

CTRL + C

*Le lion est fait
de mouton assimilé*

CTRL + V

Jérôme Margueron
Énoncé théorique
École Polytechnique Fédérale de
Lausanne
ENAC - Architecture
Janvier 2025

Directeur énoncé théorique
Professeur Eric Lapierre
Directeur pédagogique
Jo Taillieu
Maître EPFL
Tanguy Auffret-Postel

TABLE DES MATIÈRES

6	AVANT PROPOS
8	ENTRE HÉRITAGE ET CRÉATION
14	CARUSO ST JOHN
24	V&A Museum
34	Nagelhaus
36	Kings Cross / Nottingham
50	LÜTJENS PADMANABHAN
58	Waldmeisterweg
66	Herdernstrasse
74	BAUKUNST
80	Spa
88	Quatre Vents
94	Rasquinet
100	Frame
106	MACIVER-EK CHEVROULET
120	CONCLUSION
124	BIOGRAPHIES DES ARCHITECTES
126	BIBLIOGRAPHIE
130	ANNEXES
138	Entretien Baukunst
	Entretien MacIver-Ek Chevroulet

AVANT-PROPOS

« On a vu de grands hommes imiter les œuvres de leurs prédecesseurs, s'en approprier même le goût et la manière, et n'en être pas moins réputés originaux et inventeurs. Il est en effet toujours possible d'exercer sur les idées des autres l'action même de l'invention. »¹

Quatremère de Quincy

Au tournant du 20ème siècle, un bouleversement profond s'opérait dans le champ architectural : l'émergence du modernisme. Ce courant, porté par une ambition résolue de rompre avec les traditions du passé, se proposait de reconfigurer l'architecture en un langage totalement renouvelé. Rejetant les formes anciennes et les ancrages culturels qui les accompagnaient, les modernistes aspiraient à concevoir une architecture dépouillée de tout héritage, exaltant les innovations techniques et les promesses d'un avenir inexorablement tourné vers le progrès. Cette quête d'une table rase, bien que visionnaire, n'était pas sans conséquences : à mesure que les réalisations modernistes se multipliaient, une certaine déconnexion avec les valeurs historiques et culturelles devenait manifeste, provoquant des interrogations et des critiques croissantes.

Au milieu du siècle, face aux limites perçues de ce paradigme, un contre-courant s'est affirmé. Celui-ci prônait une réhabilitation de l'histoire comme source de richesse et de profondeur pour l'architecture. Les partisans de ce retour à l'héritage ne se bornaient pas à une simple exaltation nostalgique ; ils proposaient une relecture critique et créative des formes passées. Dans cette optique, le passé cessait d'être un fardeau ou une contrainte : il devenait une réserve foisonnante de matériaux conceptuels, prêts à être transformés et réinterprétés à la lumière des enjeux

contemporains.

C'est dans cette dynamique que s'inscrit le présent travail, lequel se propose d'étudier une tendance actuelle de l'architecture qui réhabilite les références historiques comme éléments structurants du processus créatif. Cette démarche ne se limite pas à l'évocation superficielle des formes anciennes. Elle vise à les intégrer dans une continuité culturelle vivante, où le passé dialogue activement avec le présent. Si cette approche résonne parfois avec certaines aspirations du postmodernisme, elle s'en distingue par un regard plus critique et une volonté d'innovation ancrée dans la réflexion.

Ce texte interroge les fondements et les potentialités d'une telle posture. Pourquoi choisir de s'appuyer sur des références historiques dans un contexte marqué par des injonctions constantes à l'innovation ? Comment éviter le risque du pastiche ou de la répétition stérile tout en insufflant une vitalité nouvelle aux références empruntées au passé ? Comment mobiliser ces références pour en faire des leviers de création, et non de simples ornements dépourvus de profondeur ?

Pour explorer ces questions, ce travail s'appuie sur l'analyse de l'œuvre de quatre bureaux d'architecture qui se distinguent par leur manière d'intégrer les références dans leurs projets : Caruso St John, Lütjens Padmanabhan, Baukunst et

MacIver-Ek Chevroulet. Ces pratiques illustrent, chacune à leur façon, la diversité et la richesse des approches référentielles dans l'architecture contemporaine.

L'objectif de cette réflexion n'est pas de dresser une typologie exhaustive des pratiques référentielles, mais de comprendre comment ces stratégies s'inscrivent dans une dynamique culturelle et artistique plus large. Ces analyses permettent d'évaluer comment les architectes contemporains naviguent entre continuité et rupture, entre hommage aux modèles historiques et volonté de créer des œuvres en phase avec leur temps.

Ce texte, en fin de compte, entend montrer que la référence, loin d'être une entrave ou un retour

en arrière, constitue un outil puissant pour enrichir le discours architectural contemporain. Le passé, lorsqu'il est mobilisé avec discernement et créativité, peut devenir une source d'inspiration et d'innovation inestimable. Ainsi, l'architecture s'affirme comme une discipline capable de transcender le temps, en réécrivant l'histoire avec les mots et les formes du présent.

Piazza d'Italia, New Orleans, 1978
Architecte: Charles Moore



ENTRE HÉRITAGE ET CRÉATION

« Poetry can only be made out of other poems, novels out of other novels. »²

Northrop Frye

Afin d'être à même de parler de référence, il m'a paru important de clarifier ce terme et les nuances qu'il peut contenir. Évidemment, lorsqu'on évoque celui-ci, un grand nombre d'autres mots font écho dans notre esprit: inspiration, copie, précédent, imitation, etc.

Nous en retiendrons deux primordiaux qui sont la copie et l'imitation dont Quatremère de Quincy donne des définitions détaillées dans son *Dictionnaire Historique d'Architecture* pour y confronter la vision, plus actuelle, de Paul Aron, docteur en lettres et philosophie, enseignant à l'Université Libre de Bruxelles.

Ceci nous permettra d'examiner comment ces perspectives peuvent éclairer la pratique architecturale contemporaine, en mettant l'accent sur le rôle des références dans le travail créatif.

« Des générations d'enseignants l'ont répété sur tous les tons : "Il est défendu de copier sur son voisin." »³

Paul Aron

Dans les domaines de la création artistique et intellectuelle, la notion de référence, intrinsèquement liée aux pratiques de copie et d'imitation, occupe une position centrale dans la compréhension des dynamiques créatives, en particulier en architecture où tradition et innovation dialoguent en permanence. Ces pratiques révèlent des tensions fondamentales entre transmission, appropriation et invention. La copie, décriée comme un acte mécanique et servile, s'oppose à

l'imitation telle que la conceptualise Quatremère de Quincy.

D'après ce dernier, l'imitation constitue une démarche intellectuelle et artistique par laquelle l'architecte ou l'artiste s'approprie les principes fondamentaux qui structurent une œuvre, une forme ou un objet. Il met en avant la capacité de l'imitation à dépasser la simple reproduction pour s'approprier l'esprit d'une œuvre et la réinterpréter de manière créative en y apportant ainsi quelque chose de nouveau.⁴

Dans un registre différent, Paul Aron, interroge la frontière mouvante entre imitation et plagiat, particulièrement dans le domaine littéraire, faisant tout de même un lien avec les domaines de l'art dont l'architecture fait partie. Selon lui, le plagiat, entendez copie, bien que largement stigmatisé, soulève des questions essentielles sur les notions d'originalité et de créativité. Il met en lumière le rôle pédagogique et formateur de l'imitation dans la transmission des savoirs, tout en montrant que l'inspiration et l'emprunt sont des composantes inévitables du processus créatif. Il évoque la copie manuscrite dans le contexte médiéval, où les élèves reproduisaient des textes pour en maîtriser les structures stylistiques et narratives. Ces actes, bien qu'apparemment techniques, ouvraient la voie à une imitation plus profonde, servant de tremplin vers une créativité autonome.⁵

Ces deux perspectives dévoilent la richesse et l'ambiguïté de l'imitation. Elles la positionnent à la croisée des chemins entre outil d'apprentis-

sage et vecteur d'expression artistique, tout en soulignant son rôle crucial dans le dialogue entre passé et présent.

Quatremère de Quincy définit l'imitation dans une perspective élargie, où l'artiste ne se limite pas à reproduire mécaniquement des objets, mais cherche à s'approprier les principes qui sous-tendent les œuvres de la nature, pour les adapter à un contexte nouveau. Il distingue clairement l'imitation de la copie, réservant à cette dernière un rôle pédagogique utile mais limité. Par contraste, Aron explore l'imitation dans le contexte scolaire et littéraire, interrogeant sa transformation en plagiat à travers les siècles. Là où Quatremère de Quincy valorise l'imitation comme un acte d'appropriation créative, Aron invite à relativiser l'idée d'originalité, en montrant comment l'imitation est inhérente à tout processus d'apprentissage et de création.

D'après Quatremère de Quincy, l'imitation dépasse la simple reproduction de formes visibles. Il la conçoit comme une appropriation des lois universelles qui régissent la nature. En architecture, cela signifie que l'artiste ne cherche pas à reproduire servilement les formes naturelles, mais à en extraire les principes essentiels, comme l'harmonie, la proportion et la fonctionnalité. Cette approche se manifeste particulièrement dans l'architecture grecque, où l'étude du corps humain a servi de modèle pour élaborer des systèmes de proportion. Les Grecs, selon Quatremère de Quincy, ont réussi à libérer l'imitation des contraintes religieuses et politiques pour développer une esthétique basée sur la vérité et l'harmonie. Cette perspective élève l'imitation au rang de moteur de l'innovation, capable de transformer les modèles du passé en outils d'expression contemporaine.

Cependant, il met en garde contre les dérives de l'imitation. Lorsque celle-ci se limite à une simple copie, elle devient stérile et freine l'innovation.

Il critique notamment l'architecture moderne de son époque, qui tend à privilégier des copies maladroites de modèles antiques, au détriment d'une véritable appropriation créative des principes sous-jacents. Ainsi, l'imitation, bien qu'essentielle à l'apprentissage et à la création, doit être pratiquée avec discernement pour éviter l'écueil de la répétition mécanique.

« Il n'y a pas d'apprentissage sans imitation. »⁶

Paul Aron

Les réflexions de Paul Aron offrent une perspective complémentaire en insistant sur les dimensions morale et pédagogique de l'imitation. Dans le contexte scolaire, Aron rejoint Quatremère de Quincy par l'observation que l'imitation a longtemps été valorisée comme un outil d'apprentissage, permettant aux élèves de s'approprier les savoirs en reproduisant les œuvres des grands maîtres. Cependant, avec l'émergence de l'idéal d'originalité au XIXe siècle, l'imitation a progressivement été stigmatisée, associée au plagiat et à la fraude intellectuelle.

Nous pouvons souligner que cette opposition entre imitation et originalité est largement artificielle. En réalité, l'imitation est au cœur de tout processus créatif, qu'il s'agisse d'apprendre une langue, de maîtriser une technique artistique ou de développer une pensée critique. Depuis notre naissance, nous grandissons et nous nous développons par l'imitation de nos pairs. Il en va de même dans tout domaine créatif où l'on prend exemple sur des modèles que nous nous efforçons d'imiter dans le but premier de nous construire et d'y trouver notre propre personnalité.

Prenons l'exemple de l'apprentissage de la langue maternelle. Il est remarquable en ce qu'il repose entièrement sur la faculté d'imitation. À ce stade, l'enfant se limite à reproduire des éléments que personne ne cherche à lui enseigner de manière

consciente ou délibérée. En s'appropriant les mots des autres, l'enfant parvient à construire son identité propre. Il ne s'agit évidemment pas ici de proscrire l'acte de « copier ». Bien au contraire, c'est précisément par l'imitation que l'apprentissage se réalise de manière optimale. La socialisation linguistique rend impossible une distinction nette entre le moi et les autres, toute expression personnelle s'inscrivant inévitablement dans ce que Malfarmé appelait les « mots de la tribu »^{7,8}

« *On est toujours deux en un. Il y a les autres en soi.* »⁹

Jean-Luc Godard

Ce constat, au fondement des théories freudiennes et lacaniennes, nous invite à relativiser l'opposition stricte entre plagiat et originalité. Il incite également à examiner la manière dont le monde scolaire a envisagé la transition entre l'imitation, inhérente à l'apprentissage, et l'autonomie, caractéristique de la création individuelle.

Aron propose ainsi de revaloriser l'imitation en la réintégrant dans une logique de formation, où elle constitue une étape nécessaire vers l'autonomie et l'originalité.

D'après Quatremère de Quincy, la copie représente une étape essentielle par laquelle tous les commençans doivent passer. L'architecture, en tant qu'ouvrage d'art, se prête particulièrement bien à la copie mécanique¹⁰, rendue possible grâce à l'utilisation de la règle et du compas. Toutefois, cette phase initiale a pour but ultime de permettre aux étudiants de devenir un jour de véritables imitateurs, l'imitation constituant, selon lui, un rempart contre les risques associés à la quête de nouveauté, cette dernière n'étant pas nécessairement synonyme d'invention.¹¹

Ce même idéal d'une copie formatrice se retrouve dans les recueils de Jean-Nicolas-Louis Durand.¹² Ces ouvrages recensent de manière systématique des plans et des élévations de bâtiments parta-

geant des caractéristiques programmatiques communes. Au-delà de la vertu comparative qu'offre la mise en page de ces recueils, les bâtiments y sont présentés comme autant de modèles à imiter pour ses étudiants. Ces modèles forment ainsi un vocabulaire architectural structuré, au sein duquel il devient possible de composer de manière appropriée et méthodique.¹³

Pendant longtemps en architecture et dans d'autres disciplines artistiques, la copie est donc le premier véhicule de la novation et le moyen pour l'apprenti auteur d'entamer sa propre démarche de création.

« *Il n'y a pas de création sans imitation.* »¹⁴

Paul Aron

Le Dictionnaire du Littéraire rappelle que : « L'imitation est une question centrale de la création artistique et littéraire, de deux points de vue. En un premier sens, elle concerne la définition même de cette création dans ses rapports avec la réalité: comment l'œuvre de fiction 'imite'-t-elle le réel? C'est le problème de la *mimesis*. En un autre sens, parce que toute œuvre s'inscrit dans un rapport de filiation ou de rupture avec les œuvres antérieures, il s'est instauré de longue date une tradition qui incite à imiter les maîtres antérieurs, et elle a été enseignée comme telle et transmise à travers des pratiques imitatives».¹⁵

Montaigne, dans le champ littéraire, propose la métaphore alimentaire de l'*innutritio* qui peut parfaitement s'appliquer au domaine de l'architecture : « Que nous sert-il d'avoir la panse pleine de viande, si elle ne se digère, si elle ne se transforme en nous ? »¹⁶ L'auteur avoue ainsi que son œuvre est nourrie par d'autres, en particulier par des auteurs célèbres de l'Antiquité, mais que l'imitation de ceux-ci a été digérée.

L'allusion, le collage, et les résonances d'un texte à l'autre constituent des procédés littéraires que la théorie désigne sous le terme d' intertextualité.

Rares sont les œuvres du XX^e siècle qui s'en affranchissent, et les démarches associées à la postmodernité accentuent davantage encore l'importance des citations dans les arts.

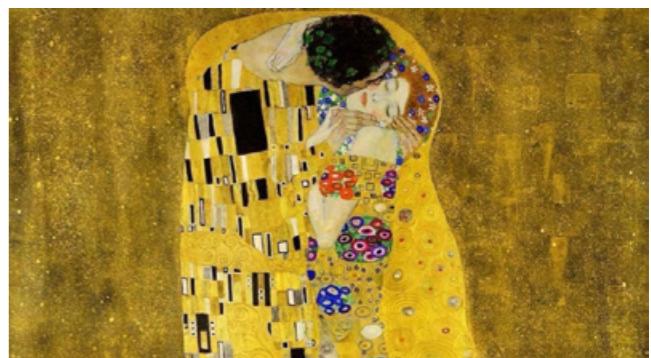
Dans le champ de la création artistique, la notion de plagiat demeure empreinte d'ambiguïté. Depuis la Renaissance, elle alimente de nombreuses controverses, au cours desquelles des auteurs ont souvent été contraints de répondre à des accusations d'emprunts non déclarés à autrui. Cependant, les accusés ont fréquemment revendiqué un droit restreint au plagiat, en soulignant l'impossibilité d'échapper entièrement à de telles critiques. Ce dé-

bat tourne autour de l'idée d'une imitation, tolérée à des degrés variables, qui continue de nourrir un débat permanent.

