

AUTO-REFERENTIAL ARCHITECTURE

L'ARCHITECTURE QUI PARLAIT
D'ELLE-MÊME

PRÉAMBULE

CONSTAT 1 : UN MONDE NON-RÉFÉRENTIEL

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

Pour éviter de réédifier ces erreurs, la société a adopté une pensée post-moderne. Elle consiste principalement dans un scepticisme face à toute vérité se présentant comme telle. En science, les découvertes et innovations ne sont plus légitimées par un dessein divin, mais par leur efficacité à prouver un fait. Dans ce sens, ce n'est pas la modernité qui disparaît mais sa finalité qui est redirigée. La performativité, ou la "vitesse" pour reprendre le terme de Virilio, remplace le Progrès. A l'échelle de la société, les manifestations de la fin des années 60 aboutissent à un changement de paradigme. En France mais également aux Etats-unis¹, on proclame droits et libertés. Les frontières s'ouvrent, les échanges commerciaux se libèrent. La pensée est critique. On commence à remettre en cause les modèles politico-économiques de l'époque. La pensée communiste face au système capitaliste américain. En Architecture, on introduit les sciences humaines. L'architecte laisse tomber sa pratique "beaux-arts" pour être plus proche de la réalité. On produit des enquêtes sociologiques plus que de la forme construite. Généralement, la pensée est pragmatique et refuse toutes données qui n'est pas prouvée ou observée au préalable.

Cependant, quand on considère que le principe de la condition post-moderne repose sur un doute permanent, quelle direction la

société peut-elle prendre? En effet, que peut-il rester de structurant dans une société qui refuse la viabilité de tout modèle politique?

En 1989, la chute du bloc communiste met fin à tout espoir d'une société utopique où tout le monde vivrait à égalité, chacun serait spécialisé et valorisé dans son apport au peuple. Ce système imparfait avait en effet laissé la porte ouverte à des personnes avides de pouvoir, qui remettait finalement en question la liberté de la société. Depuis ce moment, le modèle américain est resté le seul concurrent en lice. La critique libertaire et anti-étatiste valut paradoxalement aux soixante-huitards de se faire les initiateurs d'une société plus fluide et plus individualiste, adaptée aux besoins d'un système économique en redéfinition. Le capitalisme néo-libéral s'est alors imposé partout dans le monde. Couplé à une structure démocratique, il devient le modèle sociétal contemporain par excellence. Sa principale force réside dans le fait qu'elle est non-idéologique et possède une approche somme toute pragmatique : Rendre la société la plus performante possible. Bien sûr, on sait qu'elle a entraîné une économie axée sur le profit et la croissance permanente occasionnant bon nombre d'inégalités, mais peu n'importe quand on se rend compte du confort qu'elle a procuré à la société...

En architecture, des tentatives s'inscrivant dans la condition post-moderne ont bien-sûr eu lieu, avec notamment le post-modernisme qui se voulait introduire un langage plus proche du peuple et son histoire. Le post-modernisme s'affairait à mettre en place un monde polyvalent (pôles culturels aux références et idéaux distincts, notion développée avec l'émergence du post-colonialisme). Cette conception visait juste et annonçait la couleur de la situation contemporaine. Cependant, ce monde hétérogène et multipôle émergent ne s'était pas encore imposé à l'époque, dans les années 60-70. Par exemple, De l'ambiguïté en architecture de Robert Venturi² s'appuyait plus sur des projections de ce que pourrait être ce monde en réaction aux tenants de l'architecture moderne. Ce théoricien critique ne pouvait pas encore observer l'entière des effets du changement de paradigme post-moderne...

De plus, étant donné qu'il n'avait pu abandonner la modernité - «Il est la continuité du modernisme et sa transcendance»³ - ce mouvement ainsi que tous ceux qui se sont déroulés en parallèle ou en continuité (High-Tech, Déconstructivisme...) ont été l'occasion par-

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

2. Robert Venturi, De l'ambiguïté en architecture, New York, 1966

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

faite pour l'architecture de s'intégrer au système économique global. Leur message critique, qui, de ce fait, s'est manifesté par un langage pastiche, devient rapidement un argument marketing. Par exemple, ce n'est pas pour rien que la plupart des tours de bureaux des quartiers d'affaire construites dans les années 80 ont été conçues par des post-modernistes. Si les bâtiments accueillent des activités purement capitalistes, le message du bâtiment est "je reprends un style critique et populaire" donc je suis socialement investi. Le modèle économique du capitalisme néo-libéral a en effet cette capacité de tout absorber, que ce soit les tendances culturelles, les oppositions idéologiques ou les catastrophes naturelles pouvant remettre en cause son existence. Par exemple, si la notion d'anthropocène, introduite il y a maintenant une quinzaine d'années, aurait pu initier un changement de paradigme avec une modernité relue sous le prisme de la rétro-action environnementale. Il n'en est rien. Le nouveau "capitalisme vert" prétend que la smart-city où les labels environnementaux sont des réponses pragmatiques à la catastrophe climatique. En réalité, elle est seulement l'occasion de créer une nouvelle économie plus propre en parallèle de celle polluante déjà existante, tout en gérant en apparence une crise de la plus grande importance. Ce n'est pas anodin que l'on parle des "communistes libéraux" (ex: Bill Gates) pour désigner ceux qui affirment que les excès immoraux du capitalisme doivent être contrebalancés par la charité et le développement durable. Si même l'antithèse du capitalisme incarné par le communisme est en fait l'un des composants du système libéral, quel modèle de société alternatif serait assez fort pour s'autosuffire et détrôner celui en place? Cette situation à sens unique amène certains comme Mark Fischer à dire qu'«Il est plus facile d'imaginer la fin du monde que celle du capitalisme»¹ en donnant l'exemple du film "les fils de l'Homme"². On nous présente une humanité dévastée, en bout de course, évoluant dans un système capitaliste ultra-autoritaire que rien ne semble perturber.

En général, ce système sans direction propre à la structure illisible déconstruit et reconfigure à son avantage toutes les références culturelles et sociales. Castoriadis³ constate que les individus ne peuvent plus s'identifier à la société car ses mécanismes se délitent. Nous pourrions ainsi dire que la condition post-moderne qui refuse toute stabilité idéologique couplée au système global du capitalisme néo-libéral qui en a résulté, ont abouti à un monde non-référentiel.

1. Mark Fischer, Capitalisme réaliste, John Hunt publishing, 2009

2. Alfonso Cuarón, "les fils de l'Homme", Strike entertainment, 2006

3. C. Castoriadis, "La Montée de l'insignifiance", éditions du Seuil, Paris, 1996

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

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

CONSTAT 2 : LA CONDITION ACTUELLE DE L'ARCHITECTURE

«Peut-être que, pour moi, c'est la chose la plus critiquable (...), nous surfons sur une courbe horizontale de changements en architecture»¹

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

Cependant, ce qui différencie l'architecture du BTP, c'est son aspect artistique. C'est sa capacité à engager la réflexion par des moyens qui lui sont propres, ce qu'on pourrait appeler les données architectoniques en opposition à l'extra-architecture. On pourrait résumer ces termes en reprenant les comparaisons entre "le hangar décoré" de Venturi et "l'abri Souverain" de Perret, déjà évoqué dans une autre partie². Le premier correspond à l'extra-architecture ou les conditions passagères (les tendances politico-économiques, les modes socio-culturelles...), le deuxième à l'architectonique ou les conditions permanentes (La structure - particulièrement rationalisée chez Perret -, les espaces, les rapports d'objet, la matière...). Il semblerait ainsi que nous produisons, aujourd'hui, plus de "hangars décorés" que "d'abris souverains". En effet, l'architecte doit composer avec un nombre toujours plus important de règlements, de labels ou de modèles constructifs et programmatiques. Tout ce poids abouti à un ralentissement de la pensée architecturale : «Les normes culpabilisent l'architecture»³ Les objets qu'on habite au-

jourd'hui suivent une logique non architectonique qui ne permet de prendre du recul sur un paradigme aliénant et abandonne quasiment le caractère "artistique" de l'architecture. La conception d'espaces est souvent remplacée par la manipulation de programmes figés par les normes et règlements. C'est pour cela qu'on peut considérer que les architectures contemporaines sont des hangars décorés (et même seulement texturés⁴ dans beaucoup de cas). Cependant, aujourd'hui, si les façades sont bien décorées, elles ne portent plus de message. On pourrait dire la même chose des manipulations formelles spectaculaires et efficaces d'agences tendances comme BIG ou MVRDV⁵ qui consiste en l'accumulation pragmatique mais "cool" d'éléments programmatiques.

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

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

2. Voir article sur le Proqrammatisme p. X

3. Rudy Ricciotti, "HQE - La HQE brille comme ses initiales sur la chevalière au doigt", Éditions Le Gac Press, 2013

4. Voir la partie sur l'antifaçadisme p.X

5. Voir la partie sur le proqrammatisme utopique p.X

Dans cette situation franchement désespérante, plusieurs positionnements peuvent être envisagés. On pourrait d'abord adopter une sorte de position non-critique qui passerait par une intégration du système puis une adaptation et une accélération du paradigme global. On retrouve cette posture chez Rem Koolhaas et OMA¹, sorte de représentant du Réalisme capitaliste développé par Mark Fischer². On pourrait également prendre une position punk envisageant la fin du late capitalism par la voie de l'auto-destruction. On peut notamment citer les écrits de Nick Land², représentant d'une certaine branche extrémiste du mouvement accélérationniste. Enfin, une troisième possibilité résiderait dans la compréhension du monde comme système non-référentiel. Cette dernière approche conçoit le fait que l'architecture ne peut plus s'appuyer sur des références socio-culturelles, sans prendre le risque d'être obsolète dans son message ou son usage, dans un monde fragmenté, sans repère fixe. La porte de sortie empruntée consisterait dans "un art de l'art" (Robert Klein), une architecture pour l'architecture, pour l'architectonique, contre l'extra-architecture. Ce constat finalement assez pragmatique devient une base logique concernant la pratique architecturale contemporaine et sera celle que nous allons explorer par l'auto-referential architecture.

CONSTAT 3 : LE DISCOURS ET L'ARCHITECTURE

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

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

L'architecture contemporaine semble, en effet, compenser son manque de direction et sa non-expressivité par un appel au discours. Cette nouvelle pratique qui pousse, par exemple, les agences d'architecture à engagé des écrivains pour décrire leur projet "poétiquement" a posteriori (On pense par exemple à l'écrivain Aurélien Bellanger qui travaille avec TVK architectes pour écrire certains textes sur des projets de l'agence), est clairement un aveu de faiblesse de la profession. Etant, actuellement, pétrie d'un grand nombre de données extra-architecturales, elle se repose alors sur une strate supérieure de récit. Le problème de l'architecture est qu'elle est coincée entre deux situations : d'un côté, sans processus de récit, elle est souvent dans l'obligation d'adopter une position triviale. L'architecture doit être comprise à un degré où le public puisse aborder son usage et sa forme d'un seul coup. Elle est transparente et ne produit pas de discours intellectuel. De l'autre, si elle est trop complexe ou trop bizarre, elle doit forcément s'armer d'un discours externe. On pense notamment à l'architecture "conceptuelle", de Peter Eisenman ou Daniel Libeskind par exemple, qui en se focalisant sur l'intégration d'une idée extérieure au champ architectural (concepts philosophiques ou artistiques) se vide finalement de tout sens architectural.

L'architecture n'arrivant plus à s'exprimer architectoniquement et à être porteuse d'émotions physiques, elle extériorise souvent sa part intellectuelle par des textes de plusieurs pages, des poèmes, des schémas à la Bjarke Ingels, des collages sensibles ou des vidéos qui illustrent les usages du bâtiment. Du "hangar décoré" on passe au "hangar racontée". L'ornementation est extériorisée, comme si l'architecture n'était même plus valable pour porter un discours. On assiste finalement à une espèce de "délégitimation" de l'architecture.

1. Voir la partie sur Rem Koolhaas, le pionnier du Programmatisme réaliste p.X

2. Nick Land, Fission, Urbanomic, 2014

INTRODUCTION

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

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

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

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

Le terme d'auto-referential architecture renvoie directement à celui de la non-referential architecture, théorisé récemment par Valerio Olgiati et Markus Breitschmid dans un livre éponyme¹. En effet, leur approche du monde et la solution qu'il propose par ce manifeste constituent le point de départ de notre réflexion. Leur argument découle du constat abordé au-dessus : qu'il n'y a plus de consensus de valeurs et croyances dans notre monde hétérogène et non-référentiel. La non-referential architecture est présentée comme un outil pour les architectes praticiens, dans le but qu'ils l'utilisent pour concevoir des bâtiments en phase avec le contexte actuel : «C'est un livre avant tout pour ceux qui construisent»².

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

à la référence ne semble pas remettre en question, l'autonomie du processus si celle-ci est filtrée en passant par le prisme architectonique. Elle permet de maintenir une singularité des projets. Ce sont ces additions, corrections qui sont à l'origine de la mutation du préfixe de non- en auto-.

