Nous avons donc commencé à chercher autre chose et avons finalement trouvé un design qui allierait trois expériences et propriétés spatiales différentes dans l'histoire de l'architecture.»*⁴⁰ Ces trois spécificités, (théâtre d'Epidaure, théâtre de Shakespeare, et la construction provisoire) contribuent à discerner l'Elbphilharmonie de l'auditorium de Berlin à l'exception peut être de la morphogenèse de la couverture. Dans les deux projets, elle découle des paramètres acoustiques, structurels, et de la transcription de la fonction associés pour former un ensemble architectural. A noter que la recherche de l'unique et pertinente solution pour résoudre les différentes problématiques était soulignée antérieurement à l'Elbphilharmonie par Rafael Monéo lorsqu'il présente l'oeuvre des deux architectes : *«L'architecture est donc vue comme l'expression synthétique des problèmes posés*

*par la construction et l'usage»*⁴¹ En ce sens, le côté «toile tendue» dans la couverture au droit des salles semble issu de la même démarche, comme réponse adéquate à l'intégration de l'ensemble des caractéristiques. Cette conception ressemble donc à celle de Scharoun et au fonctionnalisme organique que nous évoquerons par la suite. La couverture de l'Elbphilharmonie et ses formes concaves se distinguent tout de même par leur prolongement au delà de l'emprise de la salle de musique en reproduisant le principe du volume plongé dans un liquide et créant des ondes en surface. De plus, sa hauteur évolue d'est en ouest ce qui atténue l'effet chapiteau et contribue à amplifier le signal que représenté le bâtiment. N'existe il pas aussi un lien avec le bâtiment précédent, le Kaispeicher A? Ce bâtiment comportait un clocher et avait une forte connotation d'entrée de port semble-t-il, ce qui peut être identifié également dans la couverture «grimpante» d'est en ouest de l'Elbphilharmonie. En bref, l'auditorium et la couverture seraient le meilleur exemple de la référence extirpée d'une oeuvre précédente en l'actualisant et en la dépassant sans qu'il soit envisageable la notion de copie.

De la même manière que pour le comparatif précédent, entre la Neue Nationalgalerie et la Cité judiciaire, les deux monuments se distinguent par l'interprétation des programmes, et les références retenues lors de leurs conceptions. Nous devons tout de même souligner probablement le bâtiment le plus ancien inspirant le second ouvrage par la conception de l'auditorium et du foyer

40 Herzog et De Meuron Elbphilharmonie Hamburg. Bâle, Birkhäuser, 2018. p.31

41 Rafael Moneo, Intranquilité théorique et stratégie du projet dans l'oeuvre de huit architectes contemporains. Barcelone, Marseille pour l'édition française, Actar pour l'édition originale, Parenthèses pour l'édition française, 2004, 2013 pour l'édition française. p37

attendant qui en découlent avec un prolongement, une persévérance du concept initial. Ce constat n'alimente pas le questionnement du plagiat car la comparaison s'arrête à un lien partiel dans la forme.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Les références d'Hans Scharoun

Hans Scharoun, protagoniste incontournable du modernisme en Allemagne, présente une singularité, une distanciation voire une marginalité envers l'aboutissement de ce mouvement. En effet, ces travaux privilégiaient avant tout la fonction de l'édifice. Les bâtiments étaient donc conçus à partir de l'organisation intérieure pour laisser apparaître leurs enveloppes. Néanmoins, ces dernières relevaient également d'un soin particulier porté à l'implantation et au respect de son environnement. Se retrouvait dans leur conception une démarche biomorphique, organique. «*La meilleure expression pour dépeindre son œuvre est peut-être celle de «fonctionnalisme organique». Ceci consiste à attribuer aux processus se déroulant dans un édifice l'espace qui leur revient et qui est quasi naturel.*»⁴² De ce fait, nous concevons aisément la divergence avec un type d'ouvrage réitéré jusqu'à l'aboutissement indépendamment du programme et de l'environnement relevable dans les principales œuvres du Mouvement moderne (comme la Neue Nationalgalerie de Mies de van der Rohe entre autres).

Au préalable, il est important de signaler le cadre de l'enfance de Hans Scharoun. Né le 20 septembre 1893 à Brême, ses parents

emménagèrent quelques mois après dans la ville côtière de Bremerhaven constituant un haut lieu des voyages transatlantiques. Il suffit alors de se fier aux propos de l'architecte six décennies après lors d'une intervention publique pour comprendre toute l'influence qui en découle «*Je fus témoins des dernières années d'un bouleversant développement économique [...]. Le port était un lieu de transbordement important, le transport des personnes par bateau n'était pas encore concurrencé par le transport aérien; si bien que pour nous, les jeunes, Bremerhaven et New York ne faisait qu'un.*»⁴³ Cette description laisse présager une sensibilité pour la modernité, le renouveau ainsi qu'une exaltation pour le progrès à travers les navires. Le prisme du Mouvement moderne apparaît dès la plus jeune enfance de Hans Scharoun.

Par la suite, nous présageons un lien étroit entre l'architecte et la critique du Mouvement moderne grâce à cette relation entretenue avec Adolf Behne, «*observateur critique, instigateur et propagandiste du modernisme architectural en Allemagne.*»⁴⁴ Ce dernier complimenta dans la presse pour la première fois Hans Scharoun suite à un

42 Eberhard Syring - Jörg C. Kirschenmann, *Scharoun*. Köln, Taschen, 2004. p7

43 Ibid. p7

44 Ibid. p9



Navire dans le port de Bremerhaven

84

concourent pour une place à Berlin-Prenzlau. Cet intellectuel côtoyait les architectes Bruno Taut (1880-1938) et Walter Gropius (1883-1969) au sein d'un collectif créé après la première guerre mondiale. Hans Scharoun, remarqué par la presse spécialisée dû à ses compositions en réponse à des concours, put se rapprocher alors d'une nouvelle association formée par Bruno Taut, la «Gläserne Kette» (la chaîne de verre) ayant pour objectif l'échange entre architectes afin de créer différemment en parallèle d'un courant artistique prédominant en Allemagne, l'expressionnisme. Le Mouvement moderne allemand se façonna en partie par cette nouvelle dimension architecturale et cette émancipation de la nouvelle génération. Hans Scharoun, alors âgé seulement de vingt six ans ne pouvait être que marqué par cette effervescence culturelle découlant entre autres de faits historiques sans aucune mesure.

En 1923, Hans Scharoun toujours en lien avec l'homme influent, le transcripteur

du Mouvement moderne qu'était Adolf Behne, lui soumit des esquisses. Le critique y décela alors un premier décalage entre le mouvement Moderne, ou du moins celui de sa théorie, et les travaux de Scharoun. L'architecte traduisait la notion de rationalité plus particulièrement dans la mise au premier plan de la fonction du projet. Son côté fonctionnaliste qui le distinguera tout au long de sa carrière était déjà en place, tout en conservant également l'orientation expressionniste. Adolf Behne nous semble donc influent pour Hans Scharoun car il permettait de se situer parmi la production avant-gardiste allemande.

En 1926, alors qu'il était désormais professeur à l'université de Breslau, il créa une agence à Berlin avec Adolf Rading. Il intégra aussi le collectif «Der Ring» dans lequel il croisa Ludwig Mies van der Rohe. Cette association contribua à la reconnaissance du Mouvement moderne en Allemagne et conforta la conviction des architectes en leur contribution dans un changement sociétal.

Cette période fut productive pour l'architecte mais nous ne saurons pas affirmer catégoriquement si elle influença Hans Scharoun de manière indélébile. Au contraire, il est fort à penser que l'architecte à partir de 1930 put en prendre ses distances car la Maison Schminke (Löbau), s'inscrivant

totalement dans cette mouvance, reste la dernière création de ce genre. Le moderniste reste ancré en lui mais le précepte du fonctionnalisme organique étayera toute sa carrière. D'ailleurs, dans ce registre, la théorie de l'architecte Hugo Häring (1882-1958) ne représente-t-elle pas la référence princi-

Maison Schminke, Löbau, Allemagne, 1930-1933





Hans Scharoun, 1965

de Piranèse aux constructivistes russes.»⁴⁶ laissant présager une grande diversité d'éléments inspirants en complément de la ligne conductrice, qui rappelons le, resta le fonctionnalisme organique. Cette dernière implique d'ailleurs certainement une diversité dans la conception de projets car chaque programme représente alors un ouvrage unique sans répétition d'un concept au contraire d'une partie des acteurs du Mouvement moderne qui passait outre l'environnement en appliquant une démarche globale répétée en réponse à l'objectif de repenser la société.

Resterait donc partiellement en suspens tout le panel de références de Hans Scharoun qui permettrait d'illustrer toute l'importance de la référence déjà en cette époque.

pale pour Hans Scharoun? La question de l'œuvre organique se pose dès les années vingt au contact de cet architecte.

Durant la seconde guerre mondiale, en l'absence de projet, Scharoun dessina une quantité d'esquisses qui ne fut rendue publique qu'en 1967 par l'Académie des Arts de Berlin. Il paraît important de rapporter les dires de leur auteur les évoquant : «A partir du début de la guerre et jusqu'à la capitulation, j'ai dessiné jour après jour des dessins, des aquarelles, des projets, Ils provenaient autant de l'instinct de conservation que du devoir de définir la configuration architecturale de l'avenir.»⁴⁵ Il semblerait que soit identifiable dans ces dessins des références allant «des modèles historiques

45 Ibid, p55

46 Ibid, p55



Aquarelle produite durant la Seconde Guerre mondiale

Les références d' Herzog et de Meuron

Herzog et de Meuron, nés à trois semaines d'intervalle en 1950, ont partagé les bancs de l'école primaire dans la ville de Bâle (Suisse). Ils connaissent le même parcours et obtiennent leur diplôme d'architecture en 1975 à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich. Ils y reçoivent les cours d'Aldo Rossi (1931-1997) et Dolf Schnebli (1928-2009). En 1978, les deux architectes s'associent pour créer l'agence Herzog et de Meuron Architekten dans leur ville d'origine.

Herzog et de Meuron se singularisent par l'absence de signes récurrents dans leur projet ne permettant donc pas d'identifier un « style Herzog et de Meuron » au premier abord (contrairement à un Franck Gehry par exemple, sans dépréciation). L'association bâloise jouit d'une renommée mondiale façonnée par son professionnalisme reconnu à travers l'ensemble de ses productions, de son oeuvre. Herzog et de Meuron ne se sont jamais positionnés en avant, dans notre ère de la communication, par une tentative de théorisation ou de médiatisation abondante.