Dans le domaine de l'architecture, il est compliqué de parler de plagiat car l'architecte n'est pas vraiment protégé quant à la possession de son œuvre. En effet, grand nombre d'architectes ont joué avec cette ambiguïté en copiant servilement des bâtiments ou même des monuments, comme nous pouvons l'observer en Chine notamment. Cependant, malgré la légalité de cet acte, nous nous devons d'être critique à ce sujet et décider des limites acceptables entre copie et création.

The Kiss, 1909
Peintre: Gustav Klimt

Shutter Island, 2010
Réalisateur: Martin Scorsese



Joachim Du Bellay, explique qu'il existe deux types d'imitations, celle du singe et celle de l'homme de goût. Sa propre œuvre peut ainsi devenir un modèle. La Deffence conseille à son successeur « qu'il sonde diligemment son naturel et se compose à l'imitation de celui dont il se sentira approcher de plus près. Autrement son imitation ressemblerait celle du singe.»¹⁷

Comme évoqué, la création par l'imitation ne se limite pas aux deux domaines dont nous avons parlé mais se manifeste également dans les autres domaines de l'art. Notamment dans le cinéma, par son usage des références picturales. Nombreux sont les réalisateurs qui s'inspirent directement de chefs-d'œuvre de la peinture pour structurer leurs plans, créer une atmosphère ou conférer une dimension symbolique à leurs images.

Ainsi, comme en architecture et en littérature, le cinéma exploite l'imitation et la référence sous des formes variées. Il ne s'agit pas de copier fidèlement, mais de détourner, d'adapter et de réinterpréter, illustrant ainsi l'importance du dialogue entre les arts dans le processus créatif.

En croisant les idées de Quatremère de Quincy et de Paul Aron, cette introduction a tenté de montrer que l'imitation est bien plus qu'une simple technique ou un outil pédagogique : elle est une condition essentielle de la création. Qu'il s'agisse de littérature, d'architecture, ou tout autre art, l'imitation permet de naviguer entre tradition et innovation.

Notes

- 1 Quatremère, Antoine Chrysostome. *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, 1823.
- 2 Frye, Northrop. *Anatomy of Critism: Four Essays*. Princeton, Princeton University Press, 1957. p.97
- 3 ARON, Paul. *Des interdits qui méritent d'être discutés. Réflexions d'un enseignant en lettres sur l'imitation et le plagiat*, p.31
- 4 Quatremère, Antoine Chrysostome. *Dictionnaire Historique d'Architecture*. le Clere, 1832
- 5 ARON, Paul. *Des interdits qui méritent d'être discutés. Réflexions d'un enseignant en lettres sur l'imitation et le plagiat*
- 6 Ibidem
- 7 Mallarmé, Stéphane. *Le Tombeau d'Edgar Poe*. Poésies, Nouvelle Revue française, 8e éd., 1876, p.132-133
- 8 ARON, Paul. *Des interdits qui méritent d'être discutés. Réflexions d'un enseignant en lettres sur l'imitation et le plagiat*, p.31
- 9 Godard, Jean-Luc. *Entretien avec Pierre Assouline*, Mai 1997
- 10 Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome. *Dictionnaire Historique D'architecture*. le Clere, 1832. pp. 467-468
- 11 Ibidem
- 12 Ibid.
- 13 Durand, Jean Nicolas Louis. Partie graphique des cours d'architecture faits à l'école royale polytechnique depuis sa réorganisation: précédée d'un sommaire des leçons relatives à ce nouveau travail. Didot, 1821
- 14 Ibidem
- 15 Aron Paul, Viala Alain, Saintjacq Denis. *Le Dictionnaire du littéraire*. ES, Paris, Presses Universitaires de France, 2002
- 16 Montaigne, Michel. *Montaigne Les Essais*. Paris, La Pochothèque, 2001 p. 211.
- 17 Vignes, Jean. *Le Pastiche des Regrets dans Les Jeunesses de Jean de La Gessée. Œuvres et critiques* 20, 1995, p. 209-224

« La principale différence dans notre pratique est l'absence de limites dans l'architecture dont nous pouvons nous inspirer. Si loin de la bataille des styles de la fin du 19e siècle ou de la misérable crise morale de l'entre-deux-guerres, nous nous trouvons libres de choisir. [...] Je pense que nous sommes peut-être plus éclectiques que nos prédecesseurs, moins encombrés par l'idéologie, mais avec un plus grand sens de la responsabilité envers ce qui est déjà là. »



Caruso, Adam. Working with References. Dans A+U, n°534, 2015, p.76



«L'histoire n'a jamais copié une histoire antérieure et si elle l'avait fait, cela n'aurait eu aucune importance dans l'histoire ; en un sens, l'histoire s'arrêterait avec cet acte. La seule action qui mérite d'être qualifiée d'historique est celle qui, d'une manière ou d'une autre, introduit quelque chose de supplémentaire dans le monde, à partir duquel une nouvelle histoire peut être générée et le fil repris.»

« Venturi disait souvent la même chose, comme Rossi, que l'architecture est avant tout une question de forme et non d'action sociale, qu'il faut examiner de plus près les typologies existantes et la ville, et que la continuité culturelle n'est pas nécessairement quelque chose qu'il faut éviter à tout prix. »

Caruso St John

Adam Caruso et Peter St John, respectivement canadien et britannique, ont grandi dans des contextes très différents : Caruso au cœur de Montréal et St John en banlieue de Londres. C'est en 1990 qu'ils fondent ensemble leur bureau à Londres, dans un contexte marqué par l'effervescence économique et culturelle des années Thatcher, où les transformations urbaines s'accélèrent. Contrairement aux générations précédentes, influencées par les impératifs de reconstruction de l'après-guerre, Caruso et St John évoluent dans une période où les opportunités technologiques et économiques ouvrent de nouvelles perspectives. Les deux associés adoptent une approche critique face à l'obsession de la nouveauté, rejetant les grands récits modernistes tout en s'ancrant dans une vision éclectique et contextuelle de l'architecture. Ils ne croient pas au slogan de 1968 selon lequel « anything goes », encore moins l'idée punk du « no future » mais sont dans l'optique qu'ils peuvent faire « almost everything ».¹

Dès leurs débuts, Caruso St John s'opposent à la *tyrannie de la nouveauté*². Adam Caruso critique le fétichisme du progrès formel, le qualifiant d'anti-critique et de conservateur. Selon lui, une architecture significative doit s'inscrire dans une continuité culturelle tout en répondant aux enjeux contemporains. Cette position s'oppose à une *tabula rasa* moderniste et prône une stratégie qu'il considère *plus radicale*³ : celle de considérer et de représenter l'existant pour enrichir le discours culturel.

C'est en 1980 lors de la Biennale d'Architecture de Venise, intitulée *La Presenza del Passato*⁴, sous la direction de Paolo Portoghesi, que Adam Caruso prend conscience qu'il est possible d'être moderne tout en entretenant une relation profonde avec le passé. Cette vision propose de s'inscrire dans une continuité plutôt que de s'opposer à celle-ci au nom d'une *tabula rasa*.

Le titre de cette Biennale est inspiré de l'essai *Tradition and the Individual Talent* de Thomas Stearns Eliot⁵, publié pour la première fois en 1919 dans la revue *The Egoist*. Dans ce texte, Eliot, poète moderniste, souligne l'importance essentielle de la continuité culturelle dans la création d'œuvres nouvelles. Il avertit que, sans un engagement envers l'héritage historique d'une discipline, les artistes risquent de produire des œuvres superficielles, dénuées de sens pour leur époque. Dès son titre, *Tradition and the Individual Talent*, Eliot valorise la notion de *tradition* tout en reléguant l'individualisme au second plan. Il y développe une théorie de la non-personnalité, selon laquelle l'artiste transcende sa propre individualité en s'inscrivant dans un dialogue avec le passé.

D'après Eliot, une poésie réussie est impersonnelle. Elle dépasse le poète pour exister indépendamment de lui et à travers le temps. Ce que l'on appelle *talent* résulte d'une étude rigoureuse du passé. Loin d'être un héritage spontané, la tradi-

tion nécessite un travail acharné pour comprendre en profondeur ce qui nous a précédé. Eliot insiste sur l'importance de s'appuyer sur les œuvres du passé. En effet, pour créer quelque chose de véritablement nouveau et significatif dans le présent, il est indispensable de s'y référer. C'est uniquement de cette manière qu'une œuvre peut acquérir une portée universelle et échapper au caractère purement autobiographique.

« Nous nous attardons avec satisfaction sur la différence du poète par rapport à ses prédecesseurs, en particulier ses prédecesseurs immédiats ; nous nous efforçons de trouver quelque chose qui peut être isolé afin d'être apprécié. Or, si nous abordons un poète sans ce préjugé, nous découvrirons souvent que non seulement les meilleures parties de son œuvre, mais aussi les plus individuelles, peuvent être celles dans lesquelles les poètes morts, ses ancêtres, affirment le plus vigoureusement leur immortalité. Et je ne parle pas de la période impressionnable de l'adolescence, mais de la période de pleine maturité. »⁶

T. S. Eliot

Les œuvres les plus abouties du présent tireraient leur force de l'influence des artistes du passé. L'âge et l'expérience, loin d'uniquement élargir notre éventail de choix en matière de références ou de modèles, confèrent aussi une maturité singulière. Cette maturité permet une approche plus audacieuse ainsi qu'une liberté accrue pour manipuler les références en faisant preuve de créativité et de subtilité. C'est uniquement grâce à ce processus et à cette capacité de transcender la référence littéraire qu'il devient possible de se l'approprier pleinement et d'en assurer l'immortalité, non comme un écho figé, mais comme une transformation vivante et signifiante.

Eliot conçoit la tradition comme un principe bien plus profond que la simple adhésion aveugle et hésitante à l'héritage du passé.

« La tradition implique, en premier lieu, le sens historique, que l'on peut qualifier [...] d'indispensable [...] ; et [...] implique une perception, non seulement du passé, mais de sa présence ; le sens historique oblige un homme à écrire non seulement avec sa propre génération dans les os, mais avec le sentiment que toute la littérature de l'Europe depuis Homère et, à l'intérieur de celle-ci, toute la littérature de son propre pays a une existence simultanée et composent un ordre simultané. Ce sens historique [...] est ce qui fait la tradition de l'écrivain. »⁷

« Aucun poète, aucun artiste de quelque art que ce soit, n'a sa signification complète à lui seul. Sa signification, son appréciation est l'appréciation de sa relation avec les poètes et les artistes morts. Vous ne pouvez pas l'apprécier seul ; vous devez le placer, à des fins de contraste et de comparaison, parmi les morts. Et c'est en même temps ce qui rend un écrivain plus conscient de sa place dans le temps, de sa contemporanéité. »⁸

T. S. Eliot

La notion de tradition, telle qu'il la formule, insiste sur la valeur fondamentale des auteurs anciens pour ancrer les écrivains contemporains dans leur époque. En d'autres termes, l'étude approfondie et l'intégration des œuvres du passé ne se contentent pas d'éclairer le présent, elles permettent également aux créateurs d'aujourd'hui de s'inscrire dans un dialogue continu avec cette lignée littéraire. Eliot illustre ce principe en utilisant Dante dans sa propre poésie. En le modernisant et en le rendant contemporain, il fait non seulement de Dante une figure toujours actuelle, mais s'inclut également lui-même dans cette tradition poétique plus vaste, tissant ainsi des liens entre les époques.

« À la fin du XX^e siècle, alors que le capitalisme tardif est reconnu comme l'économie prédominante, l'idéologie de la nouveauté est associée de manière transparente au fonctionnement du marché. Aujourd'hui, plus que jamais, c'est son

histoire culturelle qui confère à l'architecture une pertinence continue. C'est la capacité de réflexion et de critique de l'architecture qui la distingue de la publicité, d'une part, et de la science pure, d'autre part.»⁹

Adam Caruso

Lors de sa leçon inaugurale à l'ETH de Zurich en 2012, Adam Caruso pose une question fondamentale : qu'est-ce que la modernité ?

« Pendant longtemps, j'ai supposé qu'en travaillant à une époque postmoderne - en cette ère de capitalisme tardif - mon travail était, pour le meilleur ou pour le pire, postmoderne. Je le déclarais dans mes conférences, en partie pour ennuier ou défier l'auditoire, mais plus sérieusement parce que je pensais qu'avoir une pratique postmoderne, c'était avoir une conscience accrue des conditions dans lesquelles on opérait. Et que de cette conscience pouvait émerger un travail critique et même idéaliste.»¹⁰

Adam Caruso

Caruso considérait donc lui-même être un architecte postmoderne simplement parce qu'il vivait et pratiquait dans un contexte postmoderne. D'après lui, ce courant trouve ses origines dans les années 1950. C'était une époque imprégnée d'optimisme et d'une certaine naïveté face à la croyance en un progrès infini. Il voyait en ce courant non pas un simple style ou une rupture avec le passé, mais une forme de lucidité. Des figures comme Aldo Rossi ou le collectif Team 10 incarnaient pour lui cette capacité à naviguer dans ces conditions tout en produisant un travail ancré dans une réflexion critique et visionnaire.

Plutôt que de se conformer de manière opportuniste à la condition contemporaine, l'architecture peut servir de rempart critique face au statu quo. Rien ne justifie de manière convaincante que l'architecture doive renier des centaines d'années d'héritage dans le cadre des arts libéraux, pas plus

qu'il n'est démontré qu'elle occupe aujourd'hui une place plus marginale qu'à d'autres époques de cette période.

L'architecture est, par définition, synonyme de stase, qui renvoie à une idée de stabilité, d'immobilité ou de permanence. Elle consiste à créer des inventions matérielles d'une taille limitée, adaptées à des contextes spécifiques. Dans une maison, elle reflète la culture domestique, tandis que dans l'espace public, elle constitue le cadre physique de l'action collective. Parce qu'un projet architectural s'inscrit toujours dans un lieu précis, il s'engage inévitablement, volontairement ou non, avec les modèles d'habitation existants. Tout comme l'art et la littérature que nous évoquions dans le chapitre précédent, mais de manière plus difficile à ignorer, l'architecture contribue à forger notre mémoire collective. En raison de l'impossibilité d'une véritable tabula rasa, les constructions nous obligent à rester honnêtes. Elles rappellent des réalités auxquelles nous ne souhaiterions pas toujours être confrontés.

Adam Caruso explique, dans *The Tyranny of The New*¹¹, qu'il est remarquable de constater à quel point la technologie n'a pas eu d'effet sur le développement de la forme architecturale. La grande majorité des bâtiments trahit encore une tectonique travée, malgré tous les efforts des architectes. Les monocoques et autres systèmes structurels similaires, bien que largement utilisés dans la construction d'avions et de bateaux, sont difficiles à légitimer dans la construction de bâtiments. La pérennité du système poteaux-poutres ne s'explique pas uniquement par la simplicité relative de construire des formes régulières à partir d'unités matérielles rectilignes, mais également par l'image inspirante qu'il représente depuis toujours pour les architectes. La colonne, la poutre, les fenêtres et les éléments de maçonnerie s'inscrivent tous dans un dialogue constructif continu.

« La revendication de formes entièrement nouvelles est tautologique. Non seulement il est doux que des formes totalement nouvelles puissent exister, mais l'impératif de créer des formes qui n'ont aucun lien avec le passé et qui sont le signe avant-coureur d'un avenir meilleur est anti-critique et conservateur.»¹²

Adam Caruso

La condition de la nouveauté perpétuelle dans une tabula rasa semblable à un vide, comme un écran vide avec la promesse de réseaux de réalités virtuelles simultanées, sape la continuité culturelle et nie le lieu de l'action collective.

« Une stratégie formelle plus radicale est celle qui considère et représente l'existant et le connu.»¹³

Adam Caruso

De cette manière, la production artistique peut s'engager de manière critique, tout en évitant les *dogmes*¹⁴ dans une situation existante et contribuer à un discours culturel continu et progressif.¹⁵

« Ce n'est vraiment qu'à partir des années 1950 que cette idée d'invention pure s'est immiscée. Et ce n'est que depuis une vingtaine d'années qu'elle est devenue vraiment ridicule. Si vous faites de la pure invention, comment peut-elle avoir une quelconque densité, comparée à quelque chose qui a été nourri pendant des centaines ou des milliers d'années ? D'une certaine manière, nous essayons donc de célébrer l'éclectisme de notre travail actuel, mais nous essayons aussi d'établir des liens explicites.»¹⁶

Adam Caruso

Dans son essai *Cover Versions*, Adam Caruso illustre avec clarté la vision de son bureau, axée sur une continuité culturelle et traditionnelle. Alors que T.S. Eliot mobilise la poésie pour exposer sa réflexion, Caruso s'appuie sur la musique jazz du XX^e siècle, notamment les performances intenses de John Coltrane dans les années 1960.