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

Pour se dégager des données externes qui l'entravent, l'architecture doit, aujourd'hui, se replier sur elle-même en se questionnant sur ce qui lui est propre. Comme évoqué dans le préambule, sans objectif désigné dans leur travail, les architectes doivent, aujourd'hui, fatalement s'appuyer sur les conceptions prédéfinies des facteurs socio-économiques, politiques ou écologiques de notre monde. Un développement de projet sans intention de conception mène souvent à un résultat complexe et arbitraire. En somme, nous pourrions avouer que l'auto-referential architecture est une réponse critique à la production contemporaine. Celle-ci semble se diviser entre une construction omniprésente trop focalisée sur des facteurs extra-architecturaux² (qui rend d'autant plus difficile la conception de bons projets), et une architecture iconique qui favorise une impression immédiate sans véritable intensité et proliférant aux quatre coins du monde. Dans ce sens, contrairement à la grande partie des ar-

1. M. Breitschmid + V. Olgiati, Non-Referential architecture, Park Books, 2108, p.9

2. Voir article sur la Progragmatisme p.X

tics de cet ouvrage, cette piste de réflexion s'appuie plus sur une recherche ontologique de l'architecture issue d'une réaction face au monde non-référentiel, plutôt que sur une théorie proactive résultant de l'intégration de nouveautés extra-architecturales (philosophique, social ou culturelle) en architecture.

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

La méthode de travail oscille donc entre une formalisation de réflexions personnelles sur l'architecture et son contexte de réalisation (modèle sociétal, tendances culturelles..), un croisement critique de travaux savants connexes et une mise en situation pratique. Dans ce sens, l'auto-référentiel ne se présente pas comme une réponse absolue mais plutôt comme une tentative, presque empirique, de construire une architecture signifiante dans le contexte actuel du monde non-référentiel.

Dans sa globalité, l'objectif de ce texte vis-à-vis du lecteur est triple. Il s'agit d'abord de présenter les constats qui ont débouché sur l'auto-référentiel architecture, aussi bien liés à un regard global sur le monde qu'à une critique de l'architecture contemporaine, ce qui a été effectué dans le préambule. Le second objectif est de définir les pratiques actuelles liées à ces constats, en s'intéressant notamment à celles ayant entrepris une quête de la neutralité (voir d'une certaine "pureté" dangereuse) grâce notamment à l'utilisation de l'antifétichisme qu'il s'agira de définir, ou bien à la thèse de Valerio Olgiati sur la non-référentiel architecture. En numéro trois, ce texte vise une tentative de défendre l'auto-référentiel architecture comme évolution et appropriation de l'outil que constitue la non-référentiel architecture. Il semblerait qu'en ne voulant parler que d'elle-même, cette dernière manque paradoxalement à parler à ses usagers qui n'y reconnaissent aucun langage connu. L'appel autobiographique, (déjà pratiqué par Olgiati ou Kerez mais non théorisé en tant que principe de conception dans la non-référentiel architecture) et l'intégration d'artefacts connus par une fétichisation des formes contextuelles pourraient être les clefs d'une approche plus profonde de cette architecture auto-réflexive.

Une question pourra alors émerger de ce texte :

Comment produire une architecture qui ne parle que d'elle-même sans tomber dans l'écueil du purisme ?

AUTO-REFERENTIAL ARCHITECTURE :

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

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

REDÉFINITION DE L'ARCHITECTURE

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

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

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

Il ne s'agit donc plus de suivre les chemins du "retour de l'His-

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

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

1. Jacques Lucan, Précisions sur un état présent de l'architecture, 2015, p.205, en parlant de l'ossature Dom-ino reconstituée en bois à la Biennale de Venise en 2014.

2. Markus Breitschmid, "The Significance of the Idea in the architecture of Valerio Olgiati", éd. Architese Niggli, 2008, p. 59

L'ANTIFETICHISME OU LA NEUTRALITÉ VERS UNE ARCHITECTURE PURE ?

En reprenant la définition de Roger Pouivet¹, on peut considérer comme une œuvre d'art tout artefact dont la fonction première intentée par son créateur, est la fonction esthétique. Ici, il faut bien comprendre l'esthétique comme phénomène sensationnel éprouvé face à une forme nouvelle (et non un signe ou une image qui renvoie à des modèles précédents). Maldiney disait que l'esthétique tenait dans la forme qui se présente et qui, d'un seul coup existe. L'esthétique de l'art, ce n'est pas seulement une sensation, c'est "sentir qu'on sent" : «l'art est la vérité du sentir»² Il distinguait donc : l'art existentiel qui "apparaît" en tant que tel, un art neutre, et l'art figuratif qui "représente" autre chose que lui-même (techniques, symboles, narration...), l'un ayant été souvent confondu avec l'autre au cours de l'histoire. Ainsi, même si un tableau peut avoir une fonction de cale-meuble, sa fonction intrinsèque reste esthétique : c'est donc une œuvre d'art. Au contraire, quand Philippe Starck dessine une chaise, il a beau vouloir la rendre belle, sa fonction première reste de pouvoir s'asseoir dessus.

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

Et en architecture, avons-nous atteint la fonction neutre ? Certains architectes semblent avoir vu dans l'hégémonie du monde non-référentiel la possibilité de créer une architecture "blanche". Nous verrons qu'en dépouillant l'architecture de toutes données extra-architecturales, ils tentent alors d'atteindre une sorte de pureté iconoclaste dangereuse. Cependant, il semblerait que la fonction première, "la fonction architecturale" qu'ils aient identifiée, ne soit pas l'esthétique, mais plutôt la création d'«abris souverains, comme aurait peut-être dit Perret, qui peuvent contenir des activités diverses et nombreuses»³. L'architecture neutre serait donc un contenant sans contenu, un lieu pouvant accueillir toutes activités.

Cette approche partagée par des agences comme Office, Lacaton Vassal, Christ et Gatienbein ou encore Dogma, vise à réduire l'architecture à ce qui est essentiel : «Ils proposent contre l'architecture de leur temps, une architecture non-figurative, et dont l'essence première serait d'être un "cadre" de vie»⁴. L'objectif est donc de rechercher une neutralité formelle et fonctionnelle. Dans ce sens, ces considérations rejoignent en quelque sorte le "purisme" architectural déjà développé par Le Corbusier⁵ au début du siècle dernier. Le Corbusier voulait faire table rase des styles pour revenir à des formes pures, efficaces, émanant des nécessités strictes d'un programme, plutôt que d'une volonté formelle quelconque de la part de l'architecte. Il puisa son dessin dans le vocabulaire formel dans les innovations techniques d'ingénierie.

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

1. Roger Pouivet, L'Ontologie de l'œuvre d'art, Editions Vrin, 1997

2. Henri Maldiney, Regard, Parole, Espace, L'Âge d'homme, 1973, p. 153

3. Jacques Lucan, Précisions sur un état présent de l'architecture, 2015, p.247

4. Description de l'agence DOGMA architectes sur frac-centre.fr

5. Le Corbusier, Vers une architecture, Paris : Champs arts, 2009 (1923)

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

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

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

té.»¹ Office oriente sa pratique autour d’une recherche de neutralité sans pour autant aborder explicitement la question de l’idéal d’architecture, d’un modèle absolue de perfection formelle et sémantique, qui pourtant semble en émaner. Pour cela, Geers et Van Severen tentent de produire une architecture “without content” qui ne porte aucun discours. Ils n’ambitionnent pas directement la beauté mais répondent le plus pragmatiquement possible aux conditions du présent. Formellement, l’architecture ne doit donc pas saboter son ouverture fonctionnelle par l’ajout de contraintes. Ainsi, elle est nécessairement simple du point de vue géométrique. La grille et la trame sont mises au centre de la conception (fig. 4). Le contexte n’influence que très peu le projet. L’intérêt architectural est alors situé dans le détail et dans la combinaison de formes ordinaires et facilement appréhendables, considérées comme pures : «C’est seulement par la combinaison précise d’éléments simples que nous créons une architecture complexe»². On retrouve l’architecture «without rhetoric» d’Alison et Peter Smithson qui cherchaient «une sorte de neutralité aimable» et «le charme de la précision»³ il y a déjà 45 ans.

Dans ce sens, on assiste à une pratique réaliste acceptant la différence comme seule donnée “universelle” dans un monde non-référentiel. L’objectif est de concevoir une architecture qui échappe au temps, une architecture qui ne peut être obsolète, comme Emanuel Christ le laisse entendre quand il parle de l’influence d’architectures intemporelles sur le travail de son agence : «Notre voyage à travers l’Italie est toujours une référence importante pour notre travail: une architecture éternellement valable, qui a été développée dans des conditions politiques, culturelles et techniques changeantes au fil du temps (...) Les instruments pour parvenir à une architecture éternellement valable sont toujours les mêmes: la structure du bâtiment, la façade, l’espace, la dramaturgie, la matière et la forme. Dans chaque projet, nous essayons de trouver une expression contemporaine et spécifique de l’architecture universelle.»⁴ Giorgio Agamben disait qu’être contemporain, c’est être hors du temps, car être exactement dans le mouvement, c’est être déjà vieux et être trop en avance, c’est être inapte pour le présent.

1 . Description de l’agence sur site officekgdvs.com dans la section “about”

2. Kersten Geers dans, *Besides, History : Go Hasegawa, Kersten Geers, David Van Severen*, Koenig Books, 2017, p196

3. Alison et Peter Smithson, *Without rhetoric : an architecture aesthetic*, Cambridge, 1974

4. Interview donnée pour le site Archined

On retrouve cette approche d'architecture universelle sans contenu prédéfini chez Lacaton-Vassal. Néanmoins, les architectes bordelais (basés à Paris) ont eu tendance à rester coincés dans une sorte d'archétype de l'architecture neutre. Ici, universalité est synonyme d'hégémonie. En effet, la plupart de leurs projets sont issus d'une adaptation de la maison Latapie (fig. 8). La description de l'école d'architecture de Nantes par les architectes ne trompe pas : «une maison Latapie multipliée par cent ou deux cents»¹. Ainsi, dans leur recherche de neutralité, Lacaton-Vassal ont abouti à un modèle qu'il considère efficient à toutes les échelles, de l'usage domestique et familier au programme public : un modèle d'architecture pur qui répondrait à toutes situations (Une position nécessairement moderniste). Le risque de la quête de neutralité pourrait être d'adopter une certaine naïveté par rapport au monde. L'écriture blanche de Roland Barthes proclame la fin totale des conflits par une discontinuité avec l'histoire et notamment le contexte. En voulant se libérer du langage, ces architectes risquent de créer leurs propres mythes formels : «les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord la liberté»².

Même si l'écriture d'Office reste liée à une recherche de "blancheur", ce qui est intéressant, est sa capacité à diversifier les formes de ses projets. Bien sûr, on retrouve des récurrences (Structure tramée (fig. 5), plan inscrit dans un cercle (fig. 6), "bâtiment-dalle" avec une toiture inclinée (fig. 7), insertion de formes géométriques abstraites coupant la régularité...), cependant, la méthode de travail utilisée leur permet de renouveler leurs propositions. Office se sert d'un catalogue de références purement architectoniques. Cet antifétichisme des références consiste, pour reprendre la sémiologie de Barthes, à extraire d'un signifiant tous ses signifiés : «architecture is itself»³. Geers et Van Severen viennent y piocher des configurations spatiales qui pourraient répondre à un problème architectural donné. Ce musée architectonique (fig. 9) ne classe pas les références en fonction de leur date ou leur programme. Il est construit de façon à pouvoir comparer différentes réponses à un même problème d'architecture : «David et moi ne disons jamais "Allez, on va faire un bâtiment comme Bramante ou Palladio". Certains bâtiments peuvent avoir une influence mais nous ne regardons jamais les

choses une par une. On parle de références quand on a besoin d'une solution pour le traitement d'un coin ou autre chose. (...) Nous accumulons les choses qui nous intéressent. On essaye, en fait de rendre l'histoire opérationnelle.»⁴

Cela fait directement écho au travail de l'historien de l'art, Aby Warburg, qui avait déjà entrepris un classement a-historique des références dans son Atlas Mnémosyne (fig. 10) à partir de 1926. Il développa une nouvelle approche de sa discipline en établissant des correspondances inattendues entre des reproductions d'œuvres sans regarder leur date, leur contexte, leur style ou leur technique. Il ne s'intéressa pas non plus à l'image en tant que telle ou au signe (le gnosique=le signifié), mais à ses représentations des émotions et à ce qui rend celle-ci compréhensible par tous (le pathique=le sentir) : les éléments renvoyant aux passions, aux désirs, aux peurs, aux "rituels de vie"... Les références sont désacralisées, on s'en sert comme outil et non comme objet témoin d'une histoire passée...

Cette approche de l'histoire n'est pas isolée et a même tendance à se généraliser aussi bien dans la pratique que la théorie. En effet, on pourrait citer, parmi d'autres, l'enseignement de Christ et Gantenbein. Ces derniers ont constitué, de 2010 à 2012, avec leurs étudiants de l'ETH de Zurich, des collections de typologies de bâtiments "anonymes" du XXème siècle de grandes villes mondiales (fig. 11) : Athènes, Buenos Aires, New Delhi, Hong Kong, New York, Rome, São Paulo. Ainsi, ces architectes relisent, redessinent, traduisent et s'approprient le passé afin de construire du sens à partir d'une constellation de références vidées de toutes méta-données. L'histoire devient quelque chose qui peut être utilisée plutôt que simplement étudiée. Valerio Olgiati (qui a lui aussi dispensé des cours des plusieurs écoles dont l'ETH de Zurich) préfère parler de généalogie du passé plutôt que d'Histoire, car la seconde est soumise à des interprétations qui empêchent une lecture purement architecturale du sujet étudié.