Il n'existe pas dans leur travaux de formalisme prononcé qu'ils s'approprieraient. Chaque projet se singularise dans l'emploi, et au delà, par l'expression, par une transcendance de la matière allant jusqu'à la création de matériaux de construction. Les projets sont remarquables par leur matière

qui vient texturer une enveloppe le plus souvent minimalisme dans sa volumétrie, pouvant être limitée à la plus pure expression du parallélépipède régulier et plus particulièrement dans une première période de carrière jusqu'aux années 2000. Herzog et De Meuron expliquent ce procédé très concrètement. *« La forme n'est qu'une partie d'un projet entier. On pourrait peut être dire , d'une part que la forme extérieure d'un projet est déterminée par le lieu d'implantation, d'autre part qu'elle peut jaillir de notre imagination. C'est comme ça que nous faisons des boîtes cubiques - box architecture - à géométrie simple, parce que souvent c'est ce type de projets qui donne le plus vite du sens. Mais du fait de la présence d'autres éléments du projet, beaucoup plus complexes, le résultat peut quand même être un bâtiment doté d'une forme expressive. Il n'y a pas de lien forcé de la forme sur la mise en oeuvre du matériau, au contraire même : nous essayons d'intégrer simultanément la forme, la structure et les matériaux comme des variables d'un processus de faisabilité du projet. »*⁴⁷ Deux exemples remarquables restent l'entrepôt Ricola, Laufon, Suisse, (1986-1987) et le chais du Domaine vinicole Dominus, vallée de Napa, Californie, Etats-Unis (1995-

⁴⁷ Marianne Brausch et Marc Emery, *L'architecture en question 15 entretiens avec des architectes*. Paris, Le Moniteur, 1996. p31

1997). La notion d'absence de style semble alors une caractérisation inappropriée car la «signature Herzog et de Meuron» ne se situe-t-elle pas justement dans cette manipulation exceptionnelle de la matière qui permettrait de répondre en un tout, par l'architecture, aux problématiques d'un projet comme évoqué précédemment? La réponse peut potentiellement être recherchée dans l'intégration, l'association ou encore le prolongement de références et de composants influents.

Cet intérêt pour le matériau peut s'ex-

pliquer par des architectes qui marquent le duo suisse. Au préalable, il n'est pas évoqué dans la documentation spécialisée étudiée une quelconque influence du professeur Aldo Rossi. Il serait intéressant néanmoins de connaître la position d'Herzog et de Meuron vis-à-vis de la démarche intellectuelle si spécifique qu'a pu développer l'architecte italien. Est relevable uniquement une phrase reprise par le duo interrogé sur l'architecture devant être ou non considérée comme un art à part entière. «*L'architecture, c'est de l'architecture.*» C'est sans doute la meilleure phrase qu'Aldo Rossi ait

Entrepôt Ricola, Laufon, Suisse



jamais prononcée.»⁴⁸

Le premier significatif est donc Robert Venturi. «*En effet, il est à noter que l'oeuvre d'Herzog et de Meuron [...] apparaît, en quelque sorte, comme la poursuite «naturelle» des investigations théorique de Robert Venturi. Particulièrement de l'ouvrage Learning from Las Vegas (1972) où Venturi souligne l'importance du pattern (motif), définit le type de hangar décoré, et révèle le caractère d'une architecture de la texture, «bidimensionnelle», complémentaire d'une architecture «d'espace» ou «tridimensionnelle».*

On conçoit alors l'intérêt que peuvent porter les deux Bâlois au rendu de la matière et à la faire parler. Le degré d'importance de l'enveloppe, de la texture s'explique en parallèle par l'influence de Gottfried Semper (1803-1879). Cet architecte allemand se pencha sur le registre primitif de la construction mais aussi sur la signification de la façade et la symbolique devant en découler. Ce précepte n'est pas s'en rappeler la démarche permanente des architectes suisses qui exposent leur intérêt tout en retenue pour Semper. «*En fait, il met en question les canons classiques. Semper est beaucoup plus profond et a beaucoup plus utilisé le double sens que d'autres architectes du XIX^e siècle. Il nous*



Denise Scott Brown et Robert Venturi

*intéresse beaucoup plus que Schinkel.»*⁵⁰ Il est d'autant plus important de souligner ce rapprochement qu'Herzog et de Meuron s'interdisent tout propos envers ou toute comparaison avec d'autres architectes.

Comme Semper, pourrions nous dire, Herzog et de Meuron s'inscrivent dans une recherche de l'origine. En effet, faisant partie de la génération postmodernisme, ils refusent la reproduction du style international qui représente désormais, au commencement de leur carrière, une certaine banalité par la multiplication de copies. Pour ce faire, il est considéré nécessaire de renouer avec un aspect originel et il est fait abstraction d'un certain registre de références tant exploité par le mouvement Moderne. En 1996, lorsqu'il leur est posé la question de l'in-

48 Ibid, p.36

49 Joachim Lepastier, Herzog et de Meuron, matières contemporaines, LIGEIA Dossier sur l'art, octobre 2000/ juin 2001, n°33, 34, 35, 36, p.148

50 Marianne Brausch et Marc Emery, L'architecture en question 15 entretiens avec des architectes. Paris, Le Moniteur, 1996. p42

fluence de la technologie, voici leur réponse. «Cela ne nous a jamais intéressé non plus. Les jeunes architectes ressentent à nouveau le besoin de s'accrocher à la technologie. Dès qu'apparaît un nouveau moyen, par exemple le cyberspace, tout le monde s'enthousiasme et on croit qu'on va pouvoir le dériver et l'utiliser en architecture. A notre avis, ces architectes suivent, encore et toujours, la tradition des Modernes; ils continuent à croire au progrès et au développement d'un nouvel être humain. Pour eux, l'homme immatériel va remplacer l'homme matériel. C'est totalement ridicule [...] Au cours de ce siècle, les architectes n'ont jamais fait que suivre des courants, jamais ils n'ont pu gagner en influence par eux-mêmes. Ils ont réagi par rapport à la technologie, à la philosophie, à l'art».⁵¹

92

La question comment s'affranchir de ce passé, de cet historique trouve tout de même réponse dans la recherche originelle à travers la philosophie et dans les travaux des penseurs allemands Nietzsche (1844-1900) et Heidegger (1889-1976).

Pour exploiter dans son intégralité le caractère symbolique du matériau, magnifier le langage de la matière, Herzog et de Meuron s'appuient sur l'art contemporain. Le binôme entretient des liens étroits avec les plasticiens du moment et l'art contemporain est une référence primordiale dans leurs travaux, dès l'origine de projet.

Parmi les artistes influant, doivent être cités Carl André (1935-), peintre et sculpteur minimaliste américain, Donald Judd (1928-1994) artiste plasticien et théoricien, Thomas Ruff (1958-) photographe allemand, Joseph Heinrich Beuys (1921-1986)

sculpteur puis pluridisciplinaire, et Helmut Federle (1944-) peintre. Il doit également être évoqué Rémy Zaugg (1943-2005), peintre, sculpteur et architecte qui travailla en partenariat avec ses deux confrères sur une quinzaine de projet à compter de 1989 jusqu'à sa mort.

Les travaux d'Herzog et de Meuron illustrent concrètement la notion de la référence et des influences et plus particulièrement par l'art contemporain. Il suffit de s'attarder sur l'appréciation de Rafael Moneo pour s'en convaincre : «Il ne convient peut-être pas d'établir entre Herzog et de meuron et le minimalisme un parallélisme aussi étroit que celui qui a conduit les critiques à associer Le Corbusier au Cubisme, mais on doit reconnaître que peu d'architectes sont aujourd'hui aussi sensibles aux propositions des plasticiens.»⁵²

Œuvre de Rémy Zaugg



52 Rafael Moneo, *Intranquilité théorique et stratégie du projet dans l'oeuvre de huit architectes contemporains*. Barcelone, Marseille pour l'édition française, Actar pour l'édition originale, Parenthèses pour l'édition française, 2004, 2013 pour l'édition française. p228

51 Ibid, p34



De l'identification à son histoire

Les deux comparaisons présentent de grandes similitudes sous différents aspects. Avant tout, doivent être identifiés les lieux de construction qui pour les projets initiaux, à savoir la Neue Nationalgalerie et la Philharmonie de Berlin, se situent à peu de distance dans un quartier de Berlin ouest, Kulturforum. Ce quartier impliqué par la création du Mur de Berlin avait pour vocation de restituer à la partie ouest de la ville les bâtiments existants désormais non accessibles car situé à l'est. Il consistait en effet en un regroupement d'édifices culturels dédiés à l'art, la musique, et au culte. Soulignons que ce type d'orientation urbaine ne serait plus envisageable. Le tribus historique exceptionnel ne pouvait qu'induire des visions, des stratégies d'aménagement urbain déterminées dans la précipitation de

la reconstruction, leur donnant une certaine crédibilité à l'époque qui serait tout à fait déplacée, inappropriée de nos jours.

Les deux projets contemporains, objets de chacune de ces comparaisons, sont certes distants d'un peu plus de mille kilomètres (1278km) mais présentent de grandes similitudes dans leur implantation si nous nous attardons sur leurs villes respectives et leur environnement. Nantes et Hambourg sont des villes portuaires le long de fleuves majeurs, à l'origine de leur estuaire (la Loire et l'Elbe) qui connaissent une reconversion de leurs infrastructures désormais désaffectées mais au passé glorieux, ou du moins lucratif. Ce dernier terme semble plus approprié car il ne peut être oublié le commerce esclavagiste de la cité



Neue Nationalgalerie et la Philharmonie en arrière plan, Kulturforum, Berlin

française durant les XVIII et XIXème siècles. Les deux projets, la Cité judiciaire nantaise et l'Elbphilharmonie donc, aux destinations parfaitement distinctes s'inscrivent dans un environnement tout à fait similaire. Ils font face au cour d'eau associé ainsi qu'à la ville historique au droit de bâtiment en besoin de reconversion.

Il paraît important avant tout de signaler ce constat des plus évidents mais qui permettra tout de même de renforcer le raisonnement à suivre.