« [...] dans ces performances fulgurantes de trente minutes, on peut sentir la présence de Sidney Bechet et d'Ornette Coleman, toute la portée d'une tradition musicale dans une seule performance. La scène du jazz contemporain continue d'embrasser cette étendue de traditions musicales [...]»¹⁷

Adam Caruso

En musique, une *cover version* désigne la reprise d'une chanson. Caruso utilise ce parallèle pour clarifier leur approche de la référence dans le processus créatif. Pour eux, il ne s'agit pas simplement de reproduire, mais bien d'intégrer et de transformer la référence pour produire une version résolument contemporaine. Cela se manifeste notamment dans le projet de la Landesbank à Brême, une interprétation moderne et assumée des bâtiments de Poelzig et Höger, avec lequel ils gagneront d'ailleurs le Fritz Höger Award en 2017. Ce dialogue entre le passé et le présent, à travers des emprunts et des réinventions, incarne la philosophie de Caruso St John : une continuité vivante et renouvelée de la tradition.

Leur bureau adopte une approche singulière en travaillant, dans la majorité des cas, avec une seule référence par projet. Cette méthode leur permet de développer une réponse extrêmement spécifique aux exigences uniques de chaque commande. Cependant, cette unicité de la référence, bien qu'elle intensifie le lien entre celle-ci et la conception, comporte un risque inhérent, celui de sombrer dans une simple reproduction. En effet, cette proximité étroite entre la référence et le nouveau projet peut devenir contraignante, limitant parfois la liberté nécessaire pour s'en éloigner de manière créative et produire une interprétation véritablement innovante.

Dans l'introduction d'une édition monographique dédiée à Caruso St John, l'éditeur du magazine japonais A+U souligne cette tension.

« En faisant référence à des sujets d'époque, de lieu ou de caractère différents - l'architecture des anciens maîtres, des œuvres d'art ou une scène urbaine - leur architecture se libère d'une forme ou d'une idéologie spécifique. »¹⁸

A+U

Cette approche paradoxale, combinant une grande liberté dans l'usage des références et une spécificité marquée dans leur application, devient la signature de leur œuvre. Elle illustre leur capacité à transformer les contraintes en moteurs d'innovation, créant des projets où l'histoire et l'interprétation personnelle s'enrichissent mutuellement.

L'éclectisme revendiqué par Caruso St John repose sur une utilisation approfondie et délibérée des références. Ces dernières, issues de figures historiques ne sont pas de simples emprunts stylistiques mais des points de départ pour une réflexion contextuelle.

« Notre pratique éclectique nous permet de s'engager précisément avec chaque situation, atteignant un sens de la justesse qui a disparu dans l'architecture d'aujourd'hui »¹⁹

Adam Caruso

Dans l'article *Traditions*, Caruso énonce qu'avec St John, ils souhaiteraient concevoir l'architecture avec :

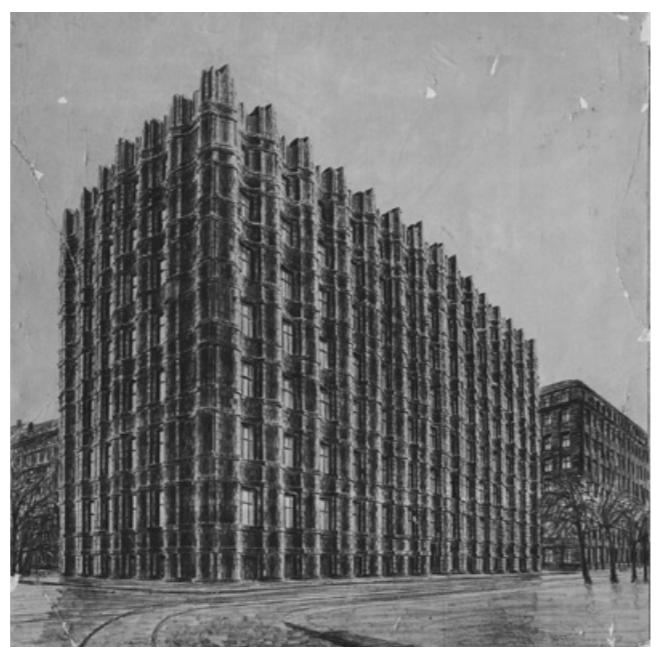
« [...] l'érudition et l'esprit de Karl Friedrich Schinkel, Philipp Webb et Adolf Loos. Tous trois avaient des positions éthiques fortes qui ont permis à leur travail de transcender la rhétorique esthétique vide. Leurs pratiques étaient éclectiques et leurs conceptions étaient capables de s'engager précisément dans la situation de chaque projet, atteignant un sens de la propriété qui a pratiquement disparu de l'architecture d'aujourd'hui. »²⁰

Adam Caruso

Landesbank Headquarters, Brême, 2016
Architectes: Caruso St John



Bâtiment de la banque, Dresde, 1921
Architecte: Hans Poelzig



Leur vaste éventail de références éclectiques, offre à Caruso St John une riche source d'inspiration architecturale. Cette approche génère une œuvre marquée par son hétérogénéité. Lors de la Biennale d'Architecture de Venise en 2018, l'exposition de leurs projets illustrait l'absence d'un style architectural unique, privilégiant au contraire une diversité assumée. Caruso décrit l'éclectisme comme la principale force de leur bureau, résidant dans la capacité à puiser des références dans tout ce qui est considéré comme pertinent. Ces choix, profondément personnels, sont soigneusement adaptés à chaque projet, reflétant une approche sur mesure.

« La principale différence dans notre pratique est l'absence de limites dans l'architecture dont nous pouvons nous inspirer. Si loin de la bataille des styles de la fin du XIX^e siècle ou de la misérable crise morale de l'entre-deux-guerres, nous nous trouvons libres de choisir. Contrairement aux versions antérieures de l'érudition architecturale, la nôtre est peut-être plus intéressée par l'utilisation des langages de l'architecture pour relier et amplifier les forces et les atmosphères qui sont déjà apparentes dans les lieux où nous travaillons. Je pense que nous sommes peut-être plus éclectiques que nos prédecesseurs, moins encombrés par l'idéologie, mais avec un plus grand sens de la responsabilité envers ce qui est déjà là. »²¹

Adam Caruso

Chaque projet de Caruso et St John prend forme à travers de longues conversations où le site et le programme initial servent de point de départ. Adam Caruso nous explique le procédé qu'ils avaient dans leurs premières années de collaboration.

« Ces conversations portaient sur le site et le programme, mais conduisaient rapidement à des associations intuitives avec d'autres choses que nous connaissions. [...] Parfois, ces associations [...] étaient des souvenirs lointains [...] qui pouvaient ou non avoir un rapport avec l'original. Ces associations n'étaient pas des concepts, mais plutôt des analogies

de la manière dont nous voulions que notre bâtiment soit. »²²

Adam Caruso

Aujourd'hui leur manière de faire n'a pas beaucoup changé mais leurs collaborateurs sont inclus dans ces conversations. Ces références, qui façonnent à la fois l'idée et le caractère du projet, sont choisies avec soin et ne relèvent jamais du hasard.

Au début de leur carrière, alors qu'ils avaient peu de réalisations à leur actif, Caruso et St John utilisaient la référence de manière plus conceptuelle. Celle-ci leur permettait d'inscrire leur travail dans une culture architecturale déjà existante.

« Nous avons également utilisé les références d'une manière plus conceptuelle. Nous les avons utilisées lors de conférences et d'expositions pour expliquer les fondements intellectuels et culturels de notre travail et pour donner un poids qui manquait à nos projets provisoires et encore peu nombreux. »²³

Adam Caruso

Cet usage des références témoignait alors d'une stratégie visant à ancrer leur œuvre dans un cadre culturel plus large, tout en construisant une crédibilité nécessaire à ce stade précoce de leur parcours.

Dans un texte publié dans la revue architecturale néerlandaise OASE, intitulé *Traditions*, Adam Caruso explique les raisons qui poussent son bureau à s'appuyer sur des éléments existants.

« Nous avons toujours réalisé des travaux en rapport avec des choses que nous avons déjà vues. Nous nous intéressons à l'effet émotionnel que les bâtiments peuvent avoir. Nous nous intéressons à la manière dont les bâtiments ont été construits dans le passé et à la manière dont les nouvelles constructions peuvent atteindre une présence formelle et matérielle équivalente. »²⁴

Adam Caruso

Leur démarche trouve un écho direct dans l'approche défendue par T.S. Eliot. Ce dernier soutenait qu'une étude attentive du passé était essentielle pour s'approprier les traditions et les intégrer dans une création contemporaine. Le titre même de l'article, *Traditions*, ainsi que son contenu, établissent un parallèle évident avec la théorie d'Eliot, qui valorise l'importance de construire sur les fondations d'un héritage culturel et architectural existant. Cette posture n'est pas simplement un hommage au passé, mais un acte de transformation : une manière de conférer une pertinence renouvelée à ce qui a été, tout en inscrivant les créations dans un dialogue avec le présent.



Bethnal Green Museum, Londres, 1872
Architecte: James William Wild

VICTORIA & ALBERT MUSEUM OF CHILDHOOD



Le projet de rénovation et d'aménagement du Victoria and Albert Museum of Childhood, mené en 2007, illustre très bien leur approche du projet par la référence. L'intervention visait à corriger un déficit majeur du bâtiment d'origine : l'absence d'une entrée formelle et fonctionnelle adaptée au programme complexe d'un musée moderne. Initialement, la structure en fer du bâtiment a été érigée dans l'ouest de Londres, sur le site qui accueille aujourd'hui le bâtiment principal du Victoria & Albert Museum. Elle avait pour vocation d'abriter les expositions emblématiques de la Grande Exposition de 1851. Plus tard, cette structure a été démontée, transportée dans l'est de Londres, et enveloppée de nouvelles façades, pour devenir le bâtiment que nous connaissons aujourd'hui. Cependant, des contraintes budgétaires avaient empêché la réalisation complète des plans de l'architecte J.W. Wild, laissant le musée sans entrée formelle et sans infrastructure adaptée à sa vocation muséale.²⁵

Caruso St John s'est donc attelé à combler ce vide architectural. Leur réponse s'est traduite par la

création d'un pavillon d'entrée qui confère au musée une présence extérieure et une fonctionnalité que le bâtiment n'avait jamais possédée.

« Le nouveau pavillon d'entrée, avec ses élévations à motifs de quartzites rouges et de porphyres bruns, donne au musée la façade formelle et l'aspect extérieur qui lui manquaient auparavant. »²⁶

Adam Caruso

Comme pour chacun de leurs projets, Caruso St John ont choisi une référence forte qui leur a permis de concevoir cette nouvelle entrée au musée. Les architectes se sont inspirés de la façade emblématique de Santa Maria dei Miracoli, réalisée par Pietro Lombardo à Venise. Tout comme leur modèle, la façade du pavillon d'entrée est revêtue d'une fine couche de pierres précieuses qui vient habiller sa surface et dissimuler son épaisseur. Elle s'apparente à une peau tendue sur la structure, dont la planéité accentue le caractère ornemental. Les motifs géométriques qui dessinent cette façade rappellent subtilement le projet de Robert Venturi

Santa Maria dei Miracoli
Venise, 1489
Architecte: Pietro Lombardo



Pont de l'Académie,
Venise, 1985
Architectes: Robert Venturi,
Denise Scott Brown





Badia Fiesolana, Florence, 1456



Basilique Santa Maria Novella, Florence, 1456
Architecte: Leon Battista Alberti



Bethnal Green Museum, Londres, 1872
Architecte: James William Wild

et Denise Scott Brown pour le pont de l'Académie de Venise en 1985, ajoutant ainsi une référence implicite à l'histoire de l'architecture postmoderne.

Cette approche dialogue également avec les traditions de la Renaissance, où les façades d'églises étaient souvent construites bien après la structure principale, faute de moyens financiers. La chapelle de Badia Fiesolana, par exemple, juxtapose une façade noble en pierre et un mur de brique abstrait servant de toile de fond. En effet, Caruso St John disent n'utiliser qu'une référence principale par projet mais il est ici évident que bien d'autres viennent influencer la conception de ce pavillon d'entrée. Nous comprenons parfaitement le point de départ de Santa Maria dei Miracoli, qui est également un projet de façade, mais lorsqu'on regarde le pavillon avec le bâti-

ment auquel il est rattaché, l'image qu'il dégage est plus proche de la chapelle de Badia Fiesolana qui comporte une petite façade d'entrée en pierres nobles apposée contre le mur en pierre laissé brut sur le reste de la façade, sûrement par manque de fonds. Le duo cite également la basilique de Santa Maria Novella, édifice dont la façade principale a été refaite par Leon Battista Alberti.

L'intervention d'Alberti s'est greffée sur les structures gothiques existantes. Il a réussi à unifier les parties nouvelles et anciennes grâce à l'utilisation d'incrustations de marbre qui unifient l'ensemble de la façade.

« Des idées similaires à celles d'une façade incrustée où nous avons juxtaposé l'image structurelle

claire des colonnes et des poutres avec un volume de bâtiment inarticulé. [...] chaque détail est destiné à saper l'épaisseur du matériau (de sorte que, plus encore que notre source florentine), le motif est comme une image projetée sur un visage inarticulé, à mi-chemin entre le début de la renaissance et la froideur de l'art conceptuel américain des années 1970. »²⁷

Adam Caruso

Un peu comme à Badia Fiesolana, la nouvelle façade du pavillon d'entrée

« se rapporte à l'échelle humaine et à la taille des enfants, offrant un motif décoratif et pittoresque qui contraste avec la sublime spatialité de la salle principale. »²⁸

Adam Caruso

En conclusion, le Victoria and Albert Museum of Childhood révèle l'essence même de l'approche de Caruso St John. En mêlant références historiques et sensibilité contextuelle, ce projet témoigne d'une vision architecturale qui transcende les dichotomies entre tradition et modernité. Il affirme une manière de construire qui enrichit le présent tout en rendant hommage au passé.



NAGELHAUS

Afin de démontrer leur éclectisme quant aux références qu'ils utilisent, nous pouvons parler brièvement du projet Nagelhaus. Il s'agit d'un concours pour une importante commande d'art public dans la ville de Zurich, réalisé en collaboration avec l'artiste Thomas Demand. Le site se trouve à Escher Wyss Platz, un nœud stratégique au sein du réseau de transport zurichois, marqué par une complexité urbaine singulière et un enchevêtrement d'infrastructures. Cette place, autrefois cœur battant de l'industrie locale, est aujourd'hui le théâtre d'une mutation profonde. L'ancien tissu industriel cède progressivement la place à une mixité de programmes. Des développements commerciaux, équipements culturels et immeubles résidentiels s'y implantent, redéfinissant radicalement son identité urbaine.²⁹

Le projet proposait d'implanter deux bâtiments modestes sous le viaduc routier, qui apparaîtraient

comme des fragments archéologiques d'une rue qui s'y trouvait auparavant. L'image de ces bâtiments fait référence aux *Stubborn Nails*. Durant le développement de Chongqing, en Chine, des propriétaires privés ont tenu bon contre vents et marées dans leur petite maison, tandis que les promoteurs démolissaient la ville autour d'eux, en résulte une image forte de cette maison perchée au-dessus d'un gouffre destiné à accueillir les futurs immeubles de la ville. Dans leur proposition, les deux architectes ont décidé de reproduire les deux bâtiments à l'identique à l'aide de photographies de l'époque, ceux-ci n'existant plus aujourd'hui. Ils devaient abriter un restaurant chinois, des toilettes publiques et un kiosque.³⁰

Les reproductions ont été pensées pour être construites en bois. Les planches de bois devaient avoir une surface fraîchement sciée, afin d'éviter toute impression de travail à la main. Il était important que les

bâtiments ne soient qu'une image abstraite et approximative de l'original, en changeant l'échelle et le matériau, et en n'utilisant comme référence que des photographies à faible résolution du bâtiment original, obtenues sur Internet. Cette approche est, d'une certaine manière, la traduction du procédé de Thomas Demand dans son travail. Il reproduit des lieux existants en maquette de papier afin de les photographier puis détruit l'original pour ne garder que les clichés. De cette manière, bien que le travail soit extrêmement minutieux, la scène reproduite acquiert une certaine abstraction, tous les détails n'étant pas réalisables en papier.