La pratique de l'antifétichisme référentiel semble être une piste intéressante. Cependant, il faut se demander si l'objectivité systématique des ressources n'a pas tendance à effacer tout rapport personnel à l'architecture en considérant les références seulement par leur efficacité fonctionnelle, comme des types qu'il s'agit de parfaire. Dans cette recherche de neutralité, l'objectif premier est de concevoir l'architecture la plus adaptée possible à la complexité

1. Lacaton et Vassal, Orléans-Paris, 2009, p.28

2. Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Éditions du Seuil, 1953, p.180

3. «architecture is itself», entretien entre Office et Joachim Declerk, dans Office Kersteen Geers et David Van Severen, Tontoonselling 35m² jonge architectuur, 2005

4. Kersten Geers dans op. cit., p190

du monde extérieur. Même si certains comme Office tentent de renouveler leur approche par une relecture du passé, ce type d'architecture a renoncé à porter un discours sur elle-même autre qu'une recherche de "pureté" et nécessairement d'effacement. On est ainsi très proche de l'idée de "l'abri souverain" d'Auguste Perret dont on a parlé précédemment, une architecture se voulant permanente d'un point de vue constructif et fonctionnelle. Par un processus rationnel sur la manipulation du médium architectural, l'objectif est en fait d'atteindre une neutralité spatiale et langagière. Cependant, si les réalisations de Perret présente bien une réflexion architectonique poussée, elle semble se répéter dans sa mise en forme, donnant lieu à un langage "signature" se rapprochant de la question de pureté. Ce type de conception semble logique, aujourd'hui, car l'heure n'est pas à la remise en question de son médium : l'architecture est avant tout l'"abri du monde". Il convient, ainsi, de se demander si la quête de l'architecture pure est véritablement souhaitable ?

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

FIGURES

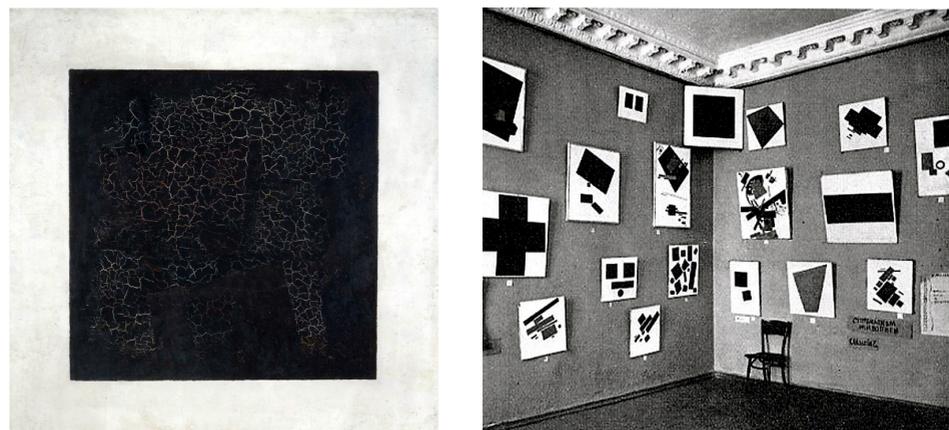


fig. 1 :

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

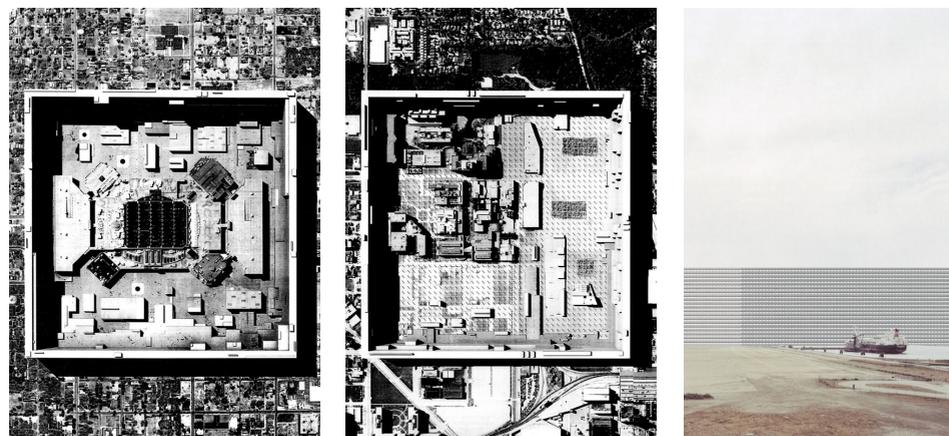


fig. 2 :

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

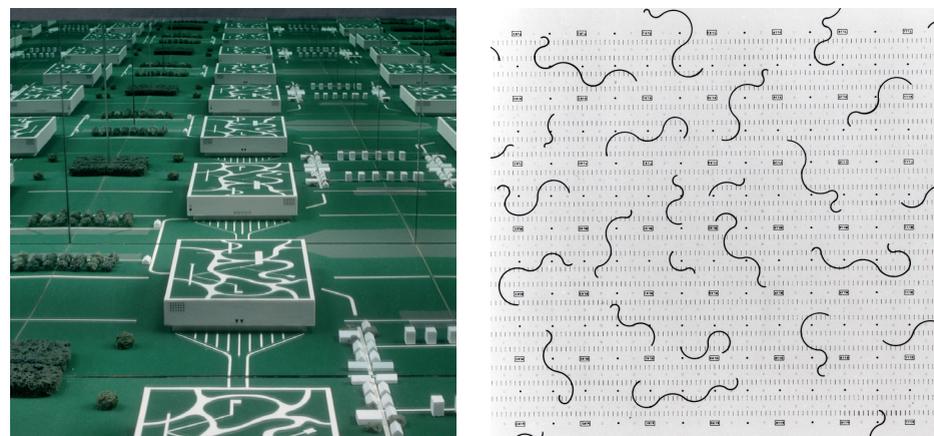


fig. 6 :

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

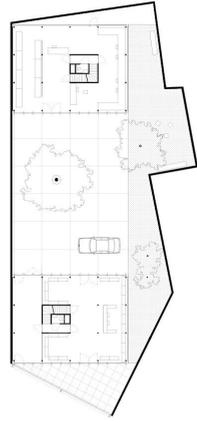


fig. 4 :
Office (Kersten Geers, Van Severen), Office 47, Tielt (Belgique), 2007-2009 -
 Plan rdc + photo - malgré un contexte très contraint géométriquement, le projet s'inscrit dans une trame régulière autonome

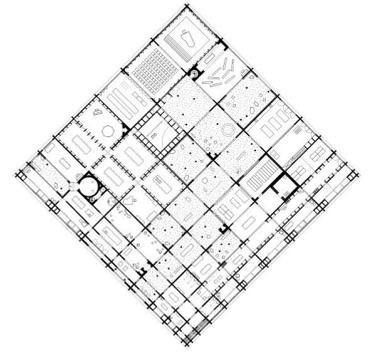


fig 7. :
Office (Kersten Geers, Van Severen), ARVO PÄRT CENTRE, Laulasmaa (Estonie), 2014 - Plan rdc + perspective - Ce projet reprend tous les éléments de langage d'Office : Trame régulière, toit incliné, insertion géométries abstraites...

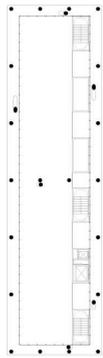


fig. 5 :
Office (Kersten Geers, Van Severen), YALE UNION, Portland (USA), 2017-... -
 Plan rdc + perspective



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

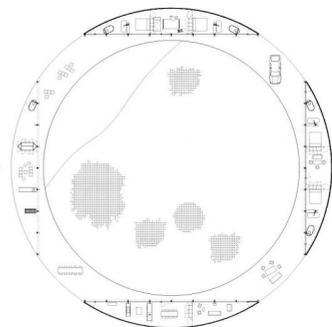


fig. 6 :
Office (Kersten Geers, Van Severen), SOLO HOUSE, Matarrana (Espagne), 2012-2017 - Plan rdc + photo



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

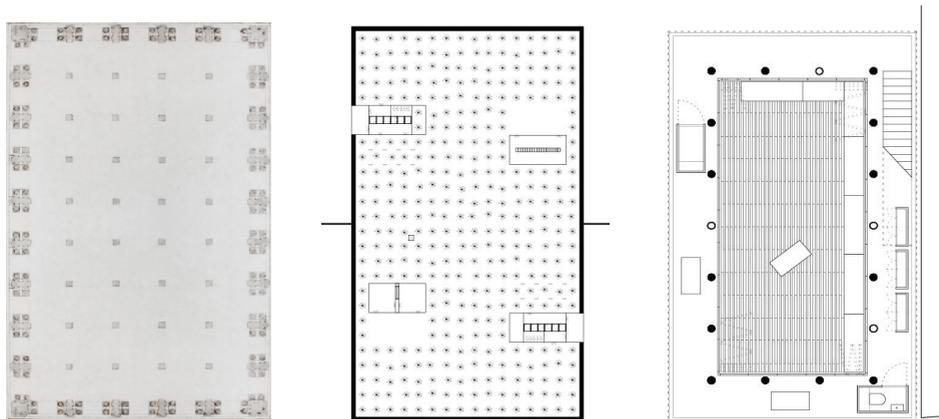


fig. 10 :
 Pour l'exposition Besides History, ces 3 projets ont été présentés à pied d'égalité
 - Palladio, Basilica, Vicenza, 1750 - Office, BORDER GARDEN, Juarez + El Paso
 (Mexique+USA), 2005 - MUSIC CENTER, Muharraq (Bahrain), 2016

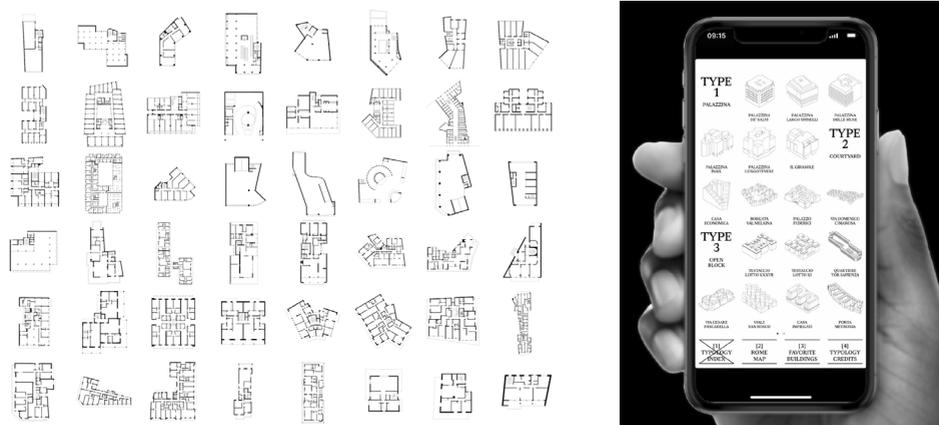


fig. 11 :
 "Polykatoikia Type, Athens from Typology : Paris, Delhi, Sao Paulo, Athen",
 2015 - Application "Rome Typology", 2012 - Deux catalogues de références
 produits par Christ et Gantenbein et leurs étudiants à l'ETH de Zurich

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

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

Face au monde non référentiel, Olgiate et Breitschmid croient en une réponse architecturale liée à un «réalisme sans interprétation»¹. Ce terme doit être compris de la façon suivante : dans un contexte de «vide conceptuel»², il est inutile de s'attacher à des concepts, valeurs ou symboles contemporains car ceux-ci sont soit hyper spécifiques soit d'un autre temps donc possiblement obsolètes (puisque que concernent un autre contexte sociétal). En ce sens, ils soutiennent qu'un bâtiment doit se concentrer sur des éléments architectoniques physiques et tangibles. Cependant, si l'architecture ne doit plus interpréter le réel, cela ne signifie pas qu'elle doit empêcher toute lecture de son médium.

En effet, la logique architecturale de la non-referential architecture réside dans le fait de stimuler l'interprétation plutôt que de s'en affranchir. Dans ce sens, la non-referential architecture diffère des recherches de pureté citées plus haut. Où Office ou Dogma cherchent à trouver des formes neutres muettes sans possibilité d'interprétation, Olgiate veut créer une architecture qui n'a pas de sens fixe, mais qui appelle à la réflexion autour d'une sorte de métalangage purement architectural. Ainsi, la non-referential architecture est nécessairement rhétorique car elle parle d'elle-même.