Revenons au quartier du Kulturforum et plus précisément sur ses deux bâtiments. Nous avons pu identifier l'appartenance de leur architecte respectif au Mouvement moderne même s'ils illustrent le développement de deux «sous courants» en définitif. *«L'un [courant], représenté par Mies van der Rohe, tendait vers l'abstraction et l'universel, c'est à dire un rapport plus lâche entre la forme et la fonction et une volonté de dominer le site. L'autre, représenté par Scharoun et son mentor Hugo Häring, considérait les bâtiments comme des organismes qui se développaient en s'ajustant à leur environnement fonctionnel et physique.»*⁵³ Au delà de cette divergence, l'influence du progrès technique est commune aux deux édifices. Fait marquant des premières décennies du XXème siècle, cet essor technologique relève d'un fondement du Mouvement moderne. Nous pourrions presque évoquer un précepte lorsque nous constatons que des architectes plus enclins à des références d'ordre naturel ont pu être écartés de ce grand courant architectural. Cette notion de référence s'illustre tout de

même de manière singulière pour Ludwig Mies van der Rohe et Hans Scharoun. Chacun est marqué de part sa sensibilité, son parcours de vie, dès son enfance, par des situations, des environnements ou des détails constituant son panel de référence. A travers les oeuvres de ces deux illustres représentants du Mouvement moderne, nous pouvons pressentir une imprégnation de cette question de la référence au sein de l'architecture. Il paraît alors intéressant pour apprécier l'importance de l'influence de s'attarder sur sa présence, sa dimension au sein du Mouvement moderne, constituant une époque charnière dans l'histoire de l'architecture et peut-être dans l'intérêt porté voire inconsciemment à ce paramètre de projet et/ou d'une œuvre d'une vie.

Quant aux deux projets contemporains, ils illustrent chacun, à leur manière, «la démocratisation» en introduisant la référence de leurs architectes. Ces derniers s'inscrivent dans la résignation du Mouvement moderne en aspirant à une nouvelle démarche. La référence prendrait alors d'autres dimensions, des plus intimes, permettant l'intégration de tout registre et laissant cours à sa sensibilité persistante durant une vie entière mais aussi spontanée et ponctuelle. *«Il y a sans doute très peu d'architectes qui intègrent autant d'éléments si peu architecturaux que nous dans leur travail.»*⁵⁴ Affirment Herzog et de Meuron en pensant plus particulièrement à l'art plastique. Chaque création est alors des plus singulières comme le revendiquait d'ailleurs Jean Nouvel au début de sa notoriété. Nous pouvons alors nous interroger sur la place de la référence, semblant toujours

53 Colin Davies, 100 maisons célèbres du XXème siècle. Londres, Laurence King Publishing, 2007. Paris, Edition du Moniteur pour la version française, 2007. p84.

54 Marianne Brausch et Marc Emery, L'architecture en question 15 entretiens avec des architectes. Paris, Le Moniteur, 1996. p42

grandissante, dans ce souhait de s'affranchir du Mouvement moderne pour réaliser une autre architecture que nous pourrions qualifier d'«*hypermoderne*» si nous nous basons sur les dires de Nicolas Bruno Jacquet.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

LA REFERENCE, FACTEUR HISTORIQUE

Un parallèle entre l'évolution du Mouvement moderne vers l'architecture de nos jours et l'importance de la référence paraîtrait donc envisageable. Ce sur quoi nous allons tenter d'approfondir et de démontrer. Au préalable, il paraît primordial de situer chronologiquement le Mouvement moderne. En effet, des idées modernistes germent dès le milieu du XVIII^{ème} siècle dans un contexte d'évolution sociétale, culturelle et technique marquant une rupture avec la Renaissance selon l'architecte, critique et historien Kenneth Frampton (1930-) : «une nouvelle conception de l'histoire amena alors les architectes à remettre en cause le canon classique hérité de Vitruve et à étudier les vestiges de l'Antiquité en vue de fonder une base plus objective sur laquelle travailler.»⁵⁵ Apparut alors l'architecture néoclassique. Le XIX^{ème} siècle s'inscrit dans la continuité de cette mutation avec à la fin de ce siècle, début du XX^{ème}, en différents lieux sous différentes formes, des courants précurseurs du Mouvement moderne. Cette nouvelle orientation trouve son fondement dans un questionnement plus profond de la société. Elle connaît des bouleversements à tous les niveaux en conséquence d'une révolution industrielle amorcée depuis la deu-

xième moitié du XVIII^{ème} siècle et donnant au passage de nouvelles possibilités constructives. La société changeante, le monde de l'art connaît aussi sa révolution s'associant à des nouvelles formes de pensées philosophiques. L'architecture ne peut que prendre en considération cette transcendance ou peut-être aussi y contribuer.

55 Kenneth Frampton, *L'Architecture moderne Une histoire critique*, Londres, Thames & Hudson, 1980 édition revue en 1985, 1992. Paris, Thames & Hudson, 2006 pour l'édition en française. p8

Les prémices de la modernité et de la référence complexe

Doit être cité avant tout le mouvement Arts et Crafts de William Morris (1834-1896), inspiré entre autres par l'écrivain John Ruskin (1819-1900), qui portait l'idée d'associer les Beaux-Arts à l'artisanat dans l'architecture jusqu'aux objets du quotidien. Il s'écartait de la reproduction néoclassique et cette démarche était agrémentée par un souhait d'améliorer les conditions et le cadre de vie de la classe ouvrière et des artisans amenés en conséquence à produire plus qualitativement. Aussi, afin de limiter l'impact de la révolution industrielle et les

transitions de la campagne vers la ville, furent créées des cités-jardins. Les animaux et la nature constituaient une source d'inspiration ainsi qu'une certaine épure en opposition aux modes «chargées» de la bourgeoisie anglaise. Ce mouvement et ses idéaux annonça au sein de l'Europe des courants présentant une certaine similitude.

L'Art nouveau fit son apparition en différents pays comme la Belgique avec Victor Horta (1861-1947) et en France avec Hector Guimard (1867-1942). Les références com-

103

Hector Guimard, Salle Humbert de Romans, Paris, 1898-1901



munes restaient les courbes issues de la nature et les théories de l'architecte français Viollet-le-Duc. Ce dernier influença également le Catalan Antoni Gaudí (1852-1926) qui s'inscrivit aussi dans cette recherche de formes nouvelles tout en respectant un certain nationalisme. En parallèle, nous pouvons encore relever l'architecte hollandais Hendrik Petrus Berlage qui développa une nouvelle architecture dans son pays.

Aux Etats-Unis, Frank Lloyd Wright (1867-1959) marqua cette période (et encore aujourd'hui d'ailleurs) par le style de la Prairie en réponse à l'évolution de la société qui ne devait pas se faire déborder par la révolution industrielle, l'urbanisation et conserver une âme. L'art devait contribuer à cet idéal en infiltrant la production industrielle. Les préceptes du mouvement Arts & Crafts restaient similaires.

Nous n'énumérerons pas tous les courants de cette période car l'objectif en reste avant tout d'en cerner l'importance de la référence qui semble connaître une évolution, une convergence commune au delà des différents courants modernistes.

En effet, le néoclassique retient pour influence les oeuvres de l'Antiquité consistant à les reproduire ou du moins, à s'en inspirer comme fondement de toute architecture. Cette aspiration au renouvellement de la discipline fin du XIX^e, tout début du XX^e siècle consiste donc à s'écarter, voire à s'affranchir de ces règles préconçues. Elle induit un rapprochement avec l'art contemporain en effervescence associé à un dénominateur commun qui est la rationalisation des projets dans un objectif de pallier à l'absence de maîtrise d'une urbanisation grandissante trop peu maîtrisée. Le commencement de ce siècle voit donc apparaître un souhait de théorisation nouvelle dans l'acte

de concevoir. Cette mouvance reste possible par le fait que les architectes s'ouvrent à d'autres registres et s'en inspirent donc en conservant tout de même une démarche générique dictée par une théorisation et parfois une forte idéologie pour certains courants.



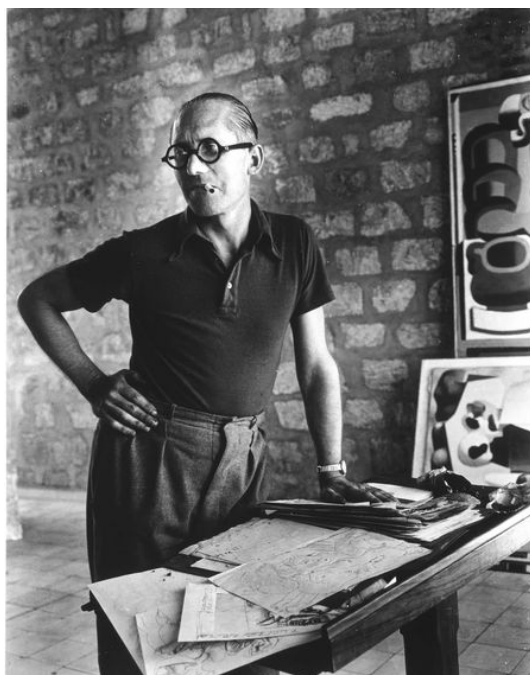
Frank Lloyd Wright, Dana House, Springfield, Illinois, 1902. Maison relevant de références issues de la nature

Le Mouvement moderne maintenu par la richesse de la référence

La radicalisation politique en Europe impulsée par une crise économique et les événements historiques exceptionnels des deux Guerres mondiales en découlant sont la toile de fond du Mouvement moderne issu de la maturation des différents courants évoqués précédemment. En effet, comme l'illustre en particulier l'approche monographique abordée précédemment de Mies van der Rohe, figure principale et précurseur du Mouvement moderne, nombreuses sont les influences de ses pères acteurs de ces courants modernistes. Il suffit d'évoquer l'architecte hollandais Hendrik Petrus Berlage pour exemple. Mies van der Rohe n'est peut être pas la meilleure illustration de cette continuité entre le commencement du modernisme et le Mouvement moderne car ses références relèvent également du classicisme. Ce Mouvement moderne aboutit alors après guerre vers des constructions aux formes restrictives et sans ornementation. L'élan porté par les différents courants pouvant amener une richesse, une pluralité dans l'architecture paraît ralenti par une théorisation prédominante et par une croyance dans la possibilité de changer le monde. *«Bien que marquées par différentes tendances [...] les conceptions de la plupart des architectes modernistes conservaient en guise de constance sous-jacente une croyance au pouvoir de la forme dans la transformation du monde, même si elle était habituellement liée à quelques objectifs vagues et plus généraux de ré-*