Malheureusement pour les architectes, le projet a été arrêté à la suite d'un référendum public mené par l'UDC, au cours duquel une faible majorité s'est prononcée contre le projet, s'opposant au niveau de financement d'une œuvre d'art publique. À la place, un fragment grandeur nature a été

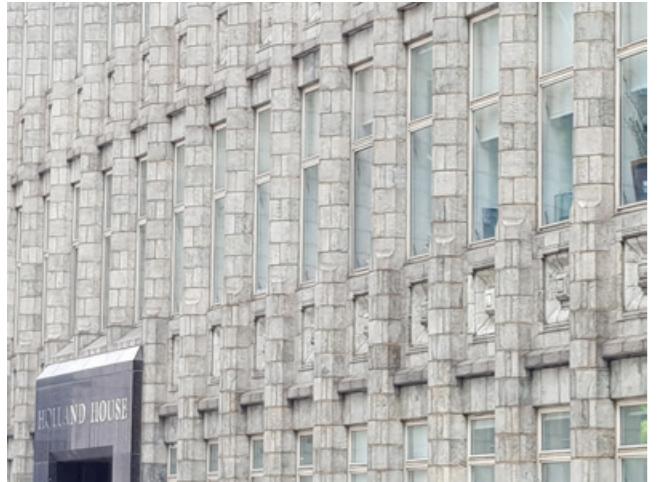
construit et exposé à la Biennale d'art de Venise en 2011.³¹



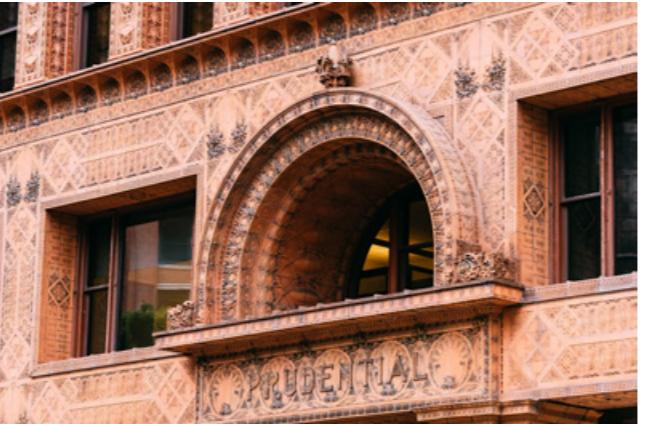
Stubborn Nail, Chongqing, Chine, 2007







Holland House, Londres, 1916
Architecte: Hendrik Petrus Berlage



Guaranty Building, Buffalo, 1896
Architectes: Adler & Sullivan

Le premier projet s'agit d'une étude pour la construction d'un immeuble de bureaux situé entre les gares de King's Cross et St Pancras, au cœur de Londres. Conçu avec une ossature en béton armé et un revêtement en éléments de béton préfabriqué, l'édifice s'élève sur neuf niveaux. Il incarne une réflexion approfondie sur la place de la façade dans l'architecture contemporaine, un sujet au centre des recherches de Caruso St John. Cette approche les conduit à engager un dialogue avec des figures historiques majeures telles que Louis Sullivan, Otto Wagner et Hendrik Petrus Berlage, perçus comme des pionniers du curtain wall à la fin du XIX^e siècle.

L'influence de Berlage se manifeste plus particulièrement à travers la référence explicite à la Holland House, située à Londres. Caruso St John s'inspirent des piliers trapézoïdaux sculptés sur toute la hauteur de la façade et des garde-corps en retrait, conférant au bâtiment une expressivité formelle marquée.³² Parallèlement, leur projet convoque implicitement le Guaranty Building de Adler et Sullivan, dont la façade en terracotta est

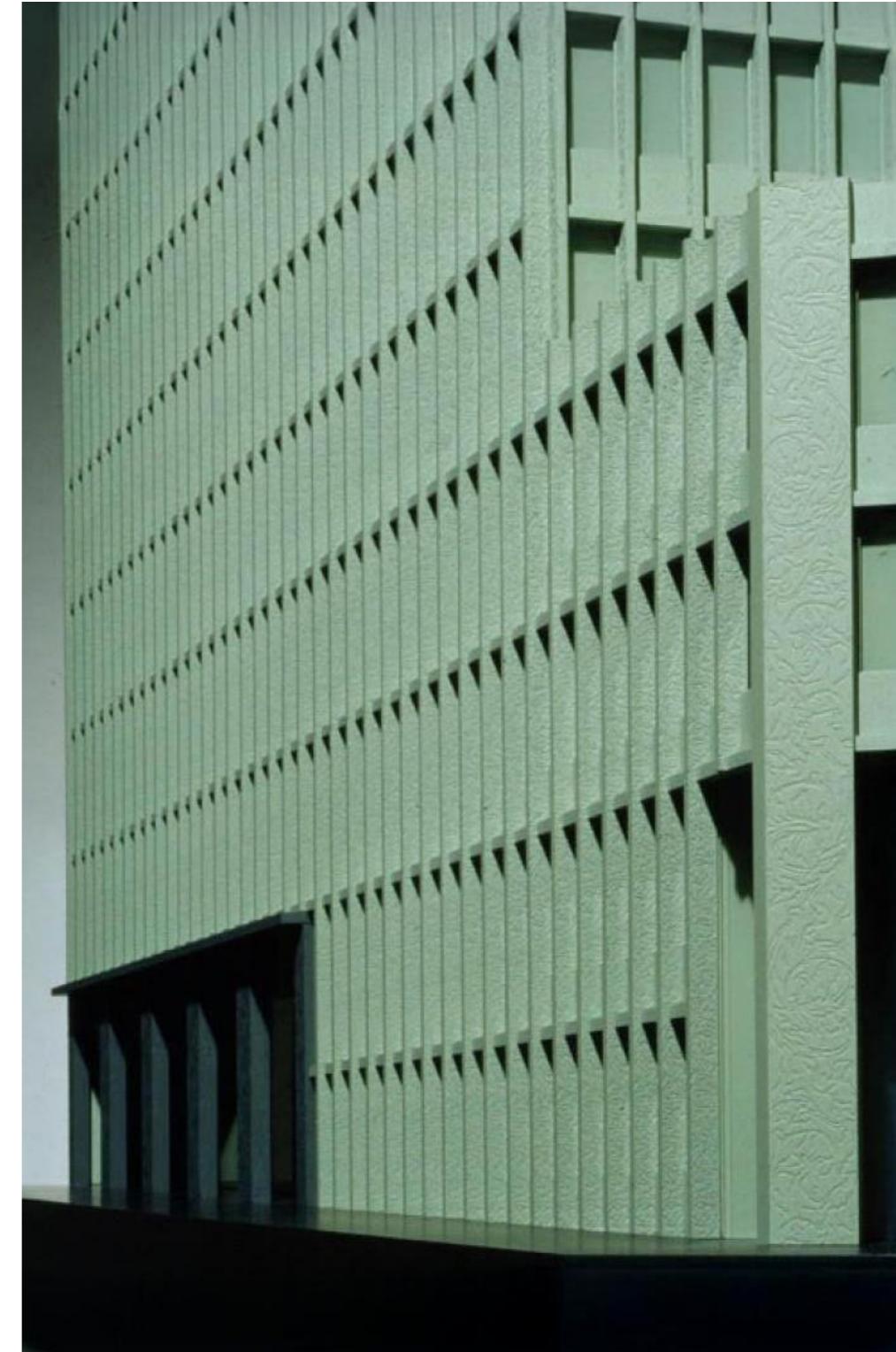
ornée de motifs floraux raffinés.

« [...] le délicat motif de la terracotta et le subtil effet « stiacciato » produit par l'embellissement suscitent une relation intime avec l'échelle de la structure verticale. Plutôt que de ressembler à des motifs rigides, l'extérieur devient un écran vibrant et texturé qui permet à la façade d'agir comme un objet autonome [...]. »³³

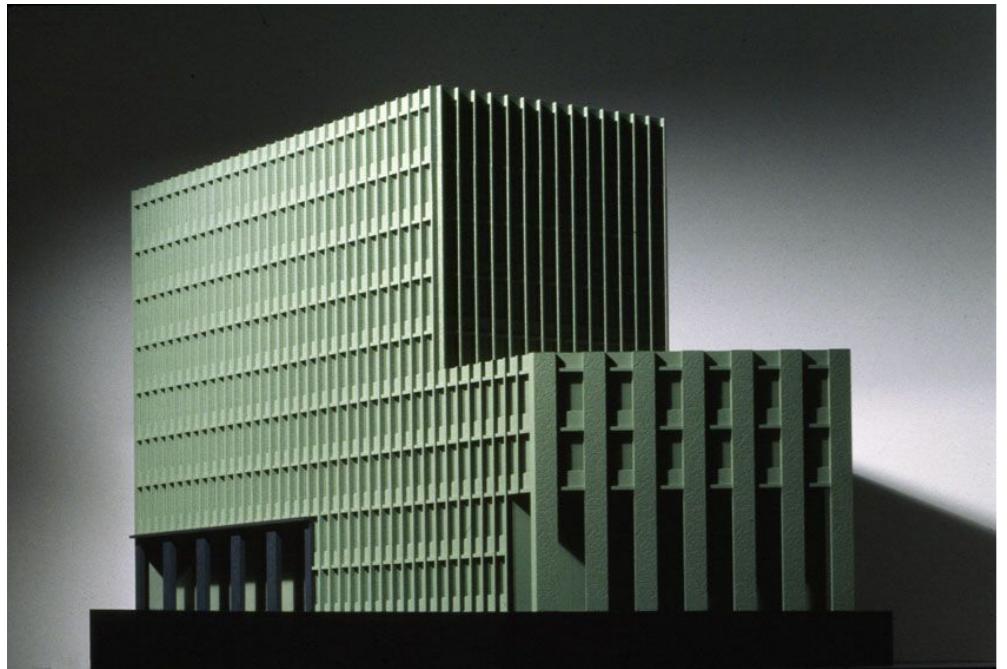
Pier Vittorio

Cette approche constitue une critique ouverte de la standardisation des bâtiments de bureaux contemporains, souvent caractérisés par des enveloppes vitrées interchangeables et dépersonnalisées. Lors des London Dialogues à la Serpentine Gallery en 2006, Adam Caruso revient sur cette uniformisation des tours de bureaux modernes.

« C'est presque comme si les idées restaient de même taille, mais qu'elles étaient simplement gonflées encore et encore, devenant de plus en plus étirées et atténuees. [Rem Koolhaas : Pouvez-vous donner un exemple ?] Il existe aujourd'hui une



Kings Cross model
Architectes: Caruso St John



Kings Cross model
Architectes: Caruso St John

sorte de nouvelle orthodoxie autour d'une enveloppe en verre extrêmement réduite, qui s'apparente à un film plastique étiré sur un volume de bâtiment démesuré. [...] Peu importe réellement qui conçoit ces bâtiments, ils se ressemblent tous, car le champ d'action de l'architecture a été tellement réduit qu'au final, ils sont quasiment identiques. Leurs empreintes au sol sont très profondes, ce qui répond à une certaine logique, et l'on observe une sorte de formalisme vague qui semble dominer actuellement. Cette architecture est enveloppée d'une peau produite par un même nombre restreint de fabricants, car l'industrie elle-même connaît une consolidation massive. »³⁴

Adam Caruso

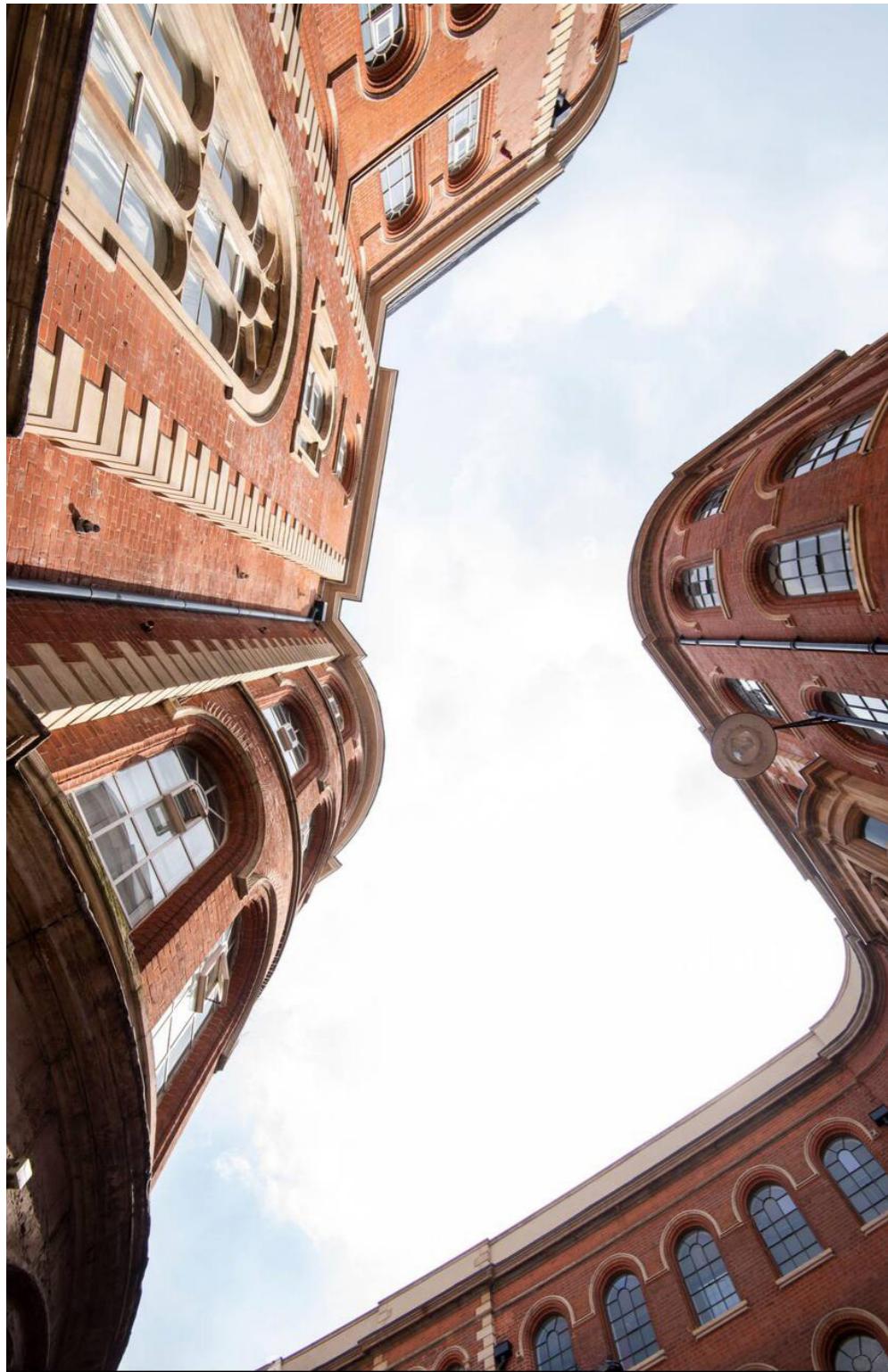
Il critique ainsi la banalisation des constructions où l'architecture semble secondaire face à une logique de production rationalisée et où le débat sur l'ornement et la matière est évacué.

Au-delà d'une simple contestation du modèle dominant, ce projet s'inscrit dans une réflexion plus large sur la continuité des typologies architecturales. Caruso St John prolongent ainsi le débat amorcé à la fin du XIXe siècle par des figures comme Berlage et Sullivan, qui questionnaient le rapport entre structure, revêtement et ornement dans les premiers gratte-ciel. En intégrant ces références tout en les adaptant à une échelle contemporaine, ils explorent la possibilité d'une architecture qui ne soit pas une simple reprise des canons modernistes, mais qui dialogue avec une histoire plus vaste, en y injectant de nouvelles interprétations formelles et techniques.