« Au lieu de tenter d'incarner des idéaux qui n'existent plus et qui ne possèdent pas de force unifiante, le propos d'un bâtiment doit être d'encourager les personnes à réfléchir et entrer en discours avec lui et, par extension, avec le monde : Un bâtiment doit être "sense-making" ("porteur de sens"). (...). Il est préférable de comprendre un bâtiment comme objet qui rend les gens créatifs»³. De plus, selon

1. M. Breitschmid + V. Olgiate, Non-Referential architecture, Park Books, 2018, p.18

2. Ibidem

3. Ibidem p. 27

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

L'objectif est donc de pouvoir générer des questions personnelles chez les personnes par le médium exclusif de l'architecture, sans appel aux symboles, valeurs ou concepts externes. Pour cela, il faut commencer par se demander par quelle voie peut-on dialoguer. Nécessairement, il s'agit d'extraire ce qu'il resterait de partageable chez les habitants du monde non-référentiel dans leur approche de l'architecture. En cela, on retrouve une sorte de quête de la "fonction architecturale" dont on parlait plus haut, la recherche de ce qui pourrait être global dans toute architecture depuis l'origine de la construction. Alberto Giacometti disait que la meilleure chose avec ses sculptures, c'est qu'il pouvait les toucher, les sentir physiquement. Jean Genet écrivait : «C'est l'œuvre de Giacometti qui me rend notre univers encore plus insupportable, tant il me semble que cet artiste ait su écarter ce qui gênait son regard pour découvrir ce qui restera de l'homme quand les faux-semblants seront enlevés (...) Et quand il a réussi à défaire l'objet ou l'être choisi de ses faux-semblants utilitaires, l'image qu'il nous en donne est magnifique»¹. En lisant ces mots, Giacometti semble avoir atteint une sculpture "non-référentielle", qui ne parle que d'elle et renvoie chacun à un jugement esthétique sur son rapport à l'objet et au monde. On pourrait dire que du côté de l'architecture, ce qu'il y a de mieux à propos des bâtiments, c'est la possibilité d'expérimenter physiquement les espaces. En tout cas, c'est ce qu'Olgianti a identifié comme précondition qui ne peut être soustraite d'aucun bâtiment : «L'expérience de l'espace est, en quelque sorte, la matière "brute" incontestée avec laquelle tout bâtiment doit composer»². Si les expériences passées et les différences physiologiques de chaque individu influencent l'interprétation et la conceptualisation de l'espace, chaque visiteur arrivera plus ou moins à un même genre de sensation. Par exemple, les visiteurs qui entrent dans le hall du Guggenheim de Bilbao, ont relativement la même sensation "d'élévation molle". De même pour les œuvres de Richard Serra situés dans l'une des salles du musée, certains adjectifs pour qualifier cette expérience "brute" sont récurrents (vertigineux, couper du temps, en mouvement...). Ensuite,

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

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

Ce qu'il faut bien comprendre est le fait que la non-referentialité n'annule pas toute donnée de travail externe. Cependant, l'architecte ne doit pas être un simple facilitateur qui définit sa valeur à travers le service qu'il rend à la société en construisant des fonctions de vie, d'éducation, de santé ou de loisirs. Construire des structures qui fonctionnent devrait être l'attente normale de l'architecte. Pour Olgianti, « un bon architecte doit savoir concevoir des bâtiments qui font réfléchir les gens en les confrontant à eux-mêmes et au monde »³. Le langage ne doit pas s'installer durablement dans la production, la mise en mouvement réflexive doit être permanente pour éviter une stagnation intellectuelle. La non-referential architecture doit donc faire appel à la "nouveauté" («newness»). Un bâtiment construit à partir d'innovations constructives ou technologiques n'est pas une "nouveauté" : «Une œuvre, même si elle est exceptionnellement "craftée", ne suffit pas à remplir la tâche sociale ultime de l'architecture, à savoir engager les gens dans un dialogue et un discours, et rendre les gens créatifs»⁴. L'insertion de tendances de "lifestyle" populaires ou l'importation de thématiques extra-architecturales (venant de découvertes mathématiques, sociologiques, politiques, artistiques...) n'est pas non plus la "nouveauté" qu'il faut viser. Si ce type d'inspiration peut faire sens à un instant t pour la société, rien ne dit qu'il sera adapté à t+1.

Prenons l'exemple de Gaudí. À son époque, son architecture était labellisée comme "bizarre" malgré une démonstration de nouvelles

1. Jean Genet, L'Atelier d'Alberto Giacometti, L'Arbalète, Décines (Lyon), 1958

2. M. Breitschmid + V. Olgianti, Non-Referential architecture, 2018, Park Books, p. 29

3. Valerio Olgianti, El croquis, n°156 (Valerio Olgianti 1996-2011), 2011, p.26

4. M. Breitschmid + V. Olgianti, Non-Referential architecture, Park Books, 2018, p. 85

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

Pour créer des espaces avec des intentions nouvelles, il faut déterminer un cadre de travail par ce que Olgiati appelle un "souhait". Il s'agit en quelque sorte de la commande, qui n'est pas un programme à proprement parler, mais une sorte de direction, permettant de produire une architecture qui se focalise sur ce qui est nécessaire. Cette demande qui peut émaner du client, ou d'une situation architectonique particulière du lieu de projet, et peut se résumer à une phrase du style : je veux être isolé par rapport à l'extérieur ou le projet doit reprendre le gabarit existant mais je ne veux pas habiter tout cet espace.

Concernant la question de la commande, il convient également de distinguer deux types de bâtiments, pour deux conceptions différentes. L'architecte italien, Livio Vacchini¹ opposait ainsi, le bâtiment orienté à vocation privée et le bâtiment non orienté à vocation publique. Si le premier peut donner lieu à une application d'un processus conceptuelle spécifique à une demande personnelle, la deuxième doit être effectuée dans l'idée que le bâtiment puisse répondre à un nombre multiple et imprévisible de fonctions. Pour donner un exemple, la maison peut être composée d'espaces contraints et fixes. A l'inverse, un bâtiment public doit produire des espaces permettant la déclinaison et l'adaptation. Dans ce sens, la neutralité d'une architecture telle que "l'abri souverain" peut être intéressante, mais dans le cadre d'une approche rhétorique, il est nécessaire de la croiser avec une conception architectonique "significative". L'un

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

Pour chacun de ses projets, Valerio Olgiati s'applique à concevoir l'architecture autour d'une idée simple issue du "souhait" et purement focalisée sur un aspect architectonique. Dans les exemples précédents, cela pourrait être un espace renfermé sur un jardin central mais dialoguant avec le paysage environnant ou un volume habité qui n'occupe qu'une partie du volume total. Cela pourrait être une maison dont toutes les pièces sont identiques pour prendre l'exemple du projet d'Eric Lapiere (fig. 4). Ce dernier conçoit son architecture autour d'un principe d'architecture qui induit le tout dans un objectif "d'économie de moyens", rendant l'architecture significative en elle-même. Dans un monde non-référentiel, une idée "porteuse de sens" ne peut pas être porteuse de valeur. Cependant, en étant purement architectonique et vidée de toute symbolique, "l'idée" d'un bâtiment permet aux usagers de se poser des questions que certains diront "existentielles" par une remise à zéro de «rituels de vie»². La progression des espaces, l'organisation, et la composition par division des éléments architecturaux doivent être faites de sorte qu'ils stimulent intellectuellement les visiteurs. Même s'il mène à des interprétations individuelles différentes, l'objectif de ce mode de conception n'est pas que la réponse soit unique mais que les questions soient communes : L'appel du pourquoi ? et du comment ?

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

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

La non-referential architecture présente donc indirectement une portée presque sociale : «Idéalement, j'essaie de me bouger pour trouver des décisions qui ne sont pas pragmatiques et qui touchent un domaine plus élevé qui devient la base de mon idée (...) Je crois qu'il faut des formulations aussi radicales pour que la société commence à réfléchir à ce dont il s'agit, et ensuite, à tenter de comprendre le principe qui le sous-tend»¹

A partir de cette idée, un principe "d'ordre" est mis en place. Tout est déduit et adapté spatialement à chaque situation, chaque pièce du projet. Cet ordre permet d'aboutir à une cohérence interne et hermétique. Est alors créée, une "unicité" («oneness») : une idée pour un bâtiment. Cette conception par division autour d'un principe "d'ordre" s'oppose à celle par addition qui compose à partir d'éléments indépendants et d'une succession de choix. L'objectif est de créer un bâtiment qui existe pour lui-même : une entité qui semble contenir une totalité. Il ne s'agit plus de construire de façade traditionnelle tripartite, symétrique avec corniche et différents degrés de rustification du matériau. Le projet ne doit suivre aucun style prédéfini ou de connotations sémantiques révolues. Il ne doit pas non plus être un collage d'éléments phénoménologiques composant une architecture fonctionnaliste qui prône l'efficience, ni une géométrie inhabitable (exemple : paramétrisme) qui crée bien une unité formelle mais aucunement un sens architectural. Pour cela, chaque forme, épaisseur de murs, hauteur de plancher doit être créée selon la règle de l'"ordre" gouvernant : « Si les niveaux font la même hauteur, le bâtiment est perçu comme un ensemble et pas comme une accumulation de niveaux individuels »².

Le Visiting Centre (fig. 5) à Zernez d'Olgiati, illustre cet "ordre" qui lie le tout sans jonction. Ce projet consiste en l'idée d'une «imbriication en miroir de deux cubes possédants trois niveaux associés par un parcours en boucle»³. Malgré une séparation en deux parties symétriques, le parcours labyrinthique, l'utilisation d'un matériau unique et le traitement des percements semblent découler avec cohérence d'un organisme indivisible.

Dans le même sens, la question du matériau et du principe de structure est fondamentale dans la volonté de créer une "unicité". Quand on regarde la basilique de Ruvo, exemple donné par Olgiati et Breitschmid, même si le toit est en tuiles, les portes en bois, et les

fenêtres en verre, l'essentiel du bâtiment est construit en pierre. Les autres matériaux sont présents seulement pour combler les orifices, qui ne peuvent l'être par la pierre. Si cette basilique avait été conçue avec un soubassement en pierre rustique, une partie courante en pierre lisse et un attique en bois, l'idée architectonique "porteuse de sens" aurait été occultée : «Une masse énorme poussant vers la terre alors qu'il y a une salle énorme à l'intérieur»⁴. En plus d'être unique, le choix du matériau doit avoir un sens. Si on choisit un matériau pour composer un espace, mais qu'on doit l'assembler à un autre pour avoir l'effet structurel escompté, c'est que la direction n'est pas la bonne.

De même, la non-referential architecture doit être conçue autour d'un concept structurel unique rendant en quelque sorte l'ensemble insécable. Cet aspect est particulièrement développé dans les bâtiments à vocation publique. En parlant de son projet de concours pour l'EPFL (fig.6), Olgiati précise : «Si vous supprimez une poutre ou un pilier, tout s'effondrera au premier tremblement de terre, et pas seulement en partie, mais en totalité»⁵ Cet aspect est aussi lisible dans les projets de Christian Kerez . Ces propositions, qui semblent être issues, d'une adaptation de la non-referential architecture, sont notamment focalisées autour d'un travail de «l'interdépendance structurelle»⁶. Le projet "House with a Missing Column" (fig. 7) est conçu entièrement selon un principe structurel innovant (une structure poteaux-poutres sans poteaux) pour répondre à l'idée architectonique du projet : un immeuble collectif où l'appartement à chaque étage s'organise indépendamment des autres dans une fluidité spatiale.

Sa proximité avec la réflexion d'Olgiati n'est pas étonnante : «Kerez et Olgiati sont amis et leur travail partage ce que l'on pourrait appeler une singularité, ou une "unicité" formelle.»⁷

Dans un sens, le processus déductif utilisé par Kerez ou Olgiati, permet de créer un ensemble unifié, mais de l'autre, il entraîne forcément de "contradictions" spatiales. Une idée ne peut être appliquée à tout le projet sans entrer en conflit avec les conceptions habituelles de l'espace. Cela peut concerner chaque partie du bâtiment comme le concept structurel, la matière, les percements, le plan du

1. Valerio Olgiati, El croquis, n°156 (Valerio Olgiati 1996-2011), 2011, p.27

2. M. Breitschmid + V. Olgiati, Non-Referential architecture, 2018, Park Books, p. 82

3. Jacques Lucan, Précisions sur un état présent de l'architecture, 2015, p.244.

4. Ibidem p.97

5 . Conférence d'Olgiati à Bâle en 2011

6. Terme emprunté à Jacques Lucan, Précisions sur un état présent de l'architecture, 2015

7. Adam Caruso, "Whatever Happened to Analogue Architecture", AA files, n°59, automne 2009, p.75

bâtiment, le déplacement à travers les pièces... «Les contradictions sont planifiées par l'architecte et font partie de leur capacité créative et innovante»¹. Cependant, la "contradiction" ne doit pas être un gimmick.

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

Selon Breitschmid², cette conception de l'architecture renvoie directement à la définition de Kant concernant le jugement esthétique. Elle ferait entrer 3 phases en jeu :

1. Le stimuli sensoriel consiste en la chose, l'objet qui déclenche l'intérêt chez la personne. C'est la "nouveau" («newness») déclenchée par la "contradiction" donnant lieu à questions basiques du genre : "Qu'est-ce qu'il y a à l'intérieur?", "Qu'est-ce qui porte le bâtiment?", "Qu'est-ce qu'il y a sur ce toit?", "A quoi sert cet élément?"...