*forme sociale. Certains architectes étaient passionnément convaincus que les lignes épurées, façonnées à la machine, et que le rationalisme structurel de l'architecture moderne pouvaient résoudre les questions du logement ainsi que d'autres problèmes sociaux.»*⁵⁶ Cette posture laisserait à penser une influence unique au final, l'«auto référence» contribuant à une approche préconçue de l'architecture et faisant abstraction de tout contexte, voire de questionnement puisque cette idée d'universalité pour la société moderne, prédominait sur toute singularité du projet. Ce constat reste surprenant car paradoxalement, les architectes de ce Mouvement furent des pionniers dans l'acquisition et l'exploitation d'un panel de références pour en définitif se recentrer sur leur propre production. Il suffit d'évoquer les années 1907 à 1911 et le célèbre architecte Le Corbusier (1887-1965) pour s'en convaincre. Entre la chartreuse d'Ema, en Toscane et son voyage sur les traces de l'architecture ottomane en 1910-1911 en passant par l'intérêt porté pour les nouveaux moyens de locomotion au contact du Deutscher Werkbund annonçant l'ère machiniste, ces découvertes sollicitent sa sen-

56 Diane Ghirardo, Les Architectures postmodernes. Édition originale parue sous le titre *Architecture after Modernism*. Londres, Thames & Hudson, 1996. Paris, Thames & Hudson, 1997 pour l'édition française. p8



Le Corbusier 1937

108

sibilité et influencent dès lors ses projets. « Cette approche synthétique étant par définition impure, ses œuvres sont nécessairement chargées de plusieurs références à la fois, et ce de manière sans doute en partie inconsciente »⁵⁷

Nous pourrions entrevoir un appauvrissement de la référence dans l'accomplissement du Mouvement moderne. Ce courant de la même manière que le néoclassicisme, par son orientation à décupler et à reproduire une théorisation du projet, se limiterait à des préceptes convenus, certes pouvant être brillant, mais cristallisant toute

divergence et nouveauté. Les réunions des CIAM (centre International des Arts en Mouvements) confortent ce point de vue d'orientation collective. Il ne permettrait plus l'épanouissement à travers la multiplication des sources d'inspiration et la sensibilité de chacun, à travers la singularité de chaque édifice. Cette analyse pourrait arborer un aspect généraliste pouvant être considéré simplificateur. Il n'est en effet pas si simple de synthétiser de telle manière le Mouvement moderne car il connut différentes orientations. Nous pouvons conserver l'exemple de Scharoun et de Mies van der Rohe pour l'illustrer. « [...] la forme et l'espace architecturaux devait découler des desiderata du client et des particularités du site. En un sens, c'était ce que croyait tous les modernistes allemands des années 1920 à 1930. Mais le mouvement commençait à se diviser en deux courants. L'un représenté par Mies van der Rohe, tendait vers l'abstraction et l'universel, c'est à dire vers un rapport plus lâche entre la forme et la fonction et une volonté de dominer le site. L'autre représenté par Scharoun et son mentor Hugo Häring, considérait les bâtiments comme des organismes qui se développaient en s'ajustant à leur environnement fonctionnel et physique ».⁵⁸ Mais il exista une telle prédominance et presque une forme de censure envers les architectes présentant toute déviance jusqu'à la sortie de la Seconde Guerre mondiale qu'il n'est retenu en première approche que cette uniformité, se résumant à pouvoir orienter l'évolution sociétale par un choix formaliste d'où l'appauvrissement de la référence. Néanmoins, nous pouvons constater que l'acte de concevoir sous influence existait toujours. Le Mouvement

57 Kenneth Frampton, L'Architecture moderne Une histoire critique. Londres, Thames & Hudson, 1980 édition revue en 1985, 1992. Paris, Thames & Hudson, 2006 pour l'édition française. p150

58 Colin Davies, 100 maisons célèbres du XXe siècle. Londres, Laurence King Publishing, 2007. Paris, Editions Le Moniteur, 2007 pour l'édition française. p.84



Le Corbusier, La Chapelle Notre Dame du Haut, Ronchamp, France, 1950-1955

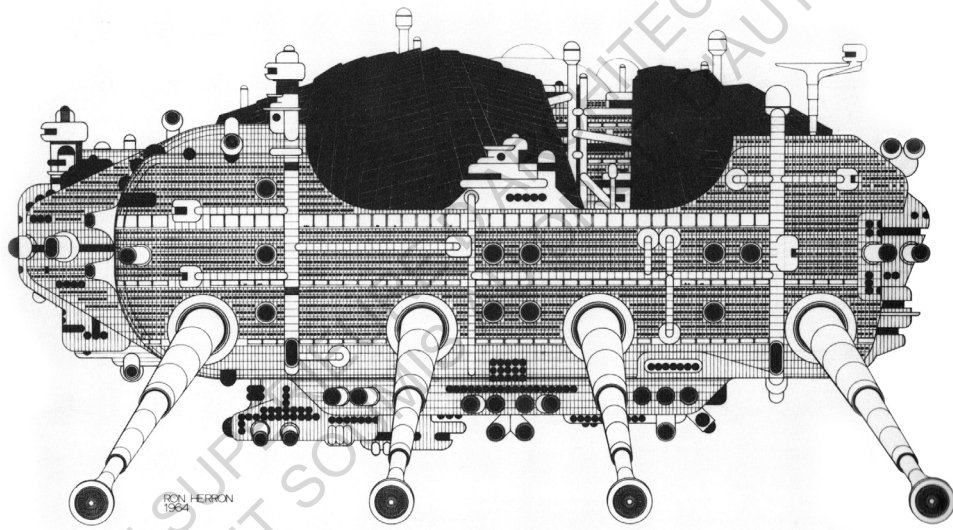
moderne pour la majorité de ces représentants s'est refermé dans une théorisation, une idéologie mais la richesse et diversité des références restent toujours présentes. Si nous prolongeons l'exemple de Mies van der Rohe, nous avons pu démontrer précédemment que les références de l'architecte allemand sont issues de bâtiments découverts au cours de son enfance jusqu'à la fin des trente premières années de sa carrière pour finalement en tirer «son style». Il le développa lors de son exode aux Etats-Unis en 1938 jusqu'à la Nouvelle Galerie Nationale de Berlin (1962-1968) considérée par de nombreux experts et critiques comme l'aboutissement de l'œuvre du maître.

Tout de même, à partir des années 1960, «les maîtres modernistes prirent eux-même conscience de la nécessité de changer leurs méthodes, ou tout au moins de les réinventer, pour retrouver une marge de manoeuvre créatrice là où la systématisation provoquait non seulement la frustration de la société

civile, mais aussi celle de la profession.»⁵⁹

Nous pourrions écarter Ludwig Mies van der Rohe de cette remise en cause qui pourrait s'expliquer peut être plus par un dévolu pour une architecture tendant à l'universalité par l'épanouissement d'un mode constructif et peut être moins pour objectif d'orienter la société. Au contraire, l'architecte Le Corbusier, défendant ce type d'idéologies avec entre autres la Ville radieuse, concept développé entre les années 1928 et 1936, illustre plus particulièrement cette remise en cause. Il fit évoluer sa production à travers la question du vernaculaire et l'inspiration provenant de référentiels divers propres à chaque projet. Nous retiendrons pour exemple les maisons Jaoul, Neuilly-sur-Seine, 1955 aux antipodes de la façade épurée des villas de l'entre deux guerres et représentatives de la sensibilité de l'architecture pour la culture méditerranéenne ou encore la Chapelle de Ronchamp, 1955 et sa «forme de crustacé

59 Nicolas Bruno Jacquet, *Le langage hypermoderne de l'architecture*. Marseille, Parenthèses, 2014. p39



CITIES: MOVING
MASTER VEHICLE - HABITATION
NOVEMBER 1964

Cities on the move, Ron Heron, Archigram, 1964

de l'ensemble»⁶⁰. A une échelle collective, la finalisation des CIAM remplacés par la Team X annonçait la remise en cause du Mouvement Moderne. Aux Etats-Unis, ce courant contribuait à l'avènement de la promotion immobilière du fait de ses modes constructifs rapides et économiques. Le gratte-ciel Seagram Building (1954-1958) à New-York de Mies van der Rohe fut reproduit dans son principe de manière plus ou moins proche à de multiples reprises. Ne pouvons nous pas d'ailleurs la considérer comme une référence peu après sa construction? Les productions du Mouvement moderne devenaient standardisées et perdaient leur caractère «avant-gardiste». Ce décuplement des bâtiments reproduisant les projets formidables du Mouvement moderne amorçait la banalisation de ce dernier et pire encore, dévalorisait l'environnement par un appauvrissement dû aux façades des plus épurées. Enfin, apparaissaient différents collectifs critiquant, révoquant à travers leurs représentations le Mouvement moderne. «Buckminster Fuller aux Etats-Unis, le groupe Archigram en Grande-Bretagne, Superstudio en Italie et les Métabolistes japonais en furent les exemples les plus insignes.»⁶¹ Ces groupes d'architectes développaient une vision utopique de l'architecture en poussant à l'extrême le culte du progrès, le machinisme et enfin l'idéologie d'une architecture «dictant» l'orientation sociétale. Ils inspiraient de nouveaux registres tels que la



Mies van der Rohe, Seagram Building, New-York, 1954-1958

science-fiction par exemple. Une digression jusqu'au boutiste des préceptes de l'Avant-garde moderniste formait le message de ces différents collectifs en différents lieux à l'échelle de la planète. La référence existe donc toujours dans ces productions car y apparaît les différents faciès des œuvres du Mouvement moderne à l'échelle urbaine ou du bâtiment. Ces influences interprétées avec un degré «toxique» dans des œuvres, non construites, dérangeantes voire même incarnant une perte d'humanité prennent un sens revendicateur. Toute la sensibilité, la poésie descellées dans l'apport de références au sein du Mouvement moderne semblent être interprétées différemment en entérinant ce courant marquant le XX^e siècle.

⁶⁰ Kenneth Frampton, *L'Architecture moderne Une histoire critique*. Londres, Thames & Hudson, 1980 édition revue en 1985, 1992. Paris, Thames & Hudson, 2006 pour l'édition française. p248

⁶¹ Diane Ghirardo, *Les Architectures postmodernes*. Edition originale parue sous le titre *Architecture after Modernism*. Londres, Thames & Hudson, 1996. Paris, Thames & Hudson, 1997 pour l'édition française. p13

Un renouveau de la référence dans le déclin du Mouvement moderne

Dans un registre moins radical dans sa représentation mais tout aussi critique et divergeant envers les modernistes circulaient des ouvrages écrits par des architectes et observateurs. Nous n'en citerons que deux parus la même année (1966), *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi (1925-2018), manifeste marquant Jean Nouvel ou encore Herzog et de Meuron et *The Architecture of the City* d'Aldo Rossi (1931-1997).