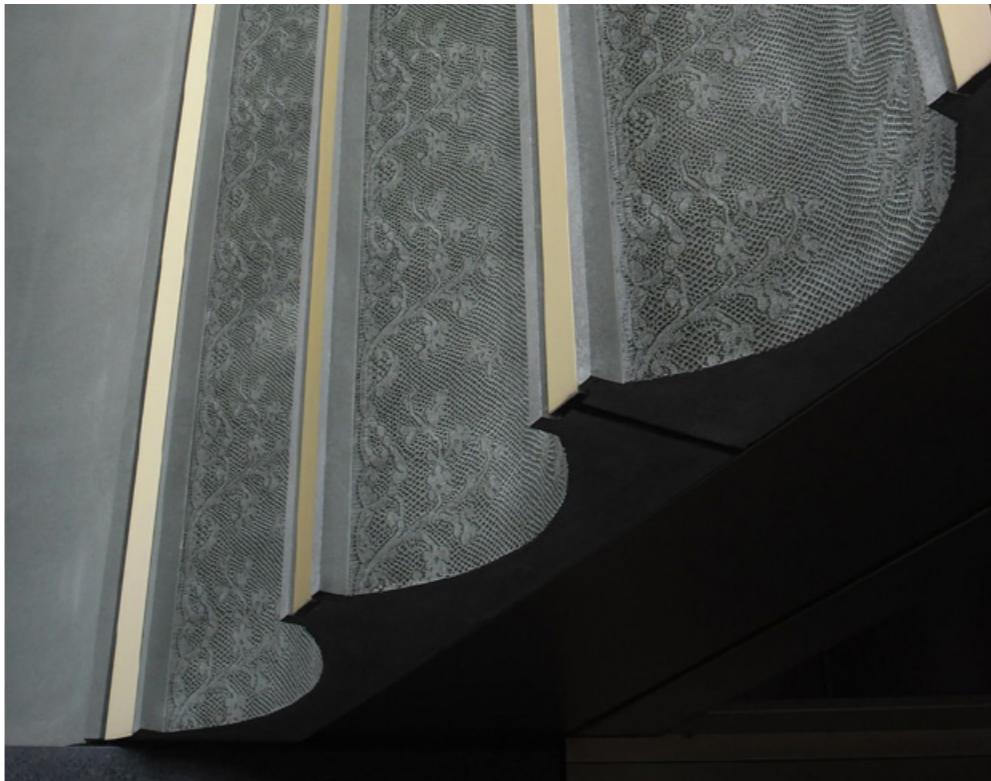
Guaranty Building
Buffalo, 1896
Architectes: Adler & Sullivan







Architecture du quartier
du marché de la dentelle
Nottingham



Nottingham Contemporary
2009
Architectes: Caruso St John

Le second bâtiment, le Nottingham Contemporary, est un concours qu'ils ont gagné pour la réalisation d'un musée dans le quartier du *Lace Market*³⁵. Ici, l'ambition du projet est de proposer un large éventail de spatialités.

« Le but est d'offrir un large inventaire d'intérieurs qui ont la variété et les spécificités des espaces trouvés, au sein d'un nouveau bâtiment. [...] Nous nous sommes demandé si l'histoire et les qualités urbaines du site du marché aux dentelles de Nottingham, qui présente des similitudes avec le quartier de la fonte du centre-ville de New York, offraient la possibilité de créer des espaces d'art exceptionnellement engagés dans les qualités culturelles et topographiques de leur site. »³⁶

Peter St John

Cependant, ce qui nous intéresse ici est l'expression du bâtiment sur la rue. Les façades de celui-ci sont directement influencées par sa localisation. Inspirés par l'ornementation de Louis Sullivan, les architectes ont eu l'idée de créer un motif, sur la base d'un échantillon de broderie trouvé au musée de la broderie de Nottingham. Une fois le motif choisi, ils l'ont utilisé afin de créer des moules pour le béton préfabriqué qui vient habiller la façade. Au-delà du motif, le bâtiment s'insère dans le quartier par sa couleur verte, complémentaire au rouge des briques utilisées sur les bâtiments alentours et également par la forme creuse des éléments en béton qui le composent, faisant écho aux nombreuses courbes des bâtiments alentours.

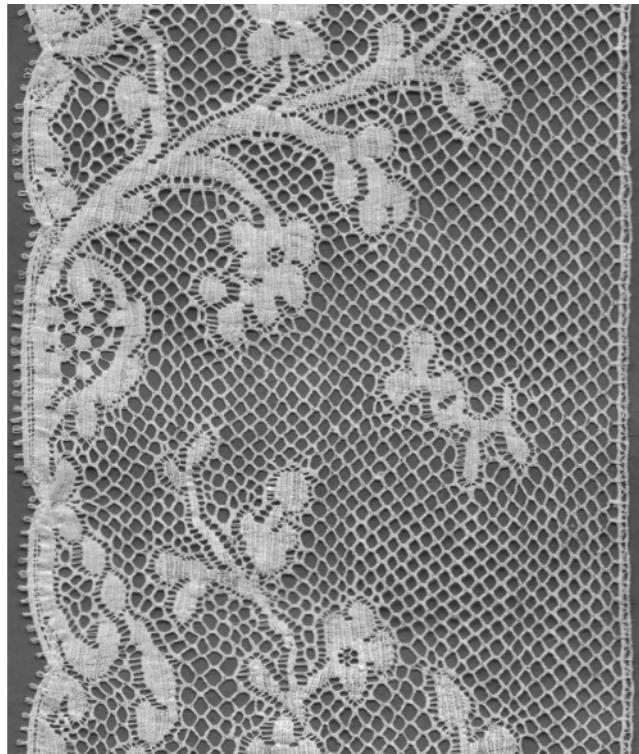
Ces projets mettent en application les concepts développés par Gottfried Semper dans *Die Vier*



Nottingham Contemporary 46



47 CTRL + C [...] CTRL + V



Motif de dentelle choisi pour la façade
Musée de la dentelle, Nottingham



Façade Nottingham Contemporary, 2009
Architectes: Caruso St John

Elemente der Baukunst, où l'architecte allemand explore l'origine textile de l'architecture. Caruso St John prolongent cette idée en traduisant cette relation entre structure et enveloppe à travers le langage du béton préfabriqué, offrant ainsi une ré-interprétation de la Holland House et du Guaranty Building sous la forme d'un projet ancré dans le XXI^e siècle.

l'une des spécialités artisanale et manufacturière de Nottingham. Bien sûr, l'expérience visuelle proposée ne peut manquer de nous rappeler ce que Semper avait énoncé quant à la dimension textile de l'architecture, référence familière à Caruso et St John, les panneaux courbes étant ici un revêtement aux motifs indépendants de toute suggestion structurelle. »³⁷

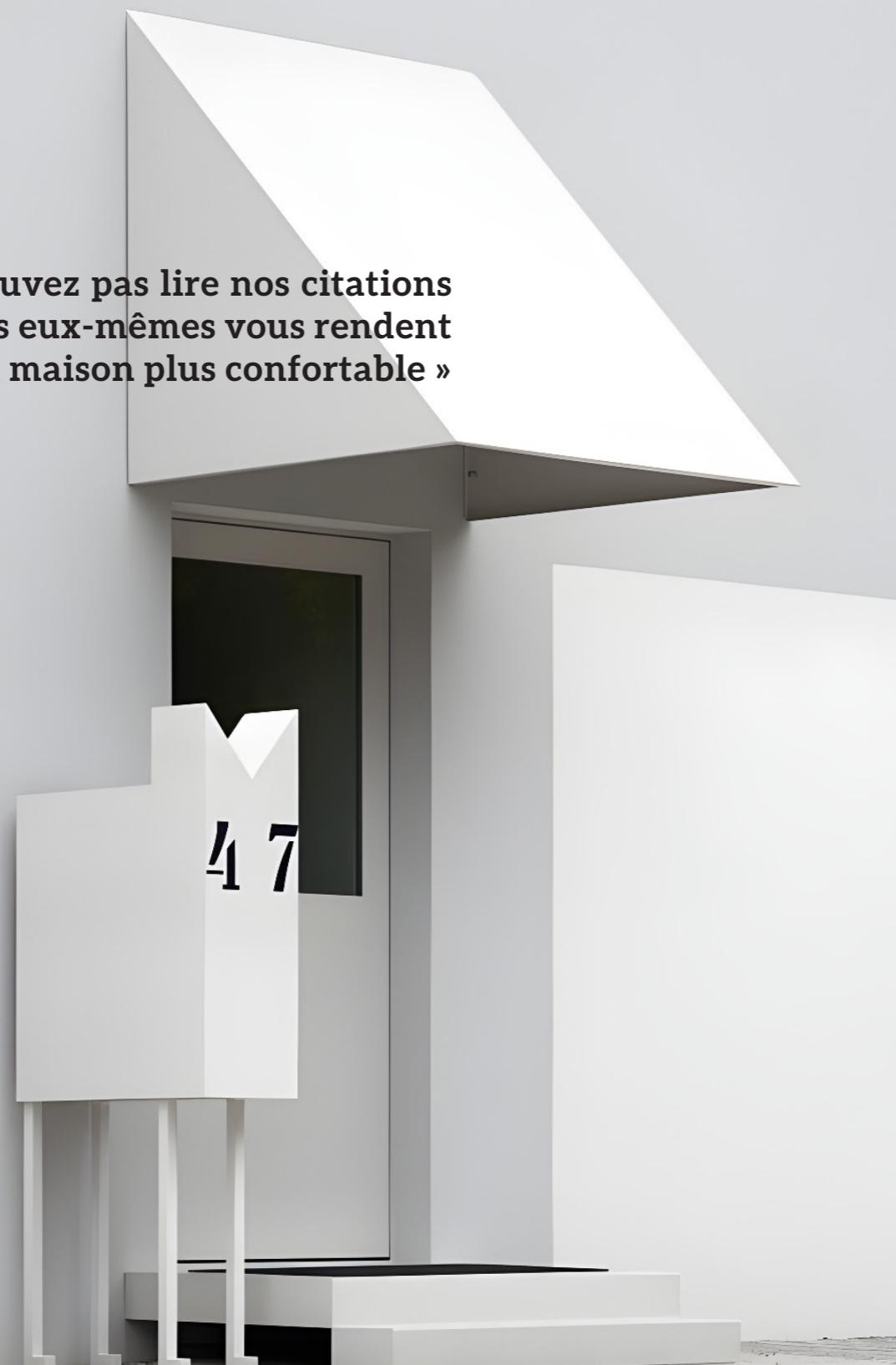
Jacques Lucan

« Les panneaux courbes qui enveloppent les volumes veulent évoquer l'idée des plis d'un rideau, et cela d'autant plus qu'ils sont imprimés d'un motif de dentelle produite mécaniquement, rappel de

Notes

- 1 Ursprung, Philip. Caruso St John: Almost Everything. Poligrafa, 2009, p.76
- 2 Caruso, Adam. The Tyranny of The New. Blueprint, London, 1998, pp.24-25
- 3 Idem, Ibidem, pp.24-25
- 4 La présence du passé
- 5 Eliot, Thomas Stearn. Tradition and the Individual Talent. Perspecta, 1982, vol. 19
- 6 Ibidem, pp.36-37
- 7 Ibidem, p.37
- 8 Ibidem, p.24
- 9 Carusio, Adam. The Tyranny of the New. Blueprint, n°150, Londres, mai 1998, pp24
- 10 Caruso, Adam. Leçon inaugurale ETH Zurich, 2012
- 11 Carusio, Adam. The Tyranny of the New. Blueprint, n°150, Londres, mai 1998, pp.24-25
- 12 Ibidem, p.25
- 13 Ibidem, p.25
- 14 Caruso, Adam. Whatever Happened to Analogue Architecture. AA Files, London, 2009, n°59, pp.74-75
- 15 Caruso, Adam. The Tyranny of The New. Blueprint, London, 1998, pp.24-25
- 16 Pearman, Hugh. Caruso St John/Cover Versions. The Architects' Journal, No. 21, Vol. 222, 2005, pp. 30-41
- 17 Caruso, Adam. Cover Versions. Dans A. Caruso, The Feeling of Things. Ediciones Poligrafa, Barcelone, 2008, p.13
- 18 A+U Editorial Board, Feature: Caruso St John Architects. A+U, n°534, 2015
- 19 Idem, Ibidem, p.31
- 20 Caruso, Adam. Cover Versions. Dans A. Caruso, The Feeling of Things. Ediciones Poligrafa, Barcelone, 2008, p.14
- 21 Caruso, Adam. Working with References. Dans A+U, n°534, 2015, p.76
- 22 Ibidem, p.74
- 23 Ibidem, p.74
- 24 Caruso, Adam. Traditions. dans OASE, Ornament. Decorative Traditions in Architecture. n°65, 2004, p.82.
- 25 <https://carusostjohn.com/projects/victoria-and-albert-museum-childhood/>
- 26 Caruso St John architects: 1993-2013. Form and Resistance. dans El Croquis, vol.166, Madrid, 2013, p. 142
- 27 Caruso, Adam. Working with References. A+U, n°534, pp.74-77
- 28 Ursprung, Philip. Caruso St John: Almost Everything. Poligrafa, Barcelone, 2009, p.168
- 29 <https://carusostjohn.com/projects/nagelhaus/>
- 30 A+U Editorial Board, Feature: Caruso St John Architects. A+U, n°534, 2015
- 31 <https://carusostjohn.com/projects/nagelhaus/#more>
- 32 Caruso, Adam. Cover Versions. Dans A. Caruso, The Feeling of Things. Ediciones Poligrafa, Barcelone, 2008, p.14
- 33 Pier Vittorio, Aureli. The Thickness of the Facade. Notes on the work of Caruso St John. dans El Croquis, Caruso St John architects: 1993-2013. Form and Resistance. El Croquis, vol. 166, Madrid, 2013, p.27
- 34 Serpentine Galleries. Interview Marathon 2006: Adam Caruso (Caruso St John). Consulté le 12 décembre 2024, sur youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5S-3CGsy9eQ>
- 35 Marché de la dentelle
- 36 Nottingham Contemporary by Caruso St John Architects, <https://www.dezeen.com/2009/11/16/nottingham-contemporary-by-caruso-st-john-architects/>
- 37 Lucan, Jacques. Précisions sur un état présent de l'architeture. p. 157

« Même si vous ne pouvez pas lire nos citations historiques, les détails eux-mêmes vous rendent heureux et rendent la maison plus confortable »



« De cette surface composée de mille plans se dégage le sentiment d'une construction délicate, dessinée dans la limite de son épaisseur. »

LÜTJENS PADMANABHAN

« La création artistique est impensable sans confrontation avec la tradition. [...] L'architecture est une création partielle. »

Oswald Mathias Ungers

Oliver Lütjens et Thomas Padmanabhan, respectivement suisse et allemand, se rencontrent alors qu'ils travaillent tous deux chez Herzog & de Meuron. C'est en 2007, après leur passage dans ce bureau, qu'ils fondent leur agence, Lütjens Padmanabhan Architekten, à Zurich. Ils travailleront dans le contexte du début du millénaire, où la production architecturale suisse tend à s'homogénéiser, enfermant la jeune génération dans le « modèle suisse » et une monotonie formelle. En réaction, plusieurs bureaux suisses alémaniques, dont eux-mêmes, rompent avec cette standardisation et réinvestissent l'Histoire comme réservoir culturel. Dans un contexte où l'architecture se standardise et où la « grande » architecture se dissimule derrière l'uniformité et la démesure de ses façades, ces architectes choisissent de puiser dans le passé. Ils travailleront principalement sur des projets de logement et seront également actifs dans l'enseignement.

C'est d'ailleurs l'enseignement qui va fortement influencer l'approche du bureau, étant donné que Oliver Lütjens a été assistant pour Adam Caruso lorsqu'il était professeur à l'ETH Zurich, durant sept années. Ce passage auprès de l'architecte canadien laissera effectivement des traces. Lütjens a sans aucun doute été exposé à leur manière d'aborder les références et leur intérêt pour la tradition réinterprétée.