2. Il fait appel ensuite à l'imagination pour tenter d'approcher cette nouveauté.

3. Il essaye finalement dans un mouvement de synthèse, de conceptualiser ce qu'il a imaginé.

Cependant, pour Kant, la succession de ces phases ne suffit pas à créer un jugement esthétique. L'individu aura tendance à immédiatement s'ennuyer, s'il réussit à comprendre pleinement la chose. L'esthétique existerait ainsi dans un mouvement perpétuel, un aller-retour constant entre des nouvelles possibilités de l'imagination et des tentatives de conceptualisation, soit l'énigme architectonique.

1. M. Breitschmid + V. Olgiati, Non-Referential architecture, 2018, Park Books, p. 107

2. Ibidem p. 109

A noter, que le terme de "nouveau" utilisé par Olgiati ne signifie pas forcément le fait de se confronter à quelque chose de "jamais vu", mais plutôt de faire face à une disposition particulière. Alors, oui, il y a quelque chose de la nouveauté mais celle-ci correspond le plus souvent à une manipulation particulière d'éléments architectoniques définis et connus. On pourrait plus rapprocher cela d'un instant poétique dans le sens où Bachelard le définit. Bachelard³ dit que la manière dont le poète va écrire son poème, le fabriquer, assembler les mots, sert à créer un choc, un événement. Et avec les meilleurs poèmes, le choc se produit à chaque fois qu'on les lit. En soit la manipulation architectonique, est la grammaire de l'architecture. Nous garderons ainsi le terme "la nouveauté" pour parler des "idées" de conception singulière mais le terme "surprise" semble plus adapter pour exprimer le phénomène de déclenchement intellectuel.

Nous pourrions aller plus loin en citant Maldiney⁴. Si ce dernier s'appuie sur la philosophie kantienne, il donne une définition de l'esthétique (déjà abordée dans la partie précédente) qui apporte une strate de plus pour qualifier la non-referential architecture. Pour lui, "la rencontre" ou dans notre vocabulaire "la surprise", résulte d'une mise en tension révélatrice : ce qu'il appelle "le rythme", ce que nous appelons la "contradiction". L'esthétique ne peut être créée qu'à partir de quelque chose qui "déchire le quotidien" comme une révélation, un phénomène mettant l'individu face à sa propre réalité. À la différence des autres arts, l'architecture à la fois stimule (part esthétique) et répond à des fonctions (part éthique), mais elle ne peut se réduire à des questions d'usages qui feraient normes, ni à une culture savante, ni encore à de seules considérations esthétiques qui négligeraient les situations habitantes. Ce qui est en jeu, c'est une explicitation de l'existence (des "rituels de vie") de l'utilisateur à l'épreuve d'une "contradiction" architecturale qui résiste à toute signification préconçue de l'espace. Dans le sens de Maldiney, le "neutralisme" ne présente donc aucun "rythme", aucune "nouveau" à l'utilisateur et paradoxalement ne lui permet pas de sentir qu'il "existe". L'application de ce principe de mise en mouvement réflexive par la "surprise" semble cependant difficile à visualiser. Prenons donc un exemple avec l'atelier Bardill d'Olgiati (fig 8). Si le bâtiment d'extérieur en béton couleur rouille reprend la forme des "maisons-granges" alentour (il était demandé de conserver le gabarit de la grange existante détruite pour le projet), le visiteur est

3. Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace, PUF, 1957

4. Henri Maldiney, L'art, l'éclair de l'être, Comp'act, 1993

confronté à une “contradiction” quand il découvre, en entrant, qu’il n’y a pas de toit. Il doit alors tenter de comprendre la logique derrière cet usage étranger d’une forme familière. Les trois-quarts du bâtiment ne sont pas couverts car la fonction qu’il abrite n’en a pas besoin. Les visiteurs commencent à penser de manière créative, à la fonction d’abri d’une maison. Ce projet peut apparaître insensée pour certaines personnes, mais pour d’autres, il peut toucher des pensées fondamentales ou métaphysiques.

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

Il reste à trouver la source de cette “nouveau”...

FIGURES

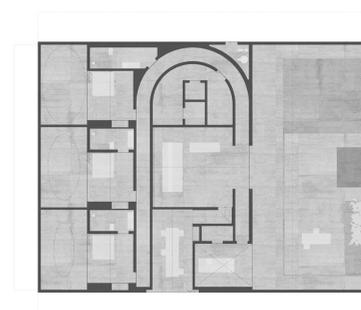


fig. 1 :

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

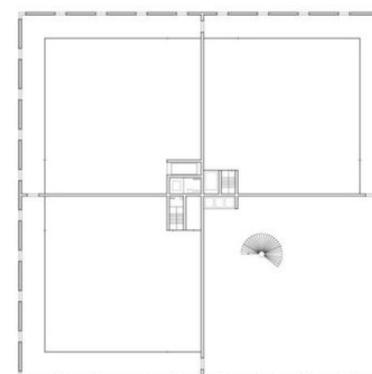


fig. 2 :

Valerio Olgiati, PERM XXI, Perm (Russie), 2008 - Plan étage + image extérieure
- L’ensemble du bâtiment est porté la colonne de circulation centrale, les formes périphériques travaillent à la fois en tirant et en poteau par leur forme

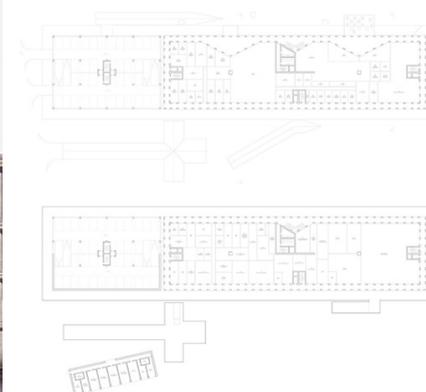
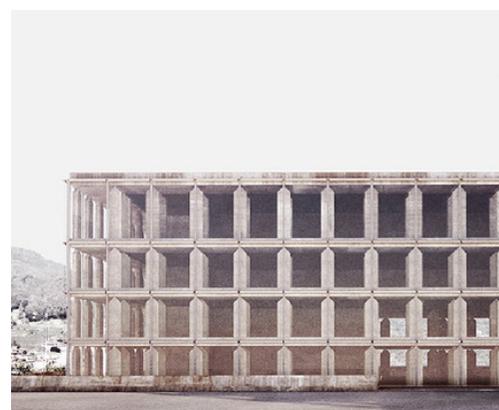


fig. 3 :

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

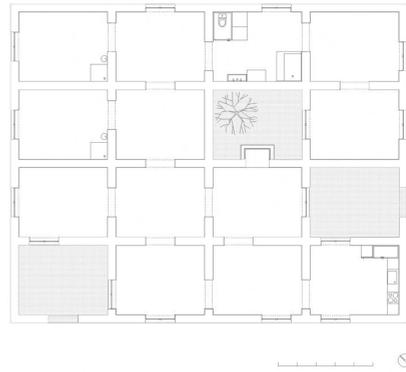


fig. 4 :
Eric Lapierre, MAISON POUR UN COLLECTIONNEUR, Combray (France), 2013 - Plan, Photo intérieure - "Dans le garde-à-vous, l'immobilité de tous fait apparaître les signes particuliers de chacun" Robert Bresson, Notes sur le cinématographe

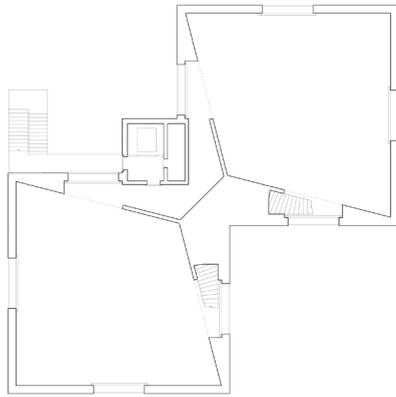


fig. 5 :
Valerio Olgiati, VISITING CENTRE, Zernez (Suisse), 2008 - Plan rdc + photo extérieure - La présence de deux escaliers symétriques est une "contradiction" : Où dois-je aller ? Est-ce important de prendre l'un ou l'autre ?

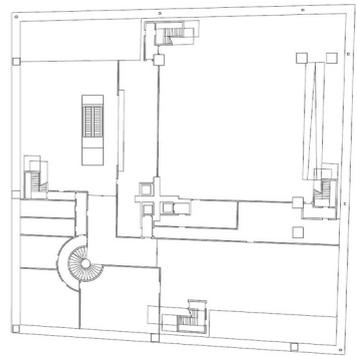
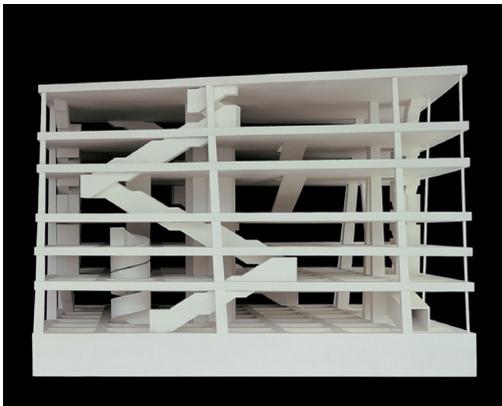


fig. 6 :
Valerio Olgiati, EPFL LEARNING CENTRE, Lausanne (Suisse), 2004 - Plan R+1, Photo de la maquette structurelle - Ce projet ressemble étrangement à celui de Kerez pour les Headquarters de Swiss Re next (2008)

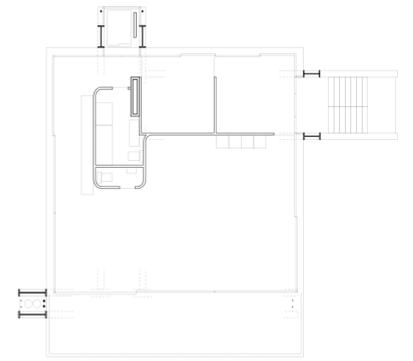


fig. 7 :
Christian Kerez (+ Joseph Schwartz ingénieur), HOUSE WITH A MISSING COLUMN, Zurich (Suisse), 2014 - Plan R+2 + photo extérieure + intérieure - Charges verticales reprises par trois colonnes périphériques (ascenseur, escalier, gaines)

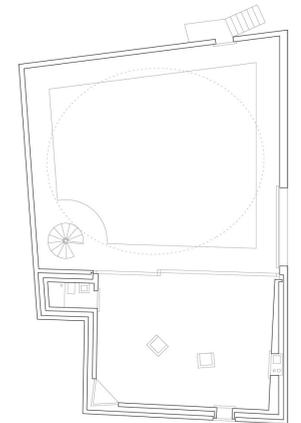
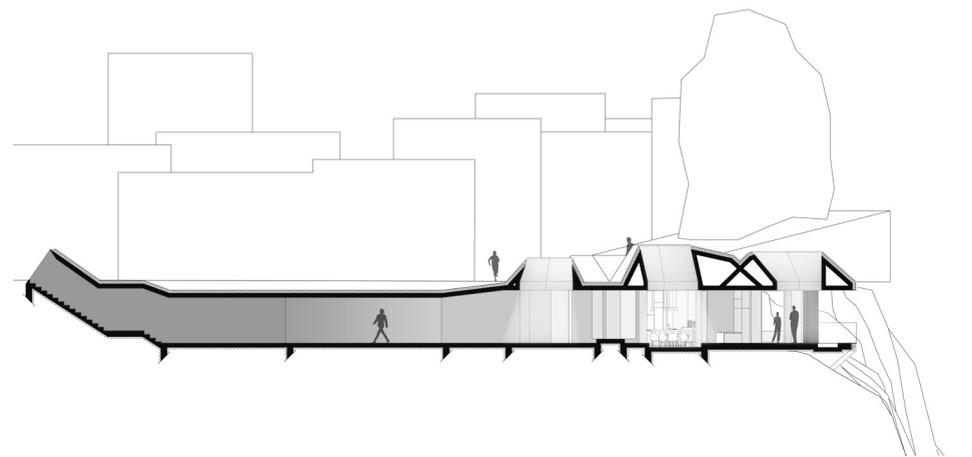
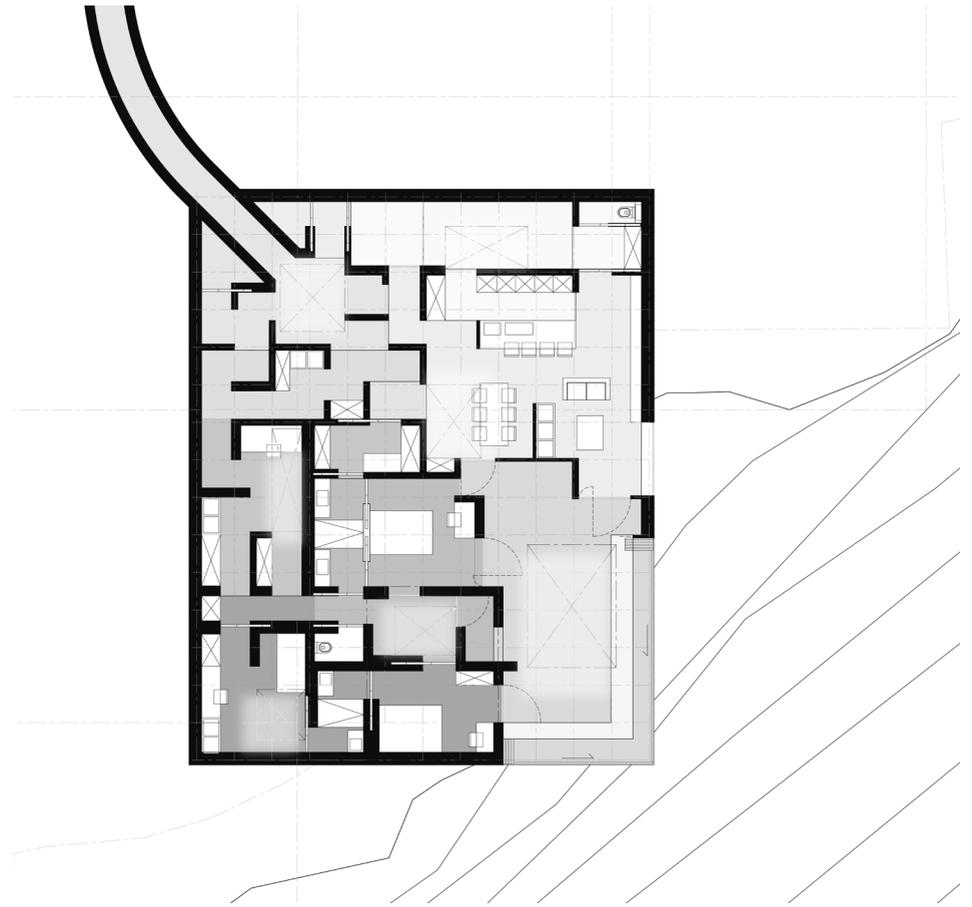