La distanciation de Venturi avec ses prédécesseurs s'inscrivait dans un populisme : l'architecture devrait interpréter présentement la société avec tous les objets qui l'accompagnent et non uniquement dans une projection futuriste. De ce fait, la relation avec la référence apparaîtrait encore sous une nouvelle forme car elle puise ses sources dans des registres des plus divers

avec comme seul critère l'aspect commun et présent.

Quant à Aldo Rossi, il se devait d'être cité dans cette tentative d'analyse de la référence, ses imprégnation et interprétation en étant si remarquables. Aldo Rossi prend ses distances vis à vis du Mouvement moderne en tentant de définir au préalable sur quel secteur l'architecture pouvait s'appliquer en espérant détailler la discipline comme une science. Il en ressortait alors une analyse pointue des villes, de leur construction et de leurs caractéristiques développées au cours de leur histoire. *«Il en appelait non aux répétitions mais aux adaptations créatives fondées sur l'analyse minutieuse de villes spécifiques. Rossi développa plus tard ses idées pour le cimetière de San Cataldo, à Modène (commencé en 1980), et l'hôtel de ville de Borgoricco*

113

Robert Venturi, Vanna
Venturi House, Chesnut Hill,
Pennsylvanie, Etats-Unis,
1961





Aldo Rossi, bâtiment d'habitation collectif Gallatarese 2, Milan, Italie, 1973

114

(1982), en s'inspirant pour leur conception des traditions rurales, urbaines et vernaculaires.»⁶² L'architecte italien, de par son analyse de la ville, identifie alors des types de bâtiment, d'établissement dans l'image qu'ils renvoient et de ce fait qui construisent la ville. Pour lui, ces types issus de certains bâtiments publics représentent uniquement l'architecture. La référence, à travers chacun de ces types, réemployée de manière répétitive, prend donc une dimension considérable d'autant que l'architecte l'associe à la singularité du site, sa réalité et l'événement potentiel qui peut s'y produire au sein de cette «image». Nous constatons alors que la tentative d'objectivité, d'élaboration d'un raisonnement scientifique, se rapprochant d'un rationalisme se confronte à une sensibilité personnelle qui contribue inexorablement à la référence. Les propos à ce sujet de l'architecte et critique Rafael Moneo ne peuvent être que rapportés, condensant

toute cette complexité et ambivalence : «Connaître et ressentir. Le personnage de Rossi est double : il est à la fois esclave de la connaissance et victime des sentiments. [...] Bien que toute simplification implique un risque, il y a dans ses premiers projets une authentique obsession de l'analyse et de l'objectivité qui se manifeste dans l'emploi des formes primaires, simples et élémentaires.[...] En 1976, Aldo Rossi voyage aux Etats-Unis. Ce séjour sera une révélation car c'est là qu'il abandonnera son ardeur scientifique, et qu'il comprendra qu'il est possible de ne travailler qu'avec les images.»⁶³ Cette approche réduite de l'œuvre d'Aldo Rossi nous amène à penser qu'elle n'a pu qu'influencer ses élèves qu'étaient Jacques Herzog et Pierre de Meuron. La simplicité des formes et cette tension, voire la gravité que laissent transparaître l'architecture de l'artiste italien trouvent une similitude dans les productions des architectes suisses ampli-

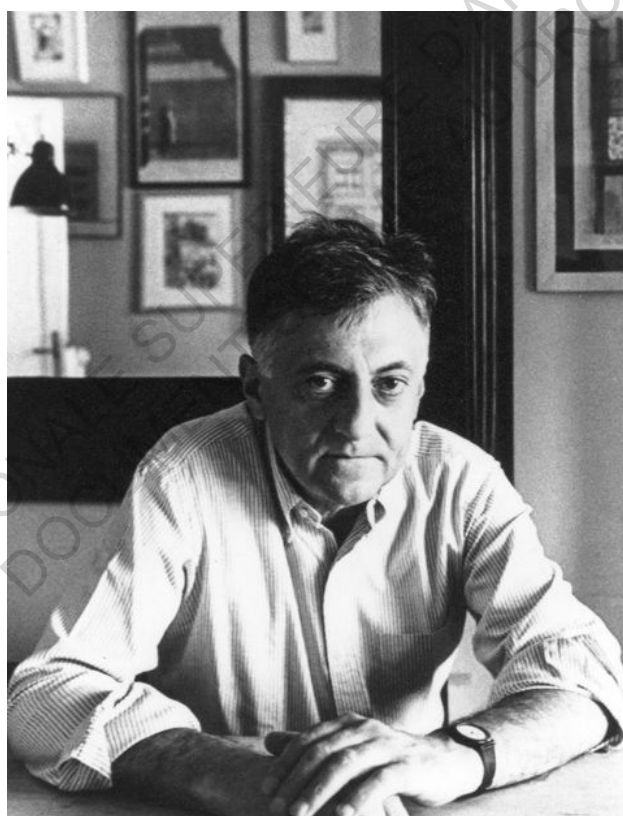
62 Diane Ghirardo, *Les Architectures postmodernes*. Edition originale parue sous le titre *Architecture after Modernism*. Londres, Thames & Hudson, 1996. Paris, Thames & Hudson, 1997 pour l'édition française. p19

63 Rafael Moneo, *Intranquillité théorique et stratégie du projet dans l'oeuvre de huit architectes contemporains*. Barcelone, Marseille pour l'édition française, Actar pour l'édition originale, Parenthèses pour l'édition française, 2004, 2013 pour l'édition française. p67

fiant à leur façon cette dimension à travers le matériau. Ce constat reste une perception personnelle car elle n'apparaît pas parmi les ouvrages spécifiques consultés mais ce lien reste troublant. Pourrions-nous dire alors que les préceptes d'Aldo Rossi constitue également une influence pour Herzog et de Meuron?

Revenons à cette synthèse historique permettant désormais d'avancer sur le fait que la référence pourrait revendiquer une incidence sur les différentes tournure de l'Architecture au fil des décennies comme un fil d'Ariane sans interruption. En effet,

ces différents faits historiques nous laissent entrevoir un lien étroit entre l'évolution de l'Architecture, le crépuscule du Mouvement moderne et la notion de référence. Cette réaction de refoulement envers le courant majeur serait confortée par de nouvelles appréhensions de l'environnement et de ce fait d'un intérêt divergeant dans le choix de la référence ou plutôt dans son impact pouvant être parfois inconsciente.



Aldo Rossi

Un individualisme exacerbé par la référence

Cet éloignement du Mouvement moderne, désormais totalement assumé, amène les architectes à repenser l'acte de concevoir. Ne présageant plus de ligne commune collective à l'exception de se démarquer, de s'affranchir des règles du Mouvement moderne, l'architecture s'exprime sous de multiples formes en passant à un retour également à l'historicisme (mal mené alors depuis le Bauhaus). Nous pouvons noter en parallèle du populisme et du rationalisme le structuralisme, le productivisme, le déconstructivisme et enfin le postmodernisme. En définitif, ces divergences n'accumuleront pas la force, la cohésion et une certaine distinction commune pour constituer un courant architectural à part entière. *«En dépit de courageuses attaques contre leurs prédécesseurs, et de leur propre commémoration des styles historiques, les créateurs responsables de la nouvelle vague de constructions semblaient incapables de proposer une théorie plus féconde_c'est à dire qui soit autre qu'anti-moderniste_pour étayer leur propre pratique.»*⁶⁴ Chaque courant tendait à une réévaluation de l'acte de concevoir décuplant les manières de penser qui désormais s'accordaient pour ou-

vrir l'architecture aux autres disciplines et en particulier les sciences humaines. Nous concevons alors aisément que plus aucun obstacle, si tant est qu'il en existe en réalité, (cadrage serait peut être plus approprié) ne laisse libre cours à la sensibilité des architectes et à toute référence imaginable.

Les modernistes se détournèrent de leurs prédécesseurs par un éloignement progressif. Les créations du passé marquent ces architectes qui, dans leur production, les transgressent, les dépassent et les adaptent en étant influencés par les éléments remarquables de l'instant présent, en y associant aussi des modes de penser, des orientations. Nous avons pu le démontrer précédemment avec Ludwig Mies van der Rohe souvent présenté comme le plus classique des modernistes d'ailleurs. Nous pouvons alors relever une similitude chez les postmodernistes qui souhaitaient faire oublier le style du Mouvement moderne mais uniquement en modifiant la forme pour la majorité. Les préceptes modernistes réapparaissent lorsque les postmodernistes *«réaffirmèrent le pouvoir de la forme, ainsi que le leur en tant qu'architectes, tout en méprisant les aspirations utopiques des premiers moder-*

64 Diane Ghirardo, *Les Architectures postmodernes*. Édition originale parue sous le titre *Architecture after Modernism*. Londres, Thames & Hudson, 1996. Paris, Thames & Hudson, 1997 pour l'édition française. p7

nistes»⁶⁵ Le Mouvement moderne est devenu un style reproductible et commun depuis les années 1960 et une divergence apparaît dans les «reprises» des œuvres du Mouvement moderne par le postmodernisme dans l'absence de la réinterprétation des constructions de cette ère directement précédente. Il existerait un «rappel» d'un passé plus éloigné au sein d'un ordre plus classique, avec une réapparition de l'ornement. Mais il ne faut pas perdre de vue que les modernistes tendaient à s'affranchir du néo-classicisme et de l'éclectisme avec la même attitude que les architectes postmodernes. Ne sommes nous donc pas confrontés à un phénomène reproductible depuis la fin du XIX^{ème} siècle? Certes, le postmodernisme n'aurait pas pu constituer un courant architectural à part entière du fait de sa rupture, son changement de cap trop radical vis à vis de son passé. Cette évolution sans transition n'aurait pu être assimilée que dans le contexte d'une évolution sociétale sans précédent comme connurent Mies van der Rohe et les modernistes. Mais ce constat laisse de nouveau entendre une interprétation de la référence tirée des travaux des pères, en tentant une rupture dans le cas présent.