« Pour les cours, nous avons développé une méthode que nous utilisons également au bureau pour expliquer les choses : nous apparaissions deux références - par exemple une de la Renaissance et une du XXe siècle. La différence permet de créer un espace dans

lequel un projet pourrait fonctionner. En même temps, les projets individuels d'une paire sont aussi des modèles à partir desquels on peut parler très précisément de certaines choses. [...] Nous voulons aujourd'hui faire fructifier ces idées et ces sensibilités et les amener dans le présent. Nous faisons aussi des voyages d'étude à Rome ou à Florence pour voir l'architecture de la Renaissance, mais nous ne parlons guère des réalités historiques. Nous parlons de ce que l'on voit. »¹

Oliver Lütjens

« Les paires de références constituent un « espace intermédiaire », dans lequel nous [...] discutons de la question de la Gestalt et des effets des éléments architecturaux. Nous ne considérerons pas les références d'un point de vue historique ou stylistique, mais comme des réalisations créatives individuelles, formées à une époque partielle, qui était tout aussi contradictoire et fragile que notre époque. »²

Lütjens Padmanabhan

Comme ils l'expliquent, leur méthode repose sur le travail en diptyque. Le projet se construit à partir de deux références, dans leur cas la première datant de la Renaissance et la seconde du XXe siècle, pour produire une œuvre hybride. Par ailleurs, il est important de souligner que ce processus d'assimilation et de transformation est suffisamment profond pour que les références initiales ne soient quasiment plus perceptibles. En effet, Lütjens et Padmanabhan ne portent pas de réel intérêt au copié-collé et s'efforcent de digérer leurs références. Cependant, John Hejduk

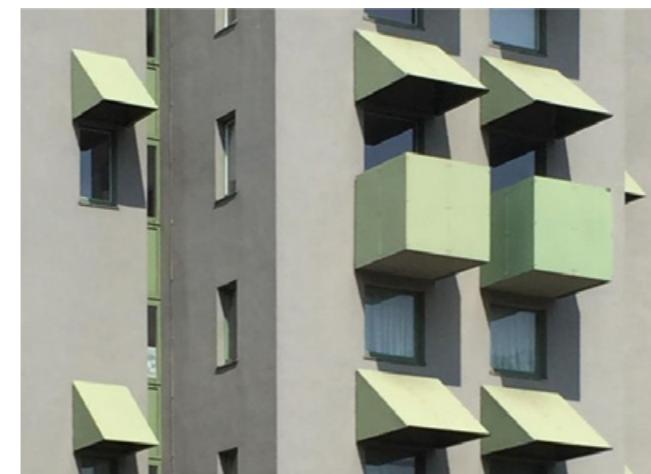
est cité dans plusieurs de leurs projets, dans lesquels ils réemploient cet auvent métallique très reconnaissable de la Kreuzberg Tower à Berlin. Il s'agit ici d'un simple hommage à un architecte qu'ils apprécient particulièrement.

« Le recours à l'histoire pour comprendre la situation présente a puisé ses fondements théoriques dans le postmodernisme: c'est-à-dire l'utilisation d'une architecture doublement codée, qui cible un public de connaisseurs à travers des références raffinées, et qui recherche la reconnaissance populaire en recourant à des motifs familiers et aisément identifiables. »³

Irina Davidovici

Dans cette pratique non loin de celle du post-modernisme, mais que Caruso St John qualifiaient de moderne, certains y voient une attitude maniériste. À l'instar des maniéristes du XVIe siècle, Lütjens et Padmanabhan ne se contentent pas de répéter un vocabulaire établi : ils en subvertissent les codes, en manipulant

Kreuzberg Tower, Berlin, 1988
Architecte: John Hejduk



librement les règles formelles pour aboutir à un langage personnel.

« Le maniérisme est [...] employé pour désigner un moment de transition dans l'appropriation ou la réappropriation d'un langage qui a déjà une histoire, qui est déjà porteur de significations, notamment d'un point de vue tectonique. »⁴

Jacques Lucan

Au semestre du printemps 2020, Lütjens et Padmanabhan ont dirigé un Option Studio à la Harvard GSD, intitulé *Geometry, Order and Mannerism*. Cette thématique traduit leur fascination profonde pour le maniérisme. Sélectifs dans leurs références, maniéristes dans leur approche, ils élaborent une architecture où la transformation et l'ambiguïté prennent le pas sur l'évidence et la littéralité.

« Le maniérisme est un art conscient de sa propre culture, de ses moyens et de ses sources et de ses fins. »⁵

Daniel Arasse

Waldmeisterweg, Zürich, 2018
Architecte: Lütjens Padmanabhan



« C'est une phase au cours de laquelle les artistes prennent une conscience critique de leur création. »⁶

Daniel Arasse

Alors que les architectes pour qui ils travaillaient avant de créer leur bureau revendiquaient une architecture développant son propre langage, Lütjens Padmanabhan opère dans un nouveau langage : l'architecture par l'architecture. Plutôt que d'inventer ex nihilo, ils convoquent des références explicites de différents modèles. À l'opposé de l'architecture iconique, dont l'ambition est d'être radicalement inédite, cette approche trouve dans l'histoire un ancrage rassurant, un territoire familier à partir duquel elle se recompose.

« Le commentaire induit par la confrontation, directe ou indirecte, a toujours une dimension indubitablement rhétorique supposant pour ce faire la connaissance de figures. »⁷

Jacques Lucan

Nous avons mentionné l'influence évidente de Caruso St John dans leur travail, Oliver Lütjens

Musikerwohnhaus, Zürich, 1998
Architecte: Miroslav Šik



ayant été leur assistant durant plusieurs années à l'ETH Zurich. Il me semble important de mentionner également Miroslav Šik, considéré comme le précurseur du mouvement analogue, qui a également fréquenté l'ETH durant de nombreuses années. Il a d'abord été élève de Rossi, puis assistant du professeur Reinhart durant huit années, avant de devenir professeur invité en 1993 et 1994 puis 1997 et 1998. Šik élabore une méthode où l'architecture ne naît pas ex nihilo mais s'ancre dans un réservoir formel et culturel, une collection d'objets bâtis que le projet vient réactiver. À l'inverse du postmodernisme, qui tend à reproduire les styles passés dans une logique pastiche, il défend une approche où la référence est digérée, absorbée dans une nouvelle syntaxe architecturale. L'architecture analogue, s'inspire des méthodes typologiques d'Aldo Rossi, mais en les assouplissant pour en faire un outil de composition atmosphérique.

« Nous n'avons plus utilisé la méthode typologique, le plan classique mélangé à la façade de style Rossi, mais un ton a été gardé. Et sans doute plus que le mot atmosphère, on commence à uti-

Musikerwohnhaus, Zürich, 1998
Architecte: Miroslav Šik



liser les mots image et analogie. L'analogie, c'est l'image collée et donc déjà interprétée d'une référence. »⁸

Miroslav Šik

« Città analoga était son mot. Il ne l'a probablement jamais utilisé comme concept pour concevoir des bâtiments, mais l'expression città analoga était d'actualité. C'est ainsi que j'ai découvert l'idée de l'analogique. »⁹

Miroslav Šik

Loin d'une simple appropriation stylistique, cette approche engage une réflexion sur la *Stimmung*, terme allemand désignant l'ambiance, l'atmosphère affective d'un espace. Pour Šik, un projet ne se résume pas à sa matérialité tangible, mais engage une perception plus large, un sentiment d'appartenance à une continuité historique et sensible, au caractère d'un lieu.

« Vous preniez quelque chose comme référence, vous en faisiez une copie, puis vous commençiez à la modifier un peu, créant un sentiment de *Verfremdung*¹⁰, d'éloignement. Référence plus *Verfremdung*. C'était la combinaison la plus importante. Vous deviez transformer la référence pour qu'elle devienne un peu étrange, pour qu'elle ne soit pas exactement la même. »¹¹

Miroslav Šik

Dans sa pratique, Miroslav Šik façonne une architecture dotée d'une *réalité familiale*¹², une approche où l'édifice ne s'impose pas mais s'inscrit subtilement dans son contexte. Plutôt que de chercher la rupture ou l'iconicité, il priviliege une inscription discrète dans le site. Cette intégration repose sur ce qu'il nomme l'*ensemble*, une constellation de références qui lie le bâtiment nouvellement conçu et la richesse du site qui l'accueille.

« Concevoir un ensemble consiste à sélectionner les quelques références caractéristiques parmi la diversité du lieu, les imiter et les mélanger

simultanément avec d'autres architectures non locales. Une interprétation supplémentaire des images par des détails inattendus, littéralement exogènes, garantit, au lieu d'un collage accrocheur, une analogie dans laquelle les références sont mélangées et se confondent pour former une nouvelle identité. La pertinence de l'architecture choisie ne dicte pas un style moderne, mais le milieu d'utilisation, ses images et ses fonctions. C'est à partir d'eux que l'ensemble devient poésie. »¹³

Miroslav Šik

Le travail de Lütjens Padmanabhan s'inscrit dans cette généalogie, mais en opérant une rupture méthodologique essentielle. Oliver Lütjens, ayant été assistant d'Adam Caruso, hérite à la fois de Šik et de Caruso St John, mais il choisit, avec son partenaire, d'introduire un décalage.

Plutôt que de travailler sur l'ancrage contextuel comme Šik ou la matérialité comme Caruso St John, ils privilient une approche où les références sont mises en tension sous forme de diptyques. Les références sont digérées afin de produire une troisième entité autonome qui efface les traces de ses origines. Contrairement à Šik, qui vise une architecture ancrée dans la mémoire collective, Lütjens Padmanabhan opère une décontextualisation radicale, où le bagage historique et symbolique des références s'efface au profit de leur force plastique pure. Leur champ référentiel s'adresse uniquement aux érudits.

« Nous ne sommes pas intéressés par l'encadrement de l'architecture en tant que mémoire collective historique. Lorsque nous regardons l'œuvre de Michel-Ange, elle nous semble aussi fraîche aujourd'hui qu'elle l'était à l'époque où elle a été construite. Pour nous comme pour Venturi, l'architecture est le langage de la forme. Les moyens d'expression ont changé au fil du temps, mais pas le contenu. »¹⁴

Lütjens Padmanabhan

Dans l'avant dernier numéro de la revue italienne San Rocco, publiée en 2018, consacrée à l'année 1966, Lütjens et Padmanabhan expliquent, à partir de la Lieb House, l'influence de Robert Venturi dans leur approche de l'architecture. L'année 1966 voit sortir le livre de Aldo Rossi *L'Architettura della Città* ainsi que *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi.

« [Venturi] nous a encouragés à défaire le volume d'un bâtiment pour le voir comme une série de plans autonomes. Il nous a permis de nous laisser aller à la beauté et à la finesse de la surface d'un mur et d'apprécier les moments de tension de l'angle d'un bâtiment. Il nous a donné le courage d'exposer l'espace derrière le revêtement, d'articuler cette zone d'ombre entre les couches de la façade. »¹⁵

Lütjens Padmanabhan

Dans la réalité contemporaine, les bâtiments ne se lisent plus comme des monolithes homogènes, mais comme une superposition de strates distinctes : structure porteuse, isolation thermique, peau extérieure. Cette fragmentation, héritée des processus industriels de fabrication des matériaux, impose une dissociation des éléments, affaiblissant l'unité matérielle et visuelle de l'édifice.

« Le caractère des matériaux de construction d'aujourd'hui, la précision de leur procédé de fabrication industriel et la nécessité de séparer chacun des éléments mettent en cause l'unité visuelle de nos bâtiments. »¹⁶

Thomas Padmanabhan

« [...] au lieu de pleurer cette perte, nous embrassons de tout cœur cette nouvelle réalité. »¹⁷

Lütjens Padmanabhan

Loin d'y voir une contrainte à contourner, Lütjens et Padmanabhan en tirent parti avec une posture résolument optimiste. Plutôt que de chercher à masquer cette stratification, ils l'embrassent plei-

nement, révélant les tensions, les juxtapositions et les interstices générés par cette dissociation constructive.



Lieb House, New Jersey, 1969
Architectes: Denise Scott Brown, Robert Venturi

WALDMEISTERWEG

Leur posture s'illustre parfaitement dans le projet de logements Waldmeisterweg qu'ils ont construit en 2018. Il s'agit d'une *maison*¹⁸, un immeuble de vingt appartements à bas loyer situé dans les vestiges d'une cité-jardin marquée par une urbanisation fragmentée héritée de l'après-guerre, en périphérie de Zurich. Inséré dans un tissu hétérogène mêlant petites structures industrielles et résidences à faible densité, ce bâtiment multifamilial se confronte à un double défi : augmenter considérablement la densité tout en préservant l'esprit du tissu pavillonnaire environnant.

Plutôt que d'imposer un volume compact et autoritaire, les architectes adoptent une approche par négociation spatiale. Ils définissent un périmètre conceptuel qu'ils viennent remplir avec le bâti, générant ainsi une tension entre un plan rigoureusement orthogonal et une enveloppe urbaine aux contours incertains, dictée par les éléments préexistants du site dont l'alignement avec une allée calme au nord et l'intégration de deux groupes d'arbres générant une forme triangulaire qui scinde le jardin collectif au sud. Les deux architectes font un lien avec une carte d'Amsterdam réalisée par

Sol LeWitt dans laquelle une forme, dessinée par les lignes tracées entre les musées qu'il a visités en une journée, a été découpée.

« L'idée était qu'étant donné qu'il s'agit de logements abordables, le concept de maison de plage est parfait, non seulement en tant qu'idée tectonique, mais aussi en tant qu'idée sociale. Parce qu'à la plage, tout le monde est pareil, il n'y a pas de hiérarchie. »¹⁹

Oliver Lütjens

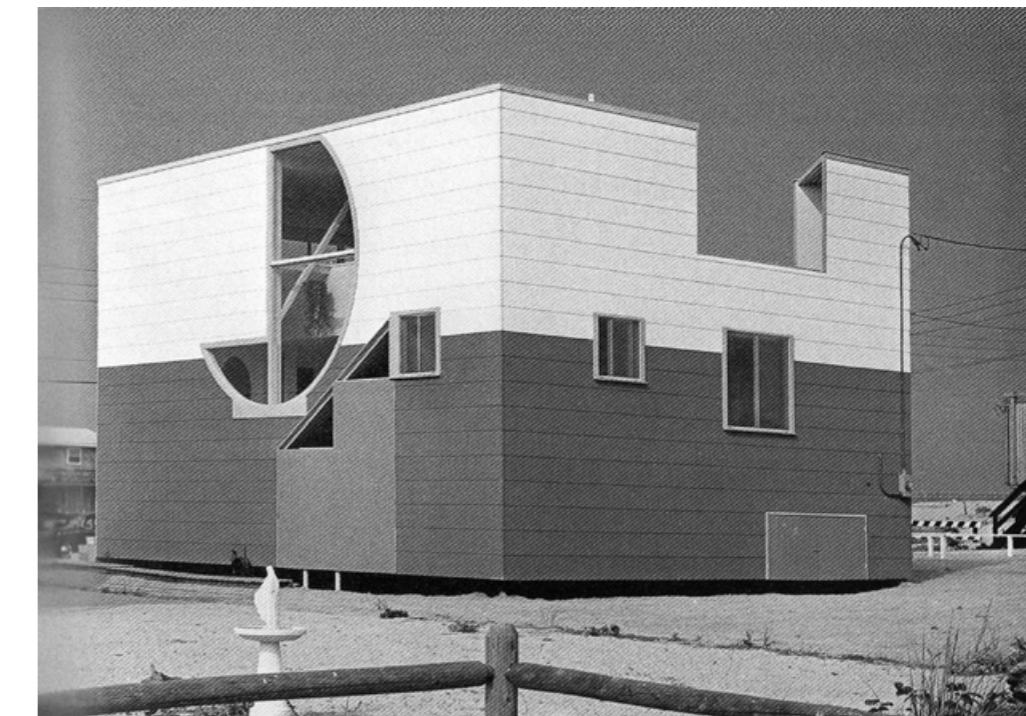
Leur travail en diptyque pour ce projet se base sur le *Spedale degli Innocenti*, construit à Florence par Filippo Brunelleschi et la *Lieb House* de Robert Venturi au New Jersey. Ces deux projets leur permettront de trouver des solutions au dessin de la façade qui « leur a posé beaucoup de problèmes »²⁰. Le bâtiment se trouve dans la situation où la partie arrière comprend un étage de plus que la façade sur rue, dû à la pente du terrain.

« La question se posait alors de savoir sur quoi ce bâtiment s'assoit. Qu'elle est sa gravité centrale ? Il y a-t-il une gravité ? Il y a-t-il une base ? Nous



Spedale degli Innocenti,
Florence, 1445
Architecte: Filippo Brunelleschi

*Lieb House, New Jersey, 1969
Architectes: Robert Venturi,
Denise Scott Brown*



n'avons pas réussi à le déterminer. La seule solution que nous avions, c'était de créer une ligne, un horizon au milieu de la façade qui la divise en deux proportions égales, qui met le bâtiment à flot. »²¹

Oliver Lütjens

Cette solution dont parlent les architectes provient, d'après eux, de l'interprétation de la façade du projet de Brunelleschi. Leur fascination pour la « relation étrange »²² entre la structure grise foncée en Pietra Serena et le stuc plus clair. Ils se posent la question de savoir s'il s'agit vraiment d'un remplissage. La structure horizontale flotte-t-elle vraiment au-dessus du mur blanc continu ? Ils mettent le doigt sur une certaine ambiguïté dans la relation entre ce qui est montré comme structure et le remplissage.

Évidemment, il n'est pas imaginable, aujourd'hui,

de construire du Brunelleschi dans un quartier de Zurich. Il leur fallait donc un contrepoids qu'ils ont trouvé dans la Lieb House de Venturi. L'application de la structure rigoureuse et le traitement des murs d'un bâtiment de Brunelleschi vient être combinée avec la tonalité légère d'un bâtiment de Venturi.