fig. 8 :
Valerio Olgiati, ATELIER BARDIL, Scharans (Suisse), 2007 - Plan rdc + photo extérieure + patio intérieur- La clarté et la fluidité du patio vient en contraste avec la géométrie arbitraire de l'aspect extérieur du bâtiment

EXEMPLE DE NON-REFERENTIAL ARCHITECTURE APPLIQUÉE



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

L'AUTOBIOGRAPHIE, QUÊTE DE SINGULARITÉ

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

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

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

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

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

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

1. Valerio Olgiati, "On the non-referential", Domus, n°974, novembre 2013, p.46

2. Jacques Lucan, Précisions sur un état présent de l'architecture, 2015, p.232

3. Aldo Rossi, a Scientific Autobiography, Cambridge, 1981

4. Valerio Olgiati, "Iconographic Autobiography", 2G, n°37, 2006 republié en 2011 dans El Croquis n°156

5. Ibidem p.134

6. Ibidem

plutôt une auto-referential architecture. Les références sont toujours là. Même son objectif de non-referential architecture se matérialise par un repère personnel : « L'architecture inca, plus que toute autre architecture que je n'ai jamais vue, n'est faite que de formes et de bords de pierres et de la façon dont ces pierres ont été posées les unes sur les autres. Il n'y a rien d'autre. C'est de l'architecture pure ! »¹

Son cas n'est pas isolé. Rem Koolhaas, pour l'inauguration de la biennale de Venise 2014, écrit sur une des feuilles libres distribuées à tout le monde, des épisodes d'enfance personnels. Ces souvenirs sont froids, factuels non liés aux sensations et concernent les fameux "éléments"² d'architecture. Par cette mise à distance, Koolhaas tente de partir de sa sphère privée (ses expériences premières où l'architecture n'était pas encore au centre de son esprit) pour renouveler son regard global sur l'architecture contemporaine.

L'univers de références de l'architecte, se pose ainsi comme un élément essentiel au développement de sa pratique. La construction de références autobiographiques doit faire partie intégrante du processus de l'auto-referential architecture. Admettre l'impossibilité de la non-référence n'est pas un échec en soi. La rendre atteignable reviendrait à signer la mort de la réflexion autour de l'architecture. La "nouveauté" n'est donc pas seulement l'occasion de retrouver une certaine diversité en architecture, il est aussi le garant d'un renouvellement du langage architectural. L'éclectisme architectural s'il peut faire peur aux théoriciens et aux critiques marquent sans aucun doute une résistance de l'architecture face à l'uniformisation des propositions (voir la partie sur le pragmatisme). Concevoir une architecture auto-référentielle constitue une source difficilement épuisable de création. Le principe "autobiographique" contient néanmoins un paradoxe. L'autobiographie fait nécessairement appel à la mémoire. Or les souvenirs sont forcément rattachés à un contexte culturel non-architectural. Cependant, pour être logique face au contexte global actuel, il convient que ces références soient encore une fois vidées de tout ce qui n'est pas purement architectural : «il faut les regarder de façon "non-historique"»³. On assiste

1. Valerio Olgiati, El croquis, n°156 (Valerio Olgiati 1996-2011), 2011, p.18

2. Rem Koolhaas est le directeur de la biennale de Venise en 2014, pour laquelle il choisit le titre : "Fundamentals". L'exposition pavillon central conçue par OMA traitait des "Elements of Architecture". Dans celle-ci, il élabore un inventaire historique des éléments d'architecture (balcon, porte, cheminée..) qui «un amalgame d'éléments qui sont là depuis plus de cinq mill ans et d'autres qui ont été [ré]inventés il y a peu» (Citation du flyer de l'expositions)

3. Valerio Olgiati, El croquis, n°156 (Valerio Olgiati 1996-2011), 2011, p.20

ainsi bien à une individualisation mais qui se veut nécessairement pluraliste et adaptée au monde non-référentiel. Ces références singulières doivent être "neutralisées" car l'auto-referential architecture, une fois construite, doit parler pour elle-même.

«Obsessions»⁴ désigne une liste de 247 films publiée par Christian Kerez en 2008. Celle-ci est très hétérogène : allant de Clint Eastwood à Godard en passant par la première saison de Dr House. Autre que la déclaration "Films regardés par Christian Kerez au premier semestre 2008", il n'y a aucune autre explication sur la raison pour laquelle cette liste de films figure dans le livre. On peut finalement se demander, en l'observant, si elle a vraiment un lien avec sa production ou même avec l'architecture dans son ensemble. Si elle entretient un rapport avec sa conception, Kerez ne semble pas vouloir qu'on la lise ainsi mais plutôt comme une œuvre indépendante. En effet, si ces éléments autobiographiques étaient nécessaires à la lecture de l'architecture, alors celle-ci ne serait plus auto-référentielle. Si l'autobiographie offre une vision synthétique et contenue à l'architecte sur son environnement, lui permettant même de développer un regard critique sur celui-ci, elle ne doit pas être conçue comme dépendante du discours d'un projet architectural. Dans l'idéal, il ne paraît pas nécessaire de publier son autobiographie iconique ou obsessionnelle, en tant qu'architecte auto-référentiel. Il est seulement nécessaire qu'elle existe. Elle reste, avant tout, un outil pour concevoir et non pour comprendre. Si elle est rendue publique alors elle doit être abordée comme une œuvre autonome ou, au plus, comme un moyen de mieux comprendre l'origine du rapport de l'auteur à l'architecture : une strate supérieure approfondissement didactique (pour étudiants, architectes/praticiens ou chercheurs mais pas pour les usagers).

Olgiati n'aborde pas la question autobiographique dans son manifeste sur la non-referential architecture. Pourtant, cette pratique, si elle est insérée dans la conception architecturale, assurera nécessairement des propositions singulières. Il faut assumer que la force de l'architecture contemporaine réside dans sa singularité des propositions. Pour "The images of Architects"⁵ (fig 3), publié en 2013, demanda à 41 architectes contemporains parmi les plus renommés (Peter Zumthor, Herzog et de Meuron, Glen Murcutt, Aires Mateus,

4. Christian Kerez, "Obsessions", les 8 dernières pages de Conflicts, Politics, Construction, Privacy, Obsession, Ostfildern, 2008, P192-200

6. Valerio Olgiati, The images of Architects, Lucerne, 2013 - Cette publication fait suite à une exposition à la Biennale de Venise 2012 nommée "Pictographs - Statements of contemporary architects. Request for visual material"

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

Le principe "autobiographique" doit être intégré en amont du processus de conception. Il constitue le point zéro de l'auto-referential architecture. D'abord, il s'agira de compiler des références autobiographiques marquantes pouvant provenir d'origines diverses (monuments, détails d'architecture, représentations graphiques, objets artistiques, paysages naturels, photographies de phénomènes marquants, éléments énigmatiques...). Celles-ci doivent ensuite être abordées comme des signifiants vidés des signifiés pouvant avoir une résonance symbolique personnelle ou culturelle.

Ainsi, en fonction de chaque projet, ces références seront manipulées autour de "l'idée" architectonique. Selon la situation, le regard sur elles changera. On pourra voir des liens qui n'existaient pas avant et de tenter d'en extraire un principe "d'ordre" à l'origine de "l'obsession". Le classement de l'autobiographie ne sera donc jamais fixe. De même, l'autobiographie est une œuvre inachevée qu'il faut parfaire et densifier au fil du temps. Au bout d'un certain temps, il sera peut-être possible de sélectionner les images ayant une signification toute particulière en vue d'une application architectonique.

FIGURES

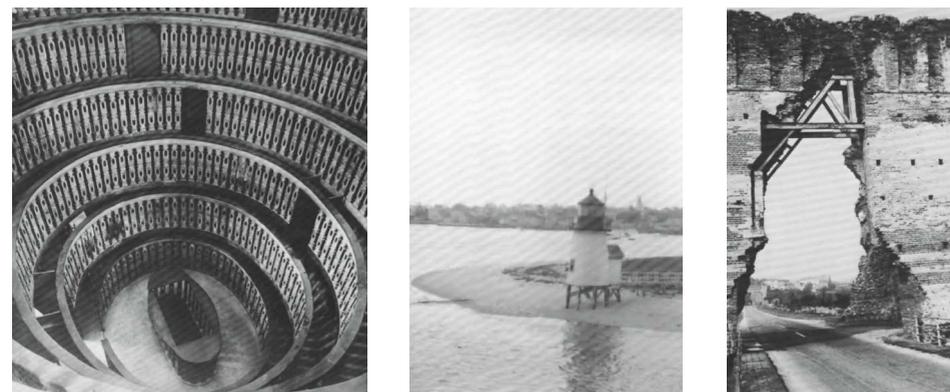


fig. 1 :

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

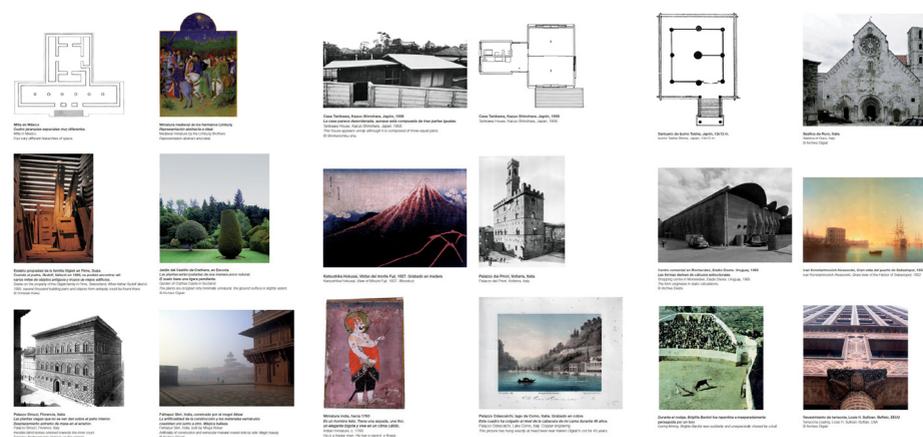


fig. 2 :

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

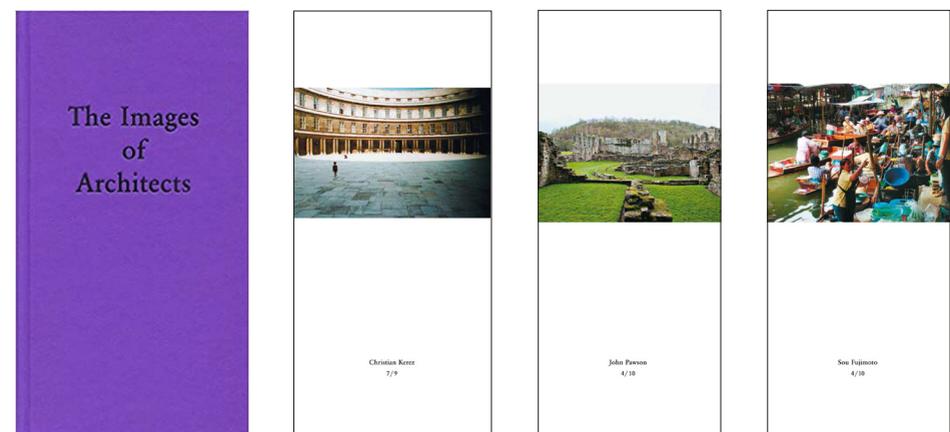


fig. 3 :

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

INITIER LE DIALOGUE PAR LE CONTEXTE

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

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

Que ce soit pour l'école de Paspels (fig. 1) ou pour les bureaux de son agence (fig. 2), Olgiati tente souvent de s'implanter parfaitement dans son environnement, quite à lier son "idée" architectonique à une lecture particulière du site. Si la question de l'intégration au contexte existant de l'auto-référential architecture semble primordiale, elle ne constitue pas de clé de lecture de "l'énigme" architectonique du projet. Cependant, elle permet déjà au projet de ne pas être "répulsif" par rapport à l'existant. Si l'objectif de l'auto-référential architecture tient dans une proposition qui se veut "porteuse de sens" pour les habitants du monde non-référentiel, alors elle ne peut être complètement "autiste" du contexte local dans lequel elle s'implante.