Recadrons notre analyse aux architectes contemporains Jean Nouvel et l'association Herzog et de Meuron. Il paraît peu probable de les considérer comme postmodernistes même si leur carrière respective se forge durant cette période. Ils incarnent des architectes dépassant cette tentative de courant, en l'absence de définition d'un style à part entière.

65 Diane Ghirardo, *Les Architectures postmodernes*. Edition originale parue sous le titre *Architecture after Modernism*. Londres, Thames & Hudson, 1996. Paris, Thames & Hudson, 1997 pour l'édition française. p26

«La première période de l'architecte Jean Nouvel se déroule sous les signes jubilant d'un postmodernisme moderne»⁶⁶. résume Olivier Boissière pour situer l'architecte envers ses contemporains. Son coup d'avance, pourrions -nous dire, s'explique par une imprégnation et application précoce du manifeste de Robert Venturi. Il s'écarte du Mouvement moderne par ce côté populiste et la singularité de chaque projet en réponse à ses propres problématiques. Il exploite une architecture libérée d'un «prédimensionnement» presque imposé par les modernistes. Ce contre quoi déjà ses maîtres à penser en ses débuts, Claude Parent et Paul Virilio, s'offusquaient d'où peut-être encore une précocité vis à vis du tournant que prenait l'architecture. Mais paradoxalement, il s'inspire également du monde industriel qui influençait Gropius et Le Corbusier par exemple sous l'égérie du progrès. Mais il en retient des côtés imagés et peut-être moins à connotation sociétale. La rupture paraît moins cinglante, s'inscrivant peut être plus dans un dépassement que comme un changement violent de direction. Afin de conforter ce point de vue, nous considérons important de rapporter les propos de Nicolas Bruno Jacquet abondant en ce sens, lui même citant Jacques Lucan. «L'exposition «La modernité, un projet inachevé» organisée par l'architecte Jean Nouvel en 1982, au lendemain du Festival d'automne de Paris en 1981, est à ce titre significative. Aux trente architectes présentés furent associées les personnalités d'un cocktail étonnant allant de Robert Venturi à Cédric Price, ceci pour défendre, comme l'expliqua l'historien Jacques Lucan, «une autre idée de la modernité détachée de tout dogmatique, de toute doctrine, de toute

66 Olivier Boissière, *Jean Nouvel*. Paris, Pierre Terrail, 1996. p.20

quête d'un modèle universel».⁶⁷ Le Mouvement moderne existerait bien encore subsistant des transformations lui permettant de vivre encore. Une continuité, un enrichissement perpétuel des plus subtiles, au sens contraire d'immobilisme ou encore d'orientation opposée, resurgit de nouveau à travers cet architecte d'exception qui transcende le modernisme en y intégrant des paramètres contemporains dont artistiques.

Ce registre permet d'évoquer à nouveau l'association Herzog et de Meuron, Nous avons pu signaler précédemment leur lien étroit avec l'art contemporain. L'inspiration que procure le courant artistique minimaliste auprès des deux architectes est considérable puisque leurs travaux en sont qualifiés de la même manière. En effet, leur production, qualifiée d'un grand professionnalisme d'une part dans une démarche de construction, découle d'autre part, d'une inspiration artistique prédominante. Chaque projet renvoie à une image forte par leur singularité, et ramène à la question de la référence au premier plan. Pour ces deux lauréats du prix Pritzker (respectivement en 2008 et 2001). Chaque projet est unique dans le sens où il implique une connexion entre différents paramètres et questionnements nécessitant une réponse des plus spécifique, unique. Cette dernière se construit avec l'appui de références réévaluées et donc renouvelées à chaque projet.

Cette spécificité ne relève pas d'une exclusivité singularisant Jean Nouvel ainsi qu'Herzog et de Meuron. Bien au contraire, les dernières décennies ne laissant pas ap-

paraître de mouvement architectural significatif, l'application de la référence prend de l'envergure. Il suffit de s'attarder sur les propos d'architectes contemporains pour s'en convaincre. Pour exemple, Rudy Ricciotti exploite ce sujet pour revendiquer le projet du Mucem (Marseille, 2009-2013) « *Le projet est dématérialisé, très féminin, mais aussi très musculaire, avec des tendons, des nerfs...* »⁶⁸ N'existe il pas un ouvrage consacré exclusivement aux influences d'Edouardo Souto de Moura « *Floating Images : Edouardo Souto de Moura's Wall Atlas* » de Andre Tavares et Pedro Bandera qui regroupe une multitude de domaines des plus variés.

Les sources d'inspiration de nos jours ne connaissent plus de restriction car les architectes se sont détachés d'un mouvement stylistique limitatif. L'absence de cadre contribue à une « individualité » architecturale peut-être à l'image de la société d'ailleurs. L'absence de style « révolutionnaire » porté par un collectif, distinctif depuis le Mouvement moderne n'apparaît toujours pas même avec le vent violent (trop violent?) de renouveau soufflé par la génération post-moderne alors que la société ne se situait pas à la sortie d'une tempête.

67 Nicolas Bruno Jacquet, *Le langage hypermoderne de l'architecture*. Marseille, Parenthèses, 2014. p39. Propos rapportés de Jacques Lucan, *France Architecture 1965-1988*, Paris, Electa Moniteur, coll. «Tendances de l'architecture contemporaine», 1989.

68 Muriel Maloof, «Rudy Ricciotti : «Le Mucem, une architecture féminine et musculaire»», *rfi*. 6/06/2014. Disponible sur <https://www.rfi.fr/fr/europe/20130603-rudy-ricciotti-mucem-architecture-feminine-musculaire> [consulté le 25/07/20]

Définition de la référence

La référence pourrait être qualifiée de constante et indifférente. Elle constitue un paramètre primordial dans la pratique de la discipline objet de notre attention au delà d'effets de mode ou plus longuement de mouvance, de courant.

Au préalable, nous définissons la référence sous sa forme la plus académique. Celle qui inspire les architectes et fournit des repères par l'intérêt porté aux projections et créations antérieures. Elle s'inscrit dans des précédents historiques devant être reconnus, identifiés par la constitution d'une culture architecturale. Elle rassure par l'intégration et la continuité dans une longue lignée de projets. Elle procure du plaisir également par le sentiment de dépassement dans sa production vis à vis de l'œuvre référencée, et de ce fait, une certaine déculpabilisation envers la question du plagiat. Ce terme de dépassement est d'ailleurs employé par Herzog et de Meuron lorsqu'il s'agit d'expliquer la distinction entre l'Elbphilharmonie d'Hambourg et la philharmonie de Berlin. L'image qui apparaît à l'évocation de ce principe, développé dans différentes disciplines, pas uniquement artistique mais aussi techniques, est la strate. A chaque projet vient s'ajouter une couche de modernité, en adéquation avec ses contemporains. Penser que l'architecture «avancerait» en conséquence reste particulièrement limitatif. Nous pouvons l'observer

après avoir parcouru la question de la référence à travers le XXème siècle. Il est certain que l'architecture évolue avec le monde qui l'entoure, parmi les grandes évolutions sociétales, les idéologies et les événements majeurs. Cette question de repère ne se limite pas à une recherche au coeur de l'histoire de l'architecture.

Il suffit de s'attacher aux tentatives précédentes d'identification des références chez les architectes auteurs des projets comparés précédemment. Ces influences comportent des points communs entre les quatre architectes de renom. Elles s'étoffent par leur culture et l'assimilation de modes de pensée les ayant frappées, d'une part de philosophes et d'autre part d'artistes. En effet, l'intérêt pour une approche philosophique resurgit pour chacun de ces grands architectes, Friedrich Nietzsche pour Mies van der Rohe et Michel Foucault pour Jean Nouvel pour ne revenir que sur deux exemples. Ce dernier artiste explique cet intérêt pour la philosophie par une nécessité «*d'organiser[...] de structurer sa pensée*»⁶⁹. Nous remarquons à l'occasion un rapprochement de période entre philosophe et architecte dans les cas présents. Ceci conforte la notion de «vivre» l'architecture

69 Marianne Brausch et Marc Emery, *L'architecture en question 15 entretiens avec des architectes*. Paris, Le Moniteur, 1996. p176

à travers son époque. Le registre de l'art prend également une place prépondérante comme source d'inspiration toujours en phase avec son époque. Herzog et de Meuron semble le meilleur exemple parmi les recherches précédentes. Mais nous pourrions également citer Le Corbusier et le Cubisme ou encore Théo van Doesburg (1883-1931) et Piet Mondrian (1872-1944).

Puis, viennent se greffer des éléments originaux totalement distants de l'architecture contribuant à une certaine fantaisie.

L'association de ces différents aspects de la référence contribuerait à la dimension complexe et à la qualité architecturale. Ce pourquoi Herzog et de Meuron revendiquent ouvertement le regroupement de ces derniers aspects de la référence comme support de leur architecture.

Nous comprenons à l'issue de ces recherches que la référence est liée avant tout à un cadre de vie et à des événements propres à chacun au cours de son existence. Elles sont associées à des expériences individuelles, des observations marquantes propres à chacun, mis en exergue par la sensibilité de chaque être. La référence serait donc totalement indépendante, liée à l'individu et à sa sensibilité qui donnerait des lettres de noblesses à l'architecture et qui distinguerait une œuvre architecturale d'une construction impersonnelle, appauvrie par une perpétuelle optimisation, mot trop souvent employé comme objectif à atteindre de nos jours. Cette influence externe, rarement perceptible, ou tout du moins difficilement explicable lors de l'observation de projets transcende la discipline et tend à y ressentir de la poésie, de l'enchantement ou encore une sensation de mal être, pour résumer une mise en exergue des sentiments permettant de qualifier les œuvres d'art ou en-

core tout simplement de l'humanité.

«C'est en nous-mêmes que réside la force d'un bon projet, dans notre aptitude à percevoir le monde avec sensibilité et compréhension. Un bon projet met en oeuvre les sens et l'intelligence. Nous avons tous fait l'expérience de l'architecture avant de connaître le mot lui-même.»

123

Peter Zumthor ,*Penser l'architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2008.

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOURCE AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

125

CONCLUSION

Mener cette réflexion autour de la référence s'amorça comme une intrigue bien avant de la choisir comme sujet de mémoire. La première confrontation consciente, assumée à la référence s'inscrivait dans la recherche de bâtiments existants correspondant à sa vision de projet. Or la confrontation dénote une ambiguïté, un malaise et illustre parfaitement ce premier contact car une sensation de plagiat se fit ressentir dans cette démarche. L'intégrité personnelle était en jeu. En complément, cet appel à la référence interrogeait sur la capacité personnelle à créer. L'architecture ne pouvait pas se limiter à une perpétuelle reproduction!