« La Lieb Beach House a toujours été l'un de nos bâtiments de Venturi préférés. « Petite par la taille, mais pas par le caractère »²³, la Lieb Beach House respire l'essence de la vie décontractée. Comme tous les bâtiments de Venturi, la Lieb Beach House est le résultat d'une merveilleuse transformation du normal en particulier. Il s'agit d'un bâtiment petit et délicat qui comporte un certain nombre d'éléments architecturaux robustes et de grande envergure. Son architecture se réfère à l'histoire en tant que référence culturelle, mais sa sensibilité est Pop. »²⁴

Lütjens Padmanabhan

Plan Waldmeisterweg,
Zürich, 2018
Architectes: Lütjens
Padmanabhan



Waldmeisterweg, Zürich, 2018
Architectes: Lütjens Padmanabhan





Waldmeisterweg, Zürich, 2018
Architectes: Lütjens
Padmanabhan

Cette légèreté dont ils parlent est traduite par un revêtement en plaque d'éternit. Il permet d'informer la façon dont le bâtiment est assemblé, qu'il ne s'agit pas d'une entité monumentale mais d'un assemblage de couches, clouées, vissées, collées ensemble. Il s'agit donc, très simplement, d'une façade ventilée avec des panneaux d'éternit qui se superposent. L'horizon gris est fait de pièces en bois et des « pilastres étroits »²⁵ rythment la façade et permettent de réduire son échelle. Cet horizon maintient, comme une ceinture, maintient le bâtiment en place. Le rythme de ces pilastres est totalement irrégulier, il est dessiné et non mesuré. Il y a donc un décalage entre la structure intérieure et ce qui est montré en façade.

« Aujourd'hui, nous utilisons souvent des matériaux industriels avec un aspect technique plutôt froid, lors de la construction de l'apparence. Nous voulons ramener l'élément humain qui était inclus dans l'artisanat des bâtiments historiques à travers nos détails. »

Thomas Padmanabhan

Aux angles du bâtiment, la superposition des plans devient manifeste, exhibant sans détour leur articulation. Cette mise en scène révèle la stratification du projet, où la fine peau de la façade, dernier voile de la composition, apparaît dans toute sa délicatesse aux yeux des passants, la construction devient une lecture en couches successives.

« L'idée de la forme ouverte et de l'urbanisme, de l'assemblage des formes non fermées se poursuit dans la construction de la façade où nous utilisons ces poteaux en bois et ces bardes d'éternit plats qui créent des situations où les coins révèlent leur creux et leur planéité au lieu d'imiter le volume. C'est un peu comme un château de cartes, qui se tiennent les unes aux autres. »²⁶

Thomas Padmanabhan

C'est un peu comme un château de cartes qui se superposent pour former un tout. Ces angles ne se

limitent pas à dévoiler les logiques constructives mises à l'œuvre ; ils portent en eux une dimension expressive, oscillant entre provocation subtile et mélancolie diffuse. Ils semblent défier, presque ironiquement, ces édifices monolithiques qui s'évertuent à masquer leur structure, comme s'ils revenaient d'une vérité architecturale que d'autres cherchent à gommer.

« Son matériau et sa couleur rappellent la gaieté et la dignité de l'architecture des maisons de plage anonymes. »²⁷

Lütjens Padmanabhan

« C'est alors clair pour nous que nous pourrions combiner la structure rigoureuse et le traitement des murs d'un bâtiment de Brunelleschi avec la tonalité légère d'un bâtiment de Venturi. »²⁸

Oliver Lütjens

Le projet assume une posture résolument maniériste, dans la mesure où il ne se contente ni d'un simple pastiche classique, ni d'une reproduction littérale des stratégies postmodernes.

HERDERNSTRASSE

Situé en ville de Zurich, à l'extrême d'une rangée uniforme de modestes immeubles d'habitation des années 1930, l'immeuble de dix appartements, lors de sa construction, fonctionnait comme une sorte de serre-livre d'un bloc urbain incomplet, aujourd'hui prolongé. Son emplacement est plutôt dramatique, car il marque la fin de la structure en blocs du dix-neuvième siècle de Zurich, qui cède la place à l'étalement de la vallée de la Limmat. Sérieux et solitaire, il fait face à deux monuments de la ville moderne, le stade du Letzigrund et l'abattoir. Tandis que de l'autre côté, il donne sur des jardins potagers.

Afin de faire face à ces deux entités imposantes, les deux zurichoises décident de proposer un projet doté



Palazzo Rucellai, Florence, 1451
Architecte: Leon Battista Alberti

d'une façade robuste, à la manière d'une palazzina²⁹. À contrario, le bâtiment se dilate à l'arrière, offrant des terrasses côté jardins.

Pour cette réalisation, Lütjens Padmanabhan puisent leur inspiration, comme à leur habitude, dans deux références : l'immeuble d'habitation à la porte Molitor de Le Corbusier et le Palazzo Rucellai d'Alberti à Florence. Le premier, situé dans un îlot haussmannien et le second, à l'angle d'une rue, à eux deux regroupent les caractéristiques de la situation zurichoise.

« Nous avons pensé que, contrairement à un mariage ou à une réunion de cousins et d'amis, ces deux bâtiments pourraient créer un espace inters-tiel, un espace entre eux, dans lequel ce projet pourrait voir le jour. »³⁰

Thomas Padmanabhan

Nous comprenons évidemment que ces deux projets sont sélectionnés pour leur architecture de façade. En effet, le palais Rucellai comporte une façade complètement détachée de son intérieur, qui est composée uniquement comme un objet plastique cherchant à obéir à des règles strictes et une grande régularité. Quant au projet de Le Corbusier, c'est un bâtiment où il a utilisé et développé son langage de cadres en acier remplis. Il parle donc du rapport entre ossature et remplissage, ainsi que l'articulation entre socle et corps bâti.

« Ce que nous connaissons sous le nom de Palazzo Rucellai est essentiellement la façade. Or, celle-ci est de l'architecture. Nous affirmons que ce niveau d'autonomie disciplinaire existe tout simplement. »³¹

Andri Gerber

« Les deux systèmes fondamentaux de l'architecture occidentale, l'idée du mur et l'idée de la structure composée de verticales, par exemple des piliers ou des colonnes, et d'horizontales, coexistent en même temps et plus encore, ils sont en fait aplatis sur le même plan, de sorte que vous ne savez pas vraiment lequel des deux supporte quoi. Cette ambiguïté nous a vraiment fascinés. »³²

Thomas Padmanabhan

La résultante de cette association est un bâtiment tout à fait moderne avec des fenêtres en bande entre lesquelles le remplissage forme également des bandes. De fines plaques de fibrociment d'un centimètre et demi d'épaisseur forment un léger relief dans l'idée d'une *rustication moderne*³³. Différents éléments constituent cette façade : cadres de fenêtres en métal, entrée, porte de garage, etc. Tous bien distincts, ils se rejoignent cependant tous sur le même plan, de manière monochromatique, un peu comme sur le palais Rucellai. Pourtant très légère dans sa matérialité, la façade renvoie une image imposante prête à faire face aux bâtiments se trouvant face à elle.

La façade se déploie selon une tripartition classique : un socle, un corps, et un couronnement. Si cette division semble, au premier regard, une lecture évidente du bâtiment, elle se trouble dès lors que l'on s'attarde sur la transition entre socle et corps. Cette césure se trouve marquée par un vide au niveau du premier étage. L'emphase du *piano nobile* dont les fenêtres se voient généralement agrandies, dans ce cas à ses limites, crée ce vide et brouille la hiérarchie attendue. Appartient-il encore au socle, prolongeant son assise, ou inaugure-t-il déjà le développement du corps bâti ? La rupture qu'il introduit questionne la continuité formelle et semble introduire une ambiguïté volontaire.

Alors que les fenêtres en bandeaux impliquent un plan libre, dans cette œuvre zurichoise ce n'est pas



Immeuble Molitor, Paris, 1934
Architectes: Le Corbusier,
Pierre Jeanneret

tout à fait le cas. Le plan également est un hybride des deux références, défini en ces termes : *plan libre par pièces*³⁴. Une structure par poteaux permet de libérer la façade. Cependant, les poteaux ne sont pas carrés comme on l'attend d'un plan libre, mais rectangulaires, induisant une direction à l'espace. Par leur orientation, une enfilade est créée le long des fenêtres, tandis que le reste de ceux-ci orientent le plan d'une façade à l'autre, offrant des espaces traversants. Les murs de partition viennent s'y adosser ne laissant aucun poteau libre dans l'espace.

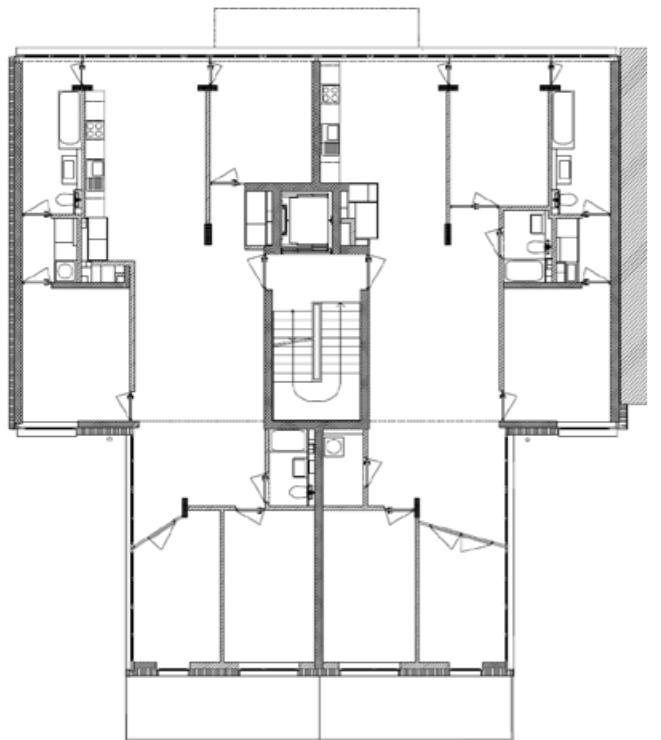
« Lorsque vous expérimitez le plan, que vous [...] l'utilisez pendant la journée, vous laissez toutes ces portes ouvertes [...] de sorte qu'il devient ce que Le Corbusier appelle un plan libre, un plan ouvert. Vous pouvez circuler librement, il y a un sentiment de flottement dans l'espace, tandis que la nuit, en fermant les portes, il se transforme en un plan cellulaire, comme un sens plus traditionnel d'enfermement. »³⁵

Thomas Padmanabhan

Le projet de Herdernstrasse incarne pleinement le processus conceptuel en diptyque propre à Lütjens Padmanabhan. Il établit un «middle ground» entre deux registres apparemment opposés. Plutôt que

de fonctionner par citation explicite ou pastiche, le projet absorbe et digère ses modèles. Ainsi, les références s'effacent derrière l'œuvre elle-même. Elles ne s'imposent jamais en tant que telles, mais agissent en filigrane, comme un soubassement intellectuel que le bâtiment dépasse pour exister en tant qu'entité autonome.

Plan Herdernstrasse, Zürich, 2016
Architectes: Lütjens Padmanabhan



Herdernstrasse, Zürich, 2016
Architectes: Lütjens Padmanabhan





Herdernstrasse, Zürich, 2016
Architectes: Lütjens Padmanabha

Notes

- 1 Gerber, A., Jonally, T., & Atalay Franck, O. *Proportionen und Wahrnehmung in Architektur und Städtebau: Masssystem, Verhältnis, Analogie*. Reimer, Berlin, 2017, p.181
- 2 Livret de semestre EPFL
- 3 Davidovici, Irina. *Une banalité cultivée :les modèles culturels dans l'architecture suisse actuelle*. dans Roos, Anna. *Sensibilité suisse: la culture de l'architecture en Suisse*. Bâle: Birkhäuser Verlag, 2017, p.187
- 4 Lucan, Jacques. *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015, p.158.
- 5 Arasse, Daniel. *L'Homme en Jeu. Les génies de la Renaissance*. Paris: Hazan, 2012, p.10
- 6 Ibidem, p. 16
- 7 Lucan, Jacques. *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015, p.246.
- 8 Bressani, Martin. Interview with Miroslav Šik. *Journal of Architectural Education*, 73:1, 2019, p.78
- 9 Ibidem, p.77
- 10 aliénation, altération
- 11 Bressani, Martin. Interview with Miroslav Šik. *Journal of Architectural Education*, 73:1, 2019, p.78
- 12 Šik M. *Architektur 1988-2012*, WIRZ, Benjamin Liebelt, 2012, p.4
- 13 Ibidem, p.9
- 14 <https://www.luetjens-padmanabhan.ch/en/projects/cab>
- 15 Lütjens, O. et Padmanabhan, T. *A Day at the Beach*. San Rocco, n°14, « 66 », 2018, p.207
- 16 Ibidem, p. 14
- 17 Ibidem, p. 207
- 18 Site Lütjens Padmanabhan Architekten
- 19 <https://www.archpaper.com/2022/06/luetjens-padmanabhan-mines-architectural-histo-ry-to-produce-buildings-with-distinctive-qualities-at-tuned-to-contemporary-construction/>
- 20 Lütjens Padmanabhan Architekten. *A+ Architecture at the Centre for Fine Arts. A+ Lecture by Lütjens Padmanabhan*. 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=7F0lCQK9eic>
- 21 idem
- 22 ibidem
- 23 Robert Gotkin, propriétaire actuel
- 24 Lütjens Padmanabhan Architekten <https://www.luetjens-padmanabhan.ch/en/projects/cab>
- 25 Lütjens Padmanabhan Architekten. *A+ Architecture at the Centre for Fine Arts. A+ Lecture by Lütjens Padmanabhan*. 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=7F0lCQK9eic>
- 26 Ibidem
- 27 Lütjens Padmanabhan Architekten <https://www.luetjens-padmanabhan.ch/en/projects/waldmeisterweg>
- 28 Lütjens Padmanabhan Architekten. *A+ Architecture at the Centre for Fine Arts. A+ Lecture by Lütjens Padmanabhan*. 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=7F0lCQK9eic>
- 29 petit palais
- 30 Composite Figures. Conferencia de Thomas Padmanabhan (Lütjens Padmanabhan Architekt*innen). 9/8/24. <https://www.youtube.com/watch?v=cFCbfNnAOA>
- 31 Gerber, A., Jonally, T., & Atalay Franck, O. *Proportionen und Wahrnehmung in Architektur und Städtebau: Masssystem, Verhältnis, Analogie*. Reimer, Berlin, 2017, p.170
- 32 Composite Figures. Conferencia de Thomas Padmanabhan (Lütjens Padmanabhan Architekt*innen). 9/8/24. <https://www.youtube.com/watch?v=cFCbfNnAOA>
- 33 idem
- 34 ibidem
- 35 ibidem

« Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et telles qu'elles existent, des rapports nouveaux. »



Robert Bresson, Notes sur le cinématographe, 1975

74



75 Oswald Mathias Ungers. Vers une nouvelle Architecture. 1960

« La création artistique est impensable sans confrontation avec la tradition. [...] L'architecture est une création partielle. »

« Mais si on me demande: «Est-ce que je peux prendre un extrait, est-ce que j'ai le droit?»

Je réponds: «Non seulement tu as le droit mais tu as le devoir de le faire.»

Un bout de phrase vous aide à en construire un autre. Je n'ai inventé ni le verbe, ni le complément. Alors je m'en sers. C'est une merveille que d'avoir quelques jolies phrases à sa disposition, de pouvoir siffler un air de musique, qu'il soit de Mozart, ou de Gerhswin, c'est une vraie merveille de penser aux gens qui les ont faits. »

Jean-Luc Godard

Adrien Verschueren est un architecte belge qui a entamé sa formation à l'ESA Saint-Luc de Tournai avant de la terminer en Suisse, à l'EPFL. Il travaille pour OMA et Herzog & de Meuron avant de co-fonder le bureau Made in, à Genève, qu'il quittera ensuite pour revenir en Belgique où il fondera Baukunst, en 2010.

Contrairement aux architectes dont on vient de parler, il est important de noter qu'Adrien Verschueren exprime une certaine réticence à employer le terme **référence**. Selon lui, ce terme, en français, est chargé d'une connotation nostalgique qui enferme la pratique dans un rapport figé au passé. Il lui préfère celui de **précedent**. Il permet de simplement dire que des choses se sont faites avant et que d'autres se feront après. Ce mot se débarrasse de l'aspect affectif ou émotionnel que peut comporter la référence. Peut-être ne s'agit-il ici que d'une spécificité linguistique qui pousse

Verschueren à noter cette différence que les autres ne soulèvent pas. Cependant, cette différenciation est primordiale.