Olgiati, après ses premiers projets, s'est rendu compte qu'il n'arrivait pas à intéresser l'utilisateur et à le faire entrer dans sa quête architectonique : «J'ai réalisé que les gens qui tentaient de déchiffrer mes bâtiments se basaient sur leur propre expérience (...) Par conséquent, ils étaient incapables d'accéder à ces bâtiments étroitement configurés (...) Mes bâtiments étaient opaques pour les visiteurs.»¹ Cela expliquerait ainsi pourquoi l'on retrouve dans la production plus récente d'Olgiati, la recherche de ce qu'il appelle "intégrations figuratives". Celles-ci consistent en l'insertion d'archétypes "universellement reconnaissables". Le pearling path museum (fig. 3), sorte d'hypostyle de 10 mètres de haut recouvrant des ruines inscrites à l'UNESCO et un espace d'exposition dédié, est marqué par l'omniprésence de la forme archétype de la maison : la canopée est percée de toute part par cette forme, les colonnes porteuses et celles servant de conduit de ventilation sont surmontés de la double pente caractéristique, et le volume muséal est littéralement une abstraction monolithique d'une maison renversée. Olgiati pense que les gens seront plus disposés à laisser les bâtiments les affecter et à s'engager dans une compréhension plus complexe, s'ils reconnaissent une forme familière : «Ce que j'aime dans la qualité figurative, c'est qu'elle a quelque chose de très banal, voir enfantin, mais alors, elle a aussi quelque chose d'énigmatique car personne ne croit sérieusement que la forme banale de la maison archétype soit tout ce qu'il y a à faire (...) Donc mon langage actuel a, en fin de compte, quelque chose d'inexplicable et d'un autre monde.»²

Olgiati, touche quelque chose d'important ici : la fétichisation d'une figure banale (car connue universellement) permet de créer une at-

1. Valerio Olgiati, El croquis, n°156 (Valerio Olgiati 1996-2011), 2011, p.18

2. Ibidem p.22

traction consciente. On parle ici de figure et non de référence. La référence appartient au domaine de la subjectivité, la figure appartient à une strate supérieure liée à l'abstraction. En effet, Olgiati voulait, en soit, créer un consensus autour de son architecture par une projection fétichisée de l'universel. En effet, si le terme est assez connoté, le fétichisme semble utile dans sa possibilité de créer une symbolique, un pouvoir autour d'une forme qui ne l'avait pas à l'origine. Par exemple, la forme de la maison archétype est vidée de tous ses signifiés pour créer, dans un autre contexte, un symbole primitif appartenant à l'inconscient collectif : Selon la sémiologie de Roland Barthes, on assiste à la création d'un mythe. Si l'antifétichisme semble avoir été considéré comme l'un des outils systématiques de l'auto-référential architecture, il semble, ici, intéressant d'introduire son principe antinomique.

Selon David Graeber, aujourd'hui, «les gens trouvent la plupart des plaisirs qu'ils ont dans la vie dans le fait de consommer. Ils ne se contentent pas d'absorber tout ce que le marché leur balance. Ils créent leur propre signification autour de produits qu'ils choisissent»¹. Il donne notamment l'exemple d'adolescents qui produisent de la musique dans leur garage à partir d'instruments qu'ils ont achetés. Alors que l'image du groupe de musique a été fétichisée dans un but marketing, est-ce qu'on peut dire que ces adolescents sont complètement aliénés par le système capitaliste ? Par ce constat, qui lit non pas la consommation comme pure aliénation, mais comme constituant social, Graeber commence à avancer le fait que le fétichisme peut être facteur de créativité sociale. Il avance la thèse selon laquelle l'acte de fétichiser (autrement dit prendre un objet et s'affranchir de toutes les causes de sa création, pour créer des effets nouveaux, donc non établis à l'origine) n'est pas nécessairement une erreur intellectuelle. La seule prérogative est de ne pas tomber dans la théologie (croyance absolue que les dieux sont réels). En effet, dans la plupart des cas, l'utilisation du fétichisme a abouti à l'aliénation, notamment en architecture : les dérives du modernisme (Ex : à Singapour, le langage moderniste a été utilisé comme outil de contrôle des masses²), la pratique de l'architecture iconique (Ex : Guggenheim de Bilbao devient le langage du musée) ou plus récemment la globalisation du "green-washing". Ce fétichisme pris au sens matérialiste, renforce la non-direction mais, s'il est manipulé à bon escient, il peut permettre de créer des signi-

fications sociales nouvelles autour de symboles communs : «Si les acteurs semblent parfaitement conscients qu'ils construisaient une illusion, ils étaient intensément convaincus que l'illusion n'en était pas moins nécessaire»³.

Pour revenir à notre cas, dans les projets d'Olgiati, les usagers savent très bien que la forme de la maison n'a aucun pouvoir sur eux, pourtant c'est ce qui permet de les engager. Dans le cadre de certains projets (voir la maison à Laax (2016) de Valerio Olgiati), elle paraît logique. Néanmoins, l'utilisation globalisée du même symbole, pose problème. En quoi la maison à double pente utilisée pour le Pearling path parle-t-elle aux habitants du Bahreïn ? Cette forme n'est pas du tout présente dans le contexte. Ainsi, si elle crée bien un ensemble énigmatique, il n'est pas sûr qu'elle soit si symbolique que ça pour les usagers en question (autres que les touristes occidentaux).

Si elle veut être efficiente sémantiquement dans sa communication, l'auto-référential architecture peut alors, cette fois-ci, faire appel aux références contextuelles qui l'entourent. Encore une fois, il ne s'agit pas de s'intéresser au contexte économique, social ou politique à proprement parler, mais plutôt aux ressources spatiales ou typologiques voire formelles, disponibles : la matière du site est prise avec recul et ses qualités propres architectoniques mises en avant. C'est pour cela que l'utilisation du contexte semble être intéressante, dans le cadre d'un projet. Elle permet d'éviter la création "d'insertions figuratives" inadaptées à l'environnement et donc aux usagers. Le principe d'Olgiati constitue bien une solution pour initier un dialogue. Néanmoins, la caractéristique d'universalité qu'il insuffle dans ces figures abstraites semble être limitante et en quelque sorte réductrice. Ainsi, il serait d'autant plus efficient si ces figures étaient adaptées à chaque situation, à chaque contexte.

Dans certains cas, il pourra être facile de mettre en exergue des formes singulières qui assureront à coup sûr la reconnaissance des "locaux" : les contextes à forte empreinte historique, ou celle avec des typologies caractéristiques.

On peut, par exemple, citer le projet de la Casa das Histórias (fig. 5) pour l'artiste Paula Rego à Cascais, au Portugal. Conçu par l'architecte Souto de Moura, dont l'oeuvre était pourtant caractérisée par un langage moderniste, ce projet s'inscrit dans une lignée ré-

1. David Graeber, Des fins du capitalisme : Possibilités I, Payot, 2014,

2. Voir Rem Koolhaas, "S,M,L,XL, OMA, Bruce Mau et Rem Koolhaas", Monacelli Press, 1995 Singapour Songlines

3. David Graeber, Ibidem.

gionaliste (non critique). On retrouve en effet dans une architecture à l'idée propre, des "insertions contextuelles" identitaires de la ville de Cascais : la couleur terracota du béton qui se font parmi les toitures de tuiles avoisinantes, mais surtout les deux volumes coniques, archétypes synthétisant les architectures remarquables locales (les phares de la ville, les cheminées de la cuisine du monastère d'Alcobaça ou celles du palais national dans la ville voisine de Sintra, qui ornent d'innombrables cartes postales). Il faut bien noter que ces éléments ne viennent aucunement perturber "l'idée" d'architecture de Souto de Moura.

Cependant, certains environnements ne sont pas caractérisés par une forme singulière. C'est-à-dire qu'il est impossible de trouver un symbole qui identifierait spécifiquement la zone travaillée et pas une autre. Dans ce cas-là, il faut adopter une lecture du site encore plus précise. L'enjeu ici est de mettre en avant les formes, dispositions ou organisations spatiales qui caractérisent des typologies d'architecture "banales" récurrentes : le vernaculaire. Le vernaculaire peut sembler, à première vue, en contradiction avec "la nouveauté" du projet. Ce qui est vrai. Cependant, il peut nous être utile tout en ne sabotant pas l'ensemble architectural. Encore une fois, le contexte ne doit être utilisé que sous la forme de figures insérées comme des clés de lecture au projet. "L'idée", si elle peut naître d'une disposition architectonique particulière du site, ne doit aucunement venir d'une forme de tradition constructive locale. Les formes vernaculaires sont vidées de leur histoire et de leur technique pour être réduites à des figures, des icônes.

Les architectes suédois Tham et Videgard possèdent des similarités avec l'approche de l'auto-referential architecture, même si l'apport d'une quête architectonique et de "contradictions" énigmatiques est moins évident dans leur production. En effet, leur architecture est détachée de toutes données non architectoniques. Elle est basée sur une idée d'architecture structurante «out of the context» signifiante dans le «contexte global» (L'idée de la house K est de créer des espaces intimes sans séparation des pièces, celle de la double Houses est de créer deux entités déconnectées dans un volume indissociable extérieurement). Ils s'appuient sur des références personnelles pour faire émerger des "principes" d'architecture (L'idée du projet Krokholmen House est issue de l'affect par rapport à la liberté spatiale de la tente qu'il avait l'habitude d'utiliser quand ils allaient, plus jeunes, sur l'île suédoise du site de projet). Cependant, ils cherchent en permanence à lier leur projet au «contexte

littéral (localisation spécifique et situation locale)»¹. Pour cela, ils veillent à faire des intégrations contextuelles du vernaculaire dans chacun de leur projet. La force de leur proposition tient de leur capacité à rendre indissociables ces éléments figuratifs de "l'idée" unifiante du projet. Par exemple, la façade de l'école d'architecture de Stockholom (fig. 5) est une abstraction (une fétichisation d'un élément constructif local) de la forme des briques environnantes mais également le squelette structurel de l'ensemble. Tout en s'insérant dans son environnement proche par cette intégration figurative d'un élément contextuel, ce projet possède son autonomie architecturale, sa propre "idée" architectonique : Une cour inversée où l'espace continu est poussé vers l'extérieur afin d'encourager le mouvement dans le bâtiment et autour de celui-ci.

Ce qui pouvait questionner le plus concernant la non-referential architecture était son refus systématique du contexte. On peut se demander si : L'architecture n'échoue-t-elle pas si elle n'a de valeur que dans la société globale sans tenir compte du contexte local ? On peut très bien engager une expérience architectonique signifiante auto-centrée et être affecté par celle-ci. Mais n'existe-t-elle pas dans un contexte plus large ? N'affecte-t-elle pas son environnement, et à son tour, n'est-elle pas atteinte par lui ? En ne considérant et ne comprenant pas qu'une architecture doit être connectée à son contexte proche, celle-ci pourrait se projeter par un langage inauthentique et peu accueillant.

Le principe "d'insertions contextuelles" de l'auto-referential architecture, permet d'amener une réponse à ce problème. Ce processus de fétichisation du contexte permet, au projet, de créer un dialogue avec l'expérience locale des habitants, tout en s'inscrivant dans son environnement proche. La boucle est bouclée. Si l'antifétichisme permet de préserver l'autonomie architecturale, la fétichisation du contexte permet de mesurer une proposition qui pourrait être trop obscure pour des usagers qui sont pourtant les destinataires du projet.

1. Hans Ibelings, "Just architecture" dans Tham & Videgard Arkitekter, 2009, p. 201

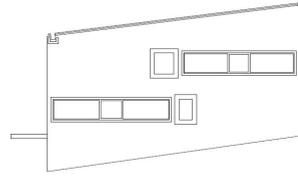


fig. 1 :
Valerio Olgiati, ECOLE, Paspels (Suisse), 1998- Elévation + photo extérieure -
 la pente de toiture suit celle du site - Quand on regarde la position des fenêtres, on se demande comment tout peut tenir structurellement car rien ne se superpose

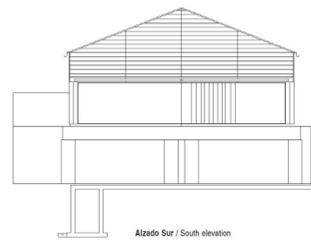


fig. 2 :
Valerio Olgiati, AGENCE, Flims (Suisse), 2007- Elévation + photo extérieure -
 Le volume reprend les typologies voisines et le bardage bois noir est une abstraction des façades en rondins de bois

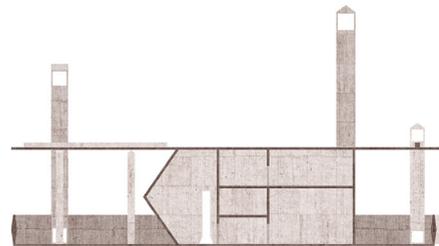


fig. 3 :
Valerio Olgiati, PEARLING PATH MUSEUM, Bahreïn, 2019 - Coupes + photo extérieure -
 Si la figure de la maison archétype pose question, les colonnes peuvent faire penser à la forme du minaret ?



fig. 4 :
Eduardo Souto de Moura, Casa das historas, Cascais (Portugal), 2008 - Phare de Santa Marta, Cascais, 1868 -
 Cheminées de la cité de Sintra, XVe siècle

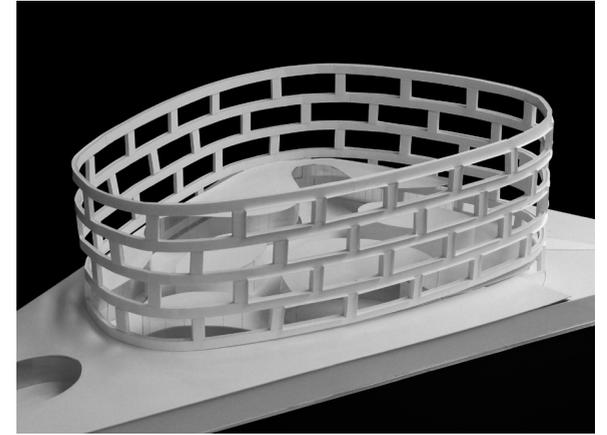


fig. 5 :
Tham & Videgard, School of architecture, Stockholm (Suède), 2015 - Maquette structurelle + photo extérieure -
 L'apport du contexte permet d'appuyer l'idée de dialogue du projet avec son environnement

CONCLUSION ET OUVERTURES

Il pourrait être conclu que le propos de l'auto-referential architecture serait principalement la quête d'autonomie de la pratique. L'architecture ne peut traiter que d'elle-même. On peut finalement constater que l'antifétichisme pratiqué par les architectes du "neutralisme" cités dans une des parties, visait cette même qualité assurant une durabilité à l'architecture. Cependant, où l'antifétichisme architectural aboutissait à des propositions sans rhétorique, l'auto-referential architecture entend, malgré tout, préserver un discours. Où le premier laisse la personne face à une architecture qui existe sans interaction, la deuxième cherche à créer une mise en réflexion de ses usagers par une nouveauté, une question sur sa propre nature.

De même, L'auto-referential architecture se distingue de l'approche non référentielle car elle puise certains de ces principes dans le recours à des ressources extérieures à "la pure architecture". Tout d'abord, l'appel autobiographique, on l'a vu, semble être un moyen d'assurer une singularité des projets. Croiser avec la pratique antifétichisme qui vise à vider les références de toutes données extra-architecturales, elle assure la préservation de l'autonomie. Ensuite, le contexte ne doit pas être vu comme un ennemi de l'auto-referential architecture. L'auto-referential architecture doit s'insérer à son environnement proche pour éviter de créer une trop grande distance par rapport au tissu existant. Aussi, les formes vernaculaires peuvent être utilisées comme des éléments symboliques insérés dans le projet, afin de constituer des clés de lecture de celui-ci. Ainsi, le contexte contient la base du dialogue entre les usagers et l'auto-referential architecture. La référence est bien auto-centrée, car le contexte utilisé est spécifique au projet et lu architectoniquement parlant.

L'auto-referential architecture pourrait-elle faire face à une impasse? L'appel autobiographique assure une singularité des propositions, mais l'approche conceptuelle reste la même. Malgré la puissance de ces principes permettant de produire des projets d'une grande diversité, la volonté de n'avoir aucun entrant extra-architectural, lui fera sans doute défaut à un moment ou un autre. Si pour l'instant, l'actualité reste insondable, il n'est pas dit que cela reste ainsi à jamais. Dans ce cas-là, l'auto-referential architecture risque de prendre une voie divergente par rapport au monde dans lequel elle s'inscrit. Il faut bien comprendre que l'auto-referential architecture est issue d'une analyse consciente des facteurs externes à sa mise en œuvre. Elle se présente comme la solution la plus logique et la moins réductrice face à un monde qui ne renvoie aucune

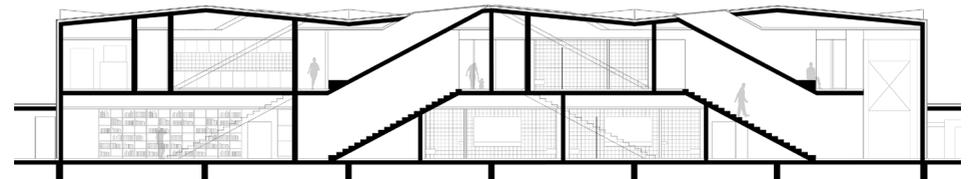
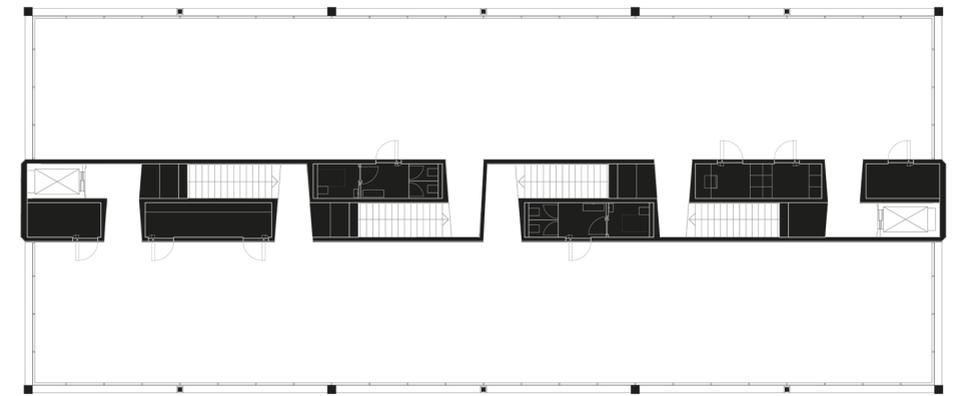
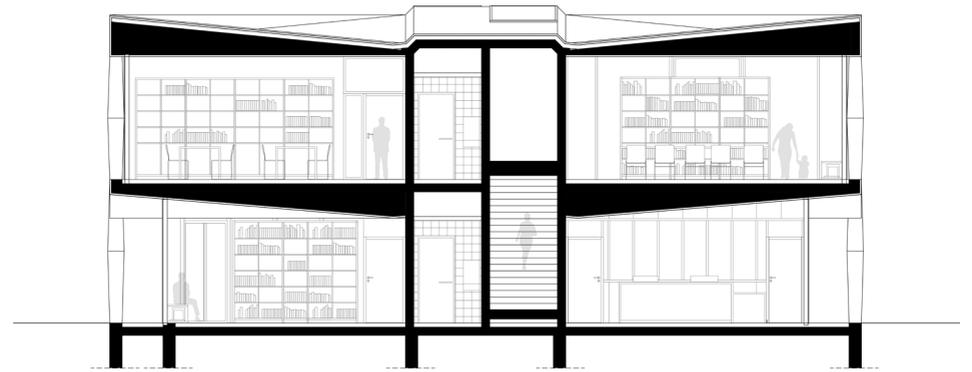
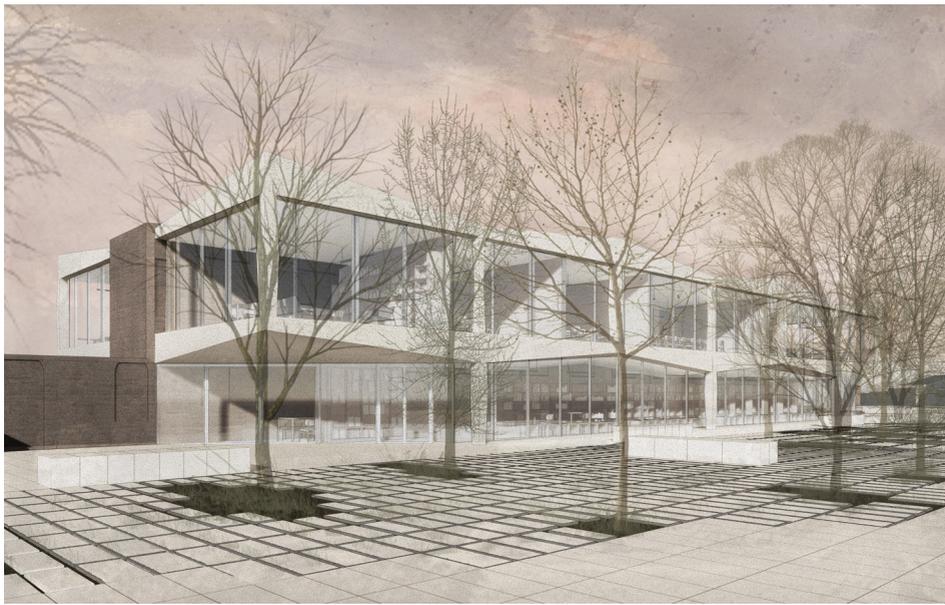
direction de pensée assez solide. En soi, on pourrait dire que les architectes, s'ils veulent proposer des nouveautés qui ne seront pas immédiatement absorbées par le système, ne peuvent que pratiquer ce genre d'architecture. Ainsi, l'auto-referential architecture n'est pas complètement "autiste" de ce qui l'entoure, bien au contraire. Elle est une prise de conscience du modèle post-idéologique actuel qui empêche tout projet de travailler avec des données extra-architecturales sans être absorbé par des contraintes économiques de marketing consensuel réductrices. En attendant qu'arrive un changement de paradigme sociétal, elle a adopté une position de survie. Eric Lapierre parlait d'architecture "non-décisionnelle"¹ comme le vecteur de la maîtrise du projet et de sa durabilité. Par "non-décision", il entend une architecture d'économie de moyens qui se développe quasi-sauvagement à partir de quelques intentions de base. Pour lui, c'est l'unique façon de faire un bâtiment significatif sans emprunter un langage commun (une proportion spatiale parfaite, un système ornemental codifié...) qui, de toute manière, n'existe plus dans un monde non-référentiel. Finalement, pour pouvoir maintenir une certaine créativité, éviter l'obsolescence, aujourd'hui, l'architecture ne peut être qu'auto-référentielle et ne parler que d'elle-même...

ANTIFÉTICHISME = AUTONOMIE	ÉNIGME ARCHITECTONIQUE = DISCOURS
AUTOBIOGRAPHIE = SINGULARITÉ	FIGURES CONTEXTUELLES = DIALOGUE

AUTO-REFERENTIAL ARCHITECTURE

1. Conférence débat de la plateforme de la création architecturale, "Office vs Eric Lapierre Experience", février 2019

EXEMPLE D'AUTO-REFERENTIAL ARCHITECTURE APPLIQUÉ



Projet d'études personnel, ABRI DÉCORÉ, Nantes (France), 2020 - Plan + coupe + perspectives extérieure + intérieures - Lecture antifétichiste du site : Deux mondes qui tout opposent, l'Hôpital et le Quartier - Idée : Deux espaces déconnectés se croisant paradoxalement au sein du mur de frontière. L'un pour le quartier, l'autre pour l'hôpital - Autobiographie : Appel de certaines références architectoniques références pouvant répondre à l'idée - Énigme : Concevoir tous les éléments du projet à partir du mur de frontière = Les fonctions s'échangent à l'étage sans se croiser, une structure interdépendante complexe, les fonctions dites permanentes (circulations et locaux techniques) au sein du mur central ne se révélant pas... - Figures contextuelles : Projection des façades voisines sur la face opposé du mur de frontière donnant un indice sur le monde qui se déroule de l'autre côté...

LE PROCESSUS DE L'AUTO-REFERENTIAL ARCHITECTURE :

Les méta-données

0 - L'auto-référence :

Constitution d'une collection autobiographique de références assurant une singularité

1 - Le souhait :

L'architecture doit avant tout répondre à une demande et une fonction

2 - l'extraction contextuelle :

Mise en exergue de formes ou dispositions spécifiques au lieu d'implantation

Les principes

3 - Expérience de l'espace :

Seul constante globale dans un monde non-référentiel

4 - Idée "porteuse de sens" :

Une idée architectonique simple doit être constituée en réaction au souhait et en résonance avec la collection autobiographique

5 - Principe d'ordre :

Tous les éléments de l'architecture doivent être induits de l'idée, afin de créer une architecture suffisante, une "unicité" architecturale (matériau unique, concept structurel global, forme récurrente..)

6 - Énigme :

Mise en mouvement autour de contradictions architectoniques et jugement esthétique en jeu

7 - Porte d'entrée locale :

En plus de bien s'insérer spatialement au site, il est nécessaire d'avoir recours aux insertions des figures contextuelles identifiées