Ce sentiment dérangeant s'atténa au cours des projets montés durant ses premières années de formation car la référence se présentait progressivement sous différentes formes mais toujours difficilement explicable.

Elle se dévoile enfin lors des comparaisons de projets remarquables et de l'étude biographique de leurs architectes respectifs levant au passage le doute du plagiat. Dorénavant, ce flou, cette carence dans l'identification de la référence peut probablement s'expliquer par la mise à profit de la sensibilité des concepteurs car le sens commun de la référence reste bien cet aspect individuel et humain, cette recherche, souvent inconsciente en soi. L'architecture en sort grandie par cette exacerbation d'humanité (même si l'image de l'architecte dans la société ne correspond pas souvent à cette qualité malheureusement). L'évolution historique de l'architecture depuis le commencement du siècle dernier alimente ce constat. La part de collectif dans le Mouvement moderne, prônant une capacité à guider la société et aboutissant à un style commun, ne détournait pas ses

acteurs de leurs références respectives. Par la suite, les dissidents de ce mouvement s'appuyaient justement sur ce côté individuel conceptuel qui, de nos jours, semble toujours plus décuplé.

La référence évoluerait donc de manière continue au cours de l'histoire de l'architecture sans que la discipline ne puisse s'en affranchir. Elle transcrirait les observations des vies des praticiens et de ce fait, les changements des sociétés les entourant. Ce de quoi les postmodernistes se seraient éloignés ne permettant pas en définitif de créer un courant architectural à part entière comme avait pu le faire la génération antérieure inscrite dans des bouleversements sociétaux sans aucune mesure. Aujourd'hui, nous risquons d'être confrontés à des changements de grande ampleur lié à la pandémie de coronavirus. Les références des individus vivant cette épreuve ne pourraient-elles donc pas en être marquées amenant à des nouvelles formes d'architecture au sein d'un courant commun dans les décennies à venir?

BIBLIOGRAPHIE

- Blundell Jones Peter, *Hans Scharoun*. London, Phaidon, 1995. 240p.
- Boissiere Olivier, *Jean Nouvel*. Paris, Terrail, 1996. 207p.
- Bourdon Philippe, *Architecture et architecturologie*. Tome II. Paris, A.R.E.A., 1975. 157p.
- Brausch Marianne et Emery Marc, *L'architecture en questions : 15 entretiens avec des architectes*. Paris, Le Moniteur, 1996. 247p.
- Cohen Jean-Louis, *Mies van der Rohe*. Paris, Hazan, 1994 augmentée en 2007. 191p.
- Forsyth Michael, *Architecture et musique : l'architecte, le musicien et l'auditeur, du 17^e siècle à nos jours*. Bruxelles, Mardaga, 1987. 367p.
- Davies Colin, *100 maisons célèbres du XX^e siècle*. Paris, Le Moniteur, 2007. 240p.
- De Ruytier Thibault, Mies van der Rohe et le bâtiment-image. *Ligeia*. Octobre 2000/juin 2001, n°33-34-35-36. p178-188.
- Frémy Anne, L'image édifiaante. Le rôle des images de référence en architecture. Thèse. Aménagement, Architecture. Université Paris-Saclay. 09 décembre 2016. Résumé disponible sur <https://www.theses.fr/2016SACL001>.
- Frampton Kenneth, *L'Architecture moderne : une histoire critique*. Paris, Thames & Hudson, 2006. 399p.
- Ghirardo Diane, Introduction. In : *Les Architectures postmodernes*, Paris, Thames and Hudson, 1997. p7-42.
- Jacquet Nicolas Bruno, *Le langage hypermoderne de l'architecture*. Marseille, Parenthèses, 2014. 254p.
- Lepastier Joachim, Herzog et de Meuron, matières contemporaines. *Ligeia*. Octobre 2000/juin 2001, n°33-34-35-36. p142-148.
- Lloyd Morgan Conway, *Jean Nouvel : Les éléments de l'architecture*. Paris, Adam Biro, 1999. 233p.
- Moneo Rafael, *Intranquilité théorique et stratégie du projet dans l'œuvre de huit architectes contemporains*. Marseille, Parenthèses, 2013. 254p.
- Onaner Can, *En quête du temps propre de l'architecture : Aldo Rossi architecte du suspens*. Genève, Métis-Presses, 2016. 172p.
- Pecqueur Antoine, *Les espaces de la musique : architecture des salles de concert et des opéras*. Paris, Parenthèses, 2016. 273p.
- Péneau Jean-Pierre, *Techniques, références et préceptes du projet*. Tome II. Nantes, 2001. non paginé.
- (sous la direction de) Project team Herzog & de Meuron, text Gehrard Mack, *Herzog & de Meuron Elbphilharmonie Hamburg*. Bâle, Birkhäuser, 2018. 197p.
- Sembach Klaus-Jürgen, *L'Art nouveau : l'utopie de la réconciliation*. Köln, Taschen, 1996, 240p.
- Simitch Andrea, Warke Val, *Le langage de l'architecture, les 26 concepts clés*. Paris, Dunod. 2015. 216p.
- Syring Eberhard Syring - Kirschenmann Jörg C., *Hans Scharoun*. Köln, Taschen, 2004. 96p.
- (sous la direction de) Yoshio Futagawa et Yoshikazu Sugita, *Toyo Ito 2002-2016*. Tokyo, Ada Edita, 2016. 287p.
- Tavares Andre, Bandera Pedro, *Floating Images : Edouardo Souto de Moura's Wall Atlas*. Zurich, Lars Muller, 2012. 160p.
- Zaugg Rémy, *Herzog & de Meuron une exposition*. Paris, Les Presses du réel/ Editions du Centre Pompidou, 1995. 131p.
- Zimmerman Claire, *Mies van der Rohe*. Köln, Taschen, 2006. 96p.
- Zukowsky J. (dir.), *Mies van der Rohe, sa carrière, son héritage et ses disciples*. Cat. Expo. Art Institute of Chicago, Chicago, (22 août - 5 octobre 1986) puis à Paris organisée par le Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou (1er avril 1987-15 juin 1987). Paris, Edition Centre Georges

Pompidou, 1987. 175p.

230 Elbphilharmonie Hambourg. Herzog de Meuron. Disponible sur <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/226-250/230-elbphilharmonie-hamburg.html> [consulté le 14 mai 2020].

Architecture. Elbphilharmonie. Disponible sur <https://www.elbphilharmonie.de/en/elbphilharmonie>. [consulté le 14 avril 2020]

Claude Parent (architecte). Wikipedia. 13 février 2014. Disponible sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Claude_Parent_\(architecte\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Claude_Parent_(architecte)) [consulté le 10 avril 2020].

Claude Parent et Jean Nouvel : «L'architecture est un combat»-Les Inrockuptibles. 29 février 2016. Disponible sur <https://www.lesinrocks.com/2016/02/29/arts/actualite/larchitecture-est-un-combat> [consulté le 10 avril 2020]

Claude Parent. Frac centre Val de loire. Disponible sur <https://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/rub/rubauteurs-58.html?authID=143> [consulté le 10 avril 2020]

Claude Parent : l'architecture perd une légende. Le Moniteur. 29 février 2016. Disponible sur <https://www.lemoniteur.fr/article/claude-parent-l-architecture-perd-une-legende.1080354> [consulté le 10 avril 2020]

Joseph Beuys. Wikipédia. 20 aout 2014. Disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys [consulté le 10 juin 2020].

L'incroyable! France 24. 12 juillet 2016. Disponible sur <https://www.france24.com/fr/20160712-affiche-jean-nouvel-architecte-quai-branly-10-ans-louvre-abu-dhabi-philharmonie> [consulté le 10 avril 2020]

L'interview de Jean Nouvel - Stupéfiant! France 2, Youtube. 23 avril 2019. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=olbqgq57RRA> [consulté le 10 avril 2020]

La Masterclasse de Jean Nouvel - France culture, Youtube. 06 février 2019. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=Dos-QIwuASs> [consulté le 09 avril 2020]

La Philharmonie de Hambourg à bon port, Le Monde. 13 janvier 2017. Disponible sur https://www.lemonde.fr/architecture/article/2017/01/13/la-philharmonie-de-hambourg-a-bon-port_5062490_1809550.html [consulté le 13 novembre 2019]

La référence, wordpress. 29 mars 2010. Disponible sur <https://lucbrochard.wordpress.com/2010/03/29/la-referance-2/> [consulté le 05 novembre 2019].

Le grand rendez-vous : avec Jean Nouvel, Europe 1. 26 mai 2019. Disponible sur <https://www.europel.fr/emissions/Le-grand-rendez-vous/le-grand-rendez-vous-avec-jean-nouvel-260519-3900864> [consulté le 09 avril 2020]

Palais de Justice, Nantes, France. Ateliers Jean Nouvel. Disponible sur <http://www.jeannouvel.com/projets/palais-de-justice/> [consulté le 26 mars 2020]

Philharmonie de Berlin, Wikipédia. 30 juin 2012. Disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Philharmonie_de_Berlin. [consulté le 05 novembre 2019]

Remy Zaugg 05 septembre-08 octobre 2005. Artmap. Disponible sur <https://artmap.com/nordenhake/exhibition/remy-zaugg-2005> [consulté le 10 juin 2020]

Remy Zaugg. Wikipedia. 29 aout 2005. Disponible sur <https://artmap.com/nordenhake/exhibition/remy-zaugg-2005> [consulté le 10 juin 2020]

Visite de la Philharmonie de Berlin- ICI Musique, Youtube. 14 octobre 2010. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=bFd62UT-3EY> [consulté le 20 avril 2020]