Tout comme Lütjens Padmanabhan, Verschueren émet une certaine critique sur la tendance de certains architectes à utiliser la référence de manière purement formelle et nostalgique. Il cite Miroslav Šik et les architectes du courant *Analogue*, dont il est le représentant, qui, d'après lui, à l'image de Kollhoff, ont tendance à se figer dans un esthétique passéiste car l'histoire est utilisée d'une manière extrêmement nostalgique.

Baukunst s'ancre nécessairement dans l'histoire de l'architecture par sa pratique. Cependant, ils ne voient pas celle-ci comme quelque chose de parfaitement chronologique mais plutôt qu'il y a des noeuds, des connexions qui se font, pas nécessairement de façon très chronologique. L'architec-

ture, selon Verschueren, ne suis pas une évolution linéaire, mais fonctionne par associations, réactivations et hybridations.

Lorsqu'ils pensent le projet, ils le font à travers les précédents. Loin d'une pratique fétichiste, les références sont comme des raccourcis qui leur permettent d'évacuer tout un nombre de questions, notamment celle de la formalisation. Chacun des éléments repris de l'histoire de l'architecture prend avec lui une question de construction, matérialité, condition, etc.

Dans un débat organisé par la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, la notion d'archétype émerge. Dans cette notion, Adrien Verschueren y voit plutôt une dimension culturelle qu'une simple forme. La question est de savoir comment l'architecture, en tant que langage, s'inscrit dans un champ historique et dans un champ archétypique beaucoup plus grand. D'après lui, la forme archétype a cette capacité à se transformer au regard des situations spécifiques. Il est important pour lui de rester dans ce champ plutôt que d'essayer d'inventer un langage qui serait en dehors de tout champ archétypique, c'est-à-dire historique et culturel. Il a l'ambition de trouver comment l'amener plus loin que cette notion d'archétype figé.

« *L'histoire est un outil magnifique. Pourquoi est-ce qu'on se refuserait de l'utiliser en tant qu'outil dynamique ? [...] Comment peut-on utiliser l'histoire comme possibilité de dialoguer de nouveau avec un champ beaucoup plus large pour continuer à s'inscrire dans le champ culturel ?* »¹

Adrien Verschueren

Plutôt que de se rattacher des styles ou des périodes spécifiques, Baukunst mobilise des figures architecturales telles que le toit, la colonne, etc. qu'ils empruntent à des architectures du passé pour se les réapproprier et leur permettre de formaliser rapidement une idée sans pour autant se figer dans une tradition rigide.

Lorsqu'ils réfléchissent le projet, il est d'abord question de mettre en place des conditions d'espace selon les demandes du client. Le gros de leur travail se fait là, à essayer de bien comprendre comment mettre les conditions du programme, du site, du budget, etc. en place. En effet, trouver la bonne articulation des éléments demande du temps. Baukunst cherche à atteindre une architecture qui semble évidente, et cette apparente simplicité cache une réflexion intense et un travail minutieux pour orchestrer les éléments avec justesse. C'est la raison pour laquelle, la référence intervient ensuite et fait action de levier afin de formaliser les choses de manière très immédiate. Puis, vient une dernière phase d'ajustement ou d'adaptation de cette forme trouvée afin de se l'approprier pleinement et utiliser son plein potentiel dans sa situation nouvelle. En effet, la question de l'interprétation est primordiale, car elle met à distance la question de l'invention pour laisser place à l'innovation. Pourquoi réinventer la roue quand on peut s'en servir et se l'approprier.

« *Une chose vieille devient neuve si tu la détaches de ce qui l'entoure d'habitude.* »²

Robert Bresson

« *L'homme est le fruit d'un empilement d'histoires, petites, grandes, qui font qu'il ne peut pas réfléchir sans ça. Nous sommes des passeurs, des interprètes. C'est intéressant de pouvoir le refléter dans la façon dont on fait l'architecture.* »³

Adrien Verschueren

Certes il n'est plus possible de construire comme à certaines époques car notre savoir-faire a changé. Des techniques ont été perdues, certaines ont été inventées quand d'autres reviennent. La manière de construire, selon qu'on construise à un endroit ou un autre, est différente. Mais, au-delà de cette contrainte d'ordre systémique, d'après Adrien Verschueren, il n'y a pas de référence plus juste qu'une autre, on peut faire revenir tout un corpus d'architectes, d'architecture, de mouvement, tendances, etc.

Dès le moment où l'architecture est liée à une culture, elle est forcément liée à une histoire. Il serait impensable de produire, même d'imaginer une architecture *ex nihilo*, qui « tomberait du ciel »⁴. Cette déclaration de Valerio Olgiati, revendant faire de l'architecture non référencée est totalement impensable. Que l'on veuille ou non, on fait une architecture référencée. Effectivement, le simple principe de pensée est lié au précédent. Lorsqu'on imagine, et d'ailleurs c'est dans le mot, on part d'une image, de quelque chose de connu, d'expérimenté, d'un passé. D'ailleurs, l'œuvre de Olgiati se trouve être particulièrement influencée. Il fait référence à de nombreux architectes, dont Shinohara par exemple. Dans son ouvrage *The Images of Architects*, l'architecte grison sélectionne le plan de la *House with an Earthen Floor* de Shinohara comme l'une des images ayant le plus influencé son imaginaire architectural.⁵

Durant notre entretien, Adrien Verschuere a, à plusieurs reprises, évoqué la musique. En effet, tout comme nous l'avons fait en introduction avec la littérature, il est possible de faire un parallèle entre la musique et l'architecture. À vrai dire, les arts de création en général traitent de cette ques-

tion référentielle. Il nous donne comme exemple la musique classique, pour ne pas dire le jazz, la pop ou autre. Un nombre important de personnes travaillent et ont travaillé dans ce domaine depuis des centaines d'années à partir d'une même partition. Cependant, ils ont toujours réussi à trouver des décalages plus ou moins grands qui permettent de faire vivre la tradition, la culture et par la même occasion, de trouver des pistes d'invention pour développer leur genre. D'une manière plus actuelle peut-être, il évoque le sampling pour faire un lien avec son travail qui peut être vu comme un assemblage, un « mixage » d'éléments pour créer quelque chose de nouveau tout comme le ferait la musique électronique. Ainsi, plutôt qu'une invention *ex-nihilo*, il perçoit l'architecture comme un travail d'interprétation et de recomposition – à l'image d'un musicien qui s'appuie sur des structures existantes pour créer une œuvre nouvelle.

Comme nous le disions plus tôt, l'art a des similitudes quant à ce sujet. Le patron de Baukunst explique avoir réfléchi, il y a des années, sur les Vénus allongées représentées en peinture. Le sujet a été traité par de nombreux artistes, Manet, le Titien, Giorgione, etc. et pourtant tous réussissent



Vénus à son Miroir, 1651
Peintre: Diego Vélasquez



Le Déjeuner sur l'herbe, 1863
Peintre: Edouard Manet

Venere di Urbino, 1538
Peintre: Le Titien



Olympia, 1863
Peintre: Édouard Manet



à s'approprier le sujet. Ils remplissent les attentes de leur statut d'auteur, de raconter des histoires, toutes différentes, pourtant avec une forme identique. En effet, selon son époque, qu'il soit du XIX^e ou du XV^e siècle, le peintre ne souhaite pas faire passer le même message.

« On a cette énorme faculté de pouvoir manipuler les choses et, par extension, manipuler l'histoire, manipuler la théorie de façon critique, évidemment. Et je pense que ça, c'est extrêmement stimulant dans la façon dont on produit une architecture. Ce serait dommage de s'en priver, en tout cas. »⁶

Adrien Verschuere

« Les poumons vous brûlent... Les perles de sueur de votre front et de votre cou se vaporisent au contact de la fraîcheur de la forêt. Physiquement éprouvé par l'effort, vous vous tournez vers cette demeure grandiose et son double invisible pour connaître votre temps auprès du juge officiant dans son bureau cylindrique. »⁷

Phineas Harper



L'agence bruxelloise a décroché ce projet à la suite d'un concours organisé en 2008, sous demande de la Direction Générale Infrastructures de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Bien qu'ils aient d'autres réalisations depuis lors, il s'agit de leur premier édifice construit.

Baukunst, comme à son habitude, a pris le programme à contrepied, afin de donner une réponse leur paraissant plus adéquate aux besoins du site. Leur proposition s'éloigne radicalement des attentes initiales du commanditaire. Là où le cahier des charges prévoyait une fragmentation du programme en plusieurs pavillons disséminés, Baukunst a fait le choix audacieux d'un volume unique et polyvalent. Un geste qui s'imposait de lui-même car au fil des années, le centre sportif s'était morcelé en un patchwork de constructions autonomes, juxtaposées sans réelle cohérence.

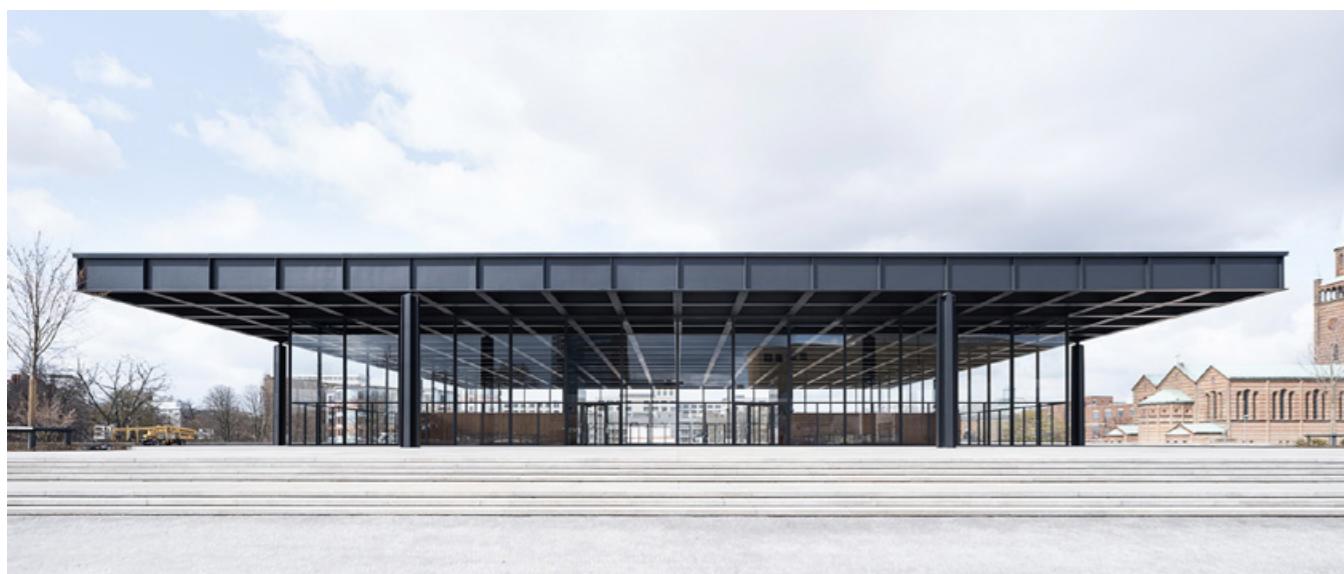
Baukunst insuffle une porosité presque subversive au projet en multipliant les circulations. Plus encore, le centre d'accueil rompt avec la conception traditionnelle du bâti. Il ne possède ni front ni dos,

ni façade principale ni arrière-plan. Percé d'ouvertures sur toutes ses faces, il évoque davantage une voûte qu'un édifice, un seuil plutôt qu'une barrière. Il ne cloisonne pas, il connecte.⁸

Le projet consiste en un carré aux proportions basses, accolé à une pente douce, subtilement connecté en sous-sol à un manoir restauré – un pastiche du Petit Trianon à Versailles, conçu par Ange-Jacques Gabriel. Le bâtiment abrite diverses fonctions, notamment de nouveaux vestiaires, une cuisine super équipée qui permet d'alimenter deux salles de restaurant d'une capacité totale de 200 places, des réserves de matériel, deux salles de classe de 30 et de 40 places, un bureau pour les chefs d'activités au quotidien et une salle qui peut être utilisée, avec son bureau rond, pour les inscriptions lors des gros événements. S'y ajoute une salle polyvalente où l'on pourrait programmer de la danse, de la psychomotricité, etc.

« Les allusions à Mies van der Rohe sont si explicites qu'il n'est même pas nécessaire de les souligner. C'est comme si les architectes avaient déro-

La Fraineuse, Spa, 2016
Architectes: Baukunst



Neue Nationalgalerie, Berlin, 1968
Architecte: Ludwig Mies Van der Rohe



bé une partie du toit de la Neue Nationalgalerie et l'avaient transposée de Berlin à Spa. »⁹

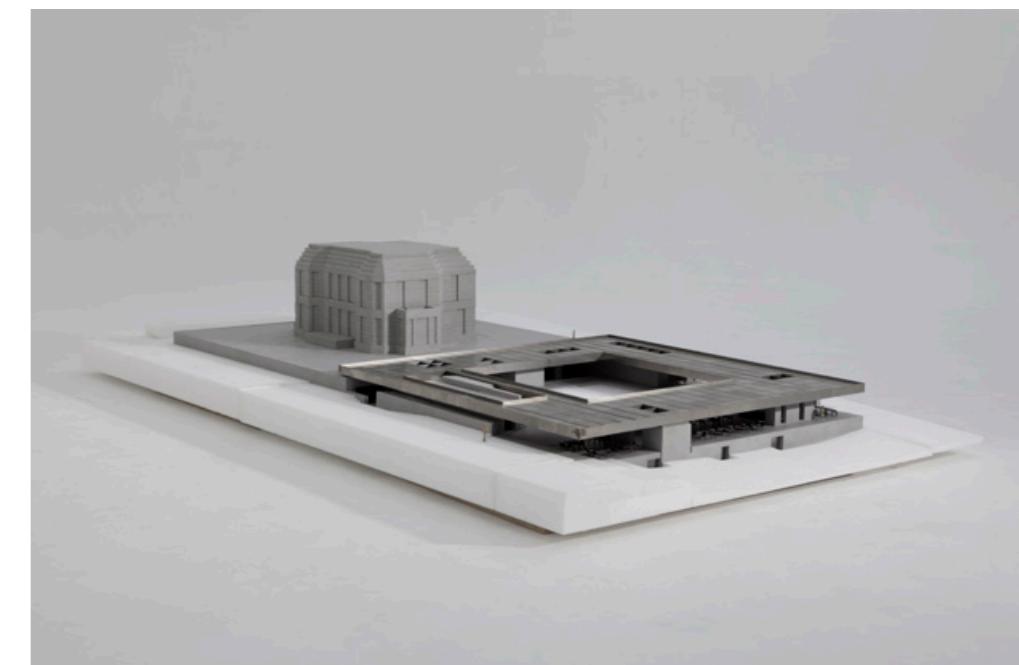
Phineas Harper

En effet, la réinterprétation de cette toiture est le point central du projet. Elle permet d'unir plusieurs pavillons aux formes géométriques, disposés sous celle-ci. Au-delà de sa fonction d'unificatrice, elle donne l'échelle du projet et permet le dialogue avec le manoir voisin. Autrefois, cette maison se trouvait reléguée au milieu d'un désert d'asphalte, prisonnière d'un parking qui l'encerclait. Baukunst, en redessinant le site, lui confère une assise claire, un socle de gravier qui lui sert de plateau, de piédestal. Mais ce geste n'est pas univoque. À côté, le centre d'accueil voisin inverse cette tendance, le solide se muant en vide et inversement. Le nouveau toit surplombe un espace d'une grandeur similaire au socle de gravier alors qu'au centre de cet espace, au lieu de trouver un bâtiment qui se dresse fièrement, une ouverture plonge vers une cour en contrebas. Et la figure devient fond, un peu

comme si les architectes avaient construit un jumeau du château en antimatière, dont la présence peut être ressentie par son absence.¹⁰

Comme l'explique Adrien Verschueren, l'intervention du précédent vient nourrir le projet non pas uniquement par son image mais par ce qu'il apporte avec lui. Dans ce cas, la toiture vient avec l'idée d'une entité rassembleuse, protectrice, qui vient lier entre eux les différents éléments qu'elle abrite. Elle apporte également une réponse plus technique, liée à la construction.

Maquette, Spa, 2016
Architectes: Baukunst