ICONOGRAPHIE

- p11gh** : <http://architecpassion.canalblog.com/archives/2020/01/28/37912965.html>
- p11dh** : <https://www.dezeen.com/2017/01/18/impracticality-drives-tenants-jean-nouvel-barcelona-skyscraper-torre-agbar-spain/>
- p11gb** : <https://www.dezeen.com/2017/06/14/frank-lloyd-wright-johnson-wax-administration-building-headquarters-racine-wisconsin-open-plan-office/>
- p11db** : <https://medium.com/georgexlinblog/national-taiwan-university-college-of-social-sciences-taipei-by-toyo-ito-260450b390d4>
- p16** : Balthazar Korab. Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe*, La structure et l'espace. Köln, Taschen, 2009. p85
- p19h** : Balthazar Korab. Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe*, La structure et l'espace. Köln, Taschen, 2009. p85
- p19b** : Archiv Neue Nationalgalerie, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Reinhard Friedrich. http://architectuul.com/architecture/view_image/new-national-gallery/30843
- p20h** : Pavel Stecha. Colin Davies, *100 maisons célèbres du XXème siècle*. Londres, Laurence King Publishing, 2007. Paris, Edition du Moniteur pour la version française, 2007. p78
- p20b** : Auteur inconnu. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altes_Museum,_Berlin_vor_1854.jpg
- p21** : 2006 The Museum of Modern Art/Scala, Florence. Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe*, La structure et l'espace. Köln, Taschen, 2009. p87 C 2006 The Museum of Modern Art/Scala, Florence
- p22h** : Bauhaus-Archiv, Berlin. Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe*, La structure et l'espace. Köln, Taschen, 2009. p84 ***P16b** Christian Richters. Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe*, La structure et l'espace. Köln, Taschen, 2009. p19
- p22b** : Christian Richters. Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe*, La structure et l'espace. Köln, Taschen, 2009. p84
- p23h** : 2006 The Museum of Modern Art/Scala, Florence. Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe*, La structure et l'espace. Köln, Taschen, 2009. p16
- p23b** : Klaus Frahm. Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe*, La structure et l'espace. Köln, Taschen, 2009. p83
- p26h** : <http://www.jeannouvel.com/projets/palais-de-justice/>
- p26b** : <http://www.jeannouvel.com/projets/palais-de-justice/>
- p27** : <http://www.jeannouvel.com/projets/palais-de-justice/>
- p28** : <https://www.lemoniteur.fr/photo/le-voyage-a-nantes-un-parcours-urbain.1354274/le-palais-de-justice.6>
- p29** : <http://www.jeannouvel.com/projets/palais-de-justice/>
- p31** : Documents Architectures Jean Nouvel Exposition universelle 1989. Olivier Boissière, *Jean Nouvel*. Paris, Pierre Terrail, 1996. p.45
- p35h** : <http://www.jeannouvel.com/projets/palais-de-justice/>
- p35b** : Bauhaus-Archiv, Berlin. Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe*, La structure et l'espace. Köln, Taschen, 2009. p93
- p38h** : Auteur inconnu. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kaiserbad_Aachen_1900.jpg
- p38b** : dpa. <https://www.deutschland.de/fr/topic/culture/sites-du-patrimoine-mondial-de-lunesco-en-allemande-7-conseils-voyage>
- p39** : Bauhaus-Archiv, Berlin. Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe*, La structure et l'espace. Köln, Taschen, 2009. p93

- p40** : https://colnect.com/fr/stamps/stamp/41172-Turbine_Hall_from_AEG_1909-Berlin-Allemagne_-_Berlin
- p41** : <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/frank-lloyd-wright-1867-1959-architecte-du-paysage-americain>
- p42** : http://lartnouveau.com/artistes/autres_pays/berlage.htm
- p43** : https://fr.wikipedia.org/wiki/Kasimir_Malevitch#/media/Fichier:The_Knife_Grinder_Principle_of_Glittering_by_Kazimir_Malevich.jpeg
- p44h** : Trevor wideman. https://www.researchgate.net/figure/Mies-van-der-Rohe-1942-43-SR-Crown-Hall-Illinois-Institute-of-Technology-Chicago_fig23_304566948
- p44b** : Hedrich Blessing, William Engdahl. Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe, La structure et l'espace*. Köln, Taschen, 2009. p61
- p45** : Ferenc Berko. *Mies van der Rohe, sa carrière, son héritage et ses disciples*. Catalogue publié aux Etats-Unis en 1986 par The Art Institute of Chicago et Rizzoli International Publications 1987, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1986/1987. p 19
- p51** : Pierre Bérenger. <https://www.frac-centre.fr/claude-parent/claude-parent-748.html>
- p47** : <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/>
- p49** : <https://artais-artcontemporain.org/sur-les-traces-de-donald-judd-in-donald-judds-footsteps/>
- p51** : <https://www.robert-doisneau.com/fr/portfolios/1466,architectes.htm>
- p53** : <https://www.arch2o.com/za-koenji-public-theatre-toyo-ito-associates/>
- p56** : https://fr.yelp.ca/biz_photos/burg-staufenberg-durbach?
- p57** : Alfred Schinz. Peter Blundell Jones, *Hans Scharoun*. Londres, Phaidon Press, 1995. p94
- p58h** : Dennis Gilbert. Peter Blundell Jones, *Hans Scharoun*. Londres, Phaidon Press, 1995. p181
- p58b** : Hans Scharoun. <https://www.metalocus.es/es/noticias/B-la-filarmonica-de-berlin-historia-y-nuevo-concepto>
- p59h** : <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/>
- p59b** : Dr Lossen & Co, Hans Scharoun Archiv. Eberhard Syring - Jörg C. Kirschenmann. Köln, Taschen, 2004. p16
- p60** : Horst Hänel, Brême. Eberhard Syring - Jörg C. Kirschenmann. Köln, Taschen, 2004. p75
- p61h 61b** : Reinhard Friedrich. <https://www.metalocus.es/es/noticias/B-la-filarmonica-de-berlin-historia-y-nuevo-concepto>
- p63** : <http://e-xpat.com/blog/allemande/vivre-a-hambourg.html>
- p64h** : <http://www.baken-net.de/hh-kaiserhoeft.htm>
- p64b** : <http://www.baken-net.de/hh-kaiserhoeft.htm>
- p65** : Iwan Baan. <https://www.elbphilharmonie.de/en/press/elbphilharmonie/plaza>
- p66** : Thies Rätzke. <https://www.elbphilharmonie.de/de/presse/elbphilharmonie/aussenaufnahmen#querschnitt>
- p67** : Maxime Schulz <https://www.elbphilharmonie.de/de/presse/elbphilharmonie/aussenaufnahmen#querschnitt>
- p68** : Michael Zapf <https://www.elbphilharmonie.de/de/presse/elbphilharmonie/aussenaufnahmen#querschnitt>
- p69** : Maxime Schulz <https://www.elbphilharmonie.de/de/presse/elbphilharmonie/aussenaufnahmen#querschnitt>
- p71** : Iwan Baan. <https://www.elbphilharmonie.de/en/press/elbphilharmonie/plaza>

- p72** : Maxime Schulz <https://www.elbphilharmonie.de/de/presse/elbphilharmonie/konzertsaele>
- p73** : Maxime Schulz <https://www.elbphilharmonie.de/de/presse/elbphilharmonie/konzertsaele>
- p74h** : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Sanctuaire>
- p74c** : <https://soutien.profexpress.com/theatre-elisabethain/>
- p74b** : <http://www.info-stades.fr/forum/bundesliga/munich-allianz-arena-bayern-munich-t41.html>
- p75** : <https://www.atlasofplaces.com/architecture/apartment-building-along-a-party-wall/#figure-7>
- p76h** : <https://www.elbphilharmonie.de/de/presse/elbphilharmonie/konzertsaele>
- p76b** : <https://www.vitra.com/fr-fr/campus/architecture/architecture-vitrahaus>
- p77** : Michael Zapf <https://www.elbphilharmonie.de/en/press/elbphilharmonie/exterior-images>
- p84** : Peter Blundell Jones, *Hans Scharoun*. Londres, Phaidon Press, 1995. p20
- p85** : Peter Blundell Jones, *Hans Scharoun*. Londres, Phaidon Press, 1995. p16
- p86** : Horst Tappe. Peter Blundell Jones, *Hans Scharoun*. Londres, Phaidon Press, 1995. p7
- p 87** : Ivan Könes, Hans Scharoun Archiv. Eberhard Syring - Jörg C. Kirschenmann. Köln, Taschen, 2004. p54.
- p 90** : <https://www.atlasofplaces.com/architecture/ricola-storage-building/>
- p 91** : folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/menos-e-chato-dizia-robert-venturi-arquiteto-do-real.shtml
- p 92** : <https://artmap.com/nordenhake/exhibition/remy-zaugg-2005>
- p 93** : <https://www.vitra.com/fr-fr/corporation/designer/details/herzog-de-meuron>
- p 95** : *Mies van der Rohe, sa carrière, son héritage et ses disciples*. Catalogue publié aux Etats-Unis en 1986 par The Art Institute of Chicago et Rizzoli International Publications 1987, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1986/1987. p 19
- p 103** : The Architectural Record, vol. 12, no. 1, May 1902 (archive.org), <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=66829818>
- p 105** : <https://flwright.org/researchexplore/wrightbuildings/susanlawrencedanahouse>
- p 108** : Rogi André. <https://www.amc-archi.com/photos/le-corbusier-mesures-de-l-homme-exposition,1639/rogi-andre-le-corbusier-ca.1>
- p 109** : Paul Kozlowski. <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5147&sysLanguage=fr-fr&itemPos=13&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64>
- p 110** : <https://indexgrafik.fr/archigram/>
- p 111** : Ezra Stoller Christian Richters. Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe, La structure et l'espace*. Köln, Taschen, 2009. p72
- p 113** : Rollin R. La France. Rafael Moneo, *Intranquilité théorique et stratégie du projet dans l'oeuvre de huit architectes contemporains*. Barcelone, Marseille pour l'édition française, Actar pour l'édition originale, Parenthèses pour l'édition française, 2004, 2013 pour l'édition française. p42
- p114** : Roberto Schezen/Esto Rafael Moneo, *Intranquilité théorique et stratégie du projet dans l'oeuvre de huit architectes contemporains*. Barcelone, Marseille pour l'édition française, Actar pour l'édition originale, Parenthèses pour l'édition française, 2004, 2013 pour l'édition française. p74
- p115** : http://architectuul.com/architects/view_image/aldo-rossi/21234

Depuis le commencement de la formation professionnelle continue (FPC), la référence put être évoquée à différentes reprises sans développement spécifique. Il devait paraître normal de s'attacher à un élément représentatif de notre pensée pour constituer une aide à la retranscrire. Mais de prime abord, retenir une référence amenait le questionnement suivant. Est-ce au détriment de la création «totale»? La référence n'est-elle pas influente au risque de s'approcher du plagiat? Aujourd'hui, ce point de vue semble révoqué par une influence exercée subtilement sous différentes formes pour une architecture des plus singulières contribuant même à l'évolution de cette discipline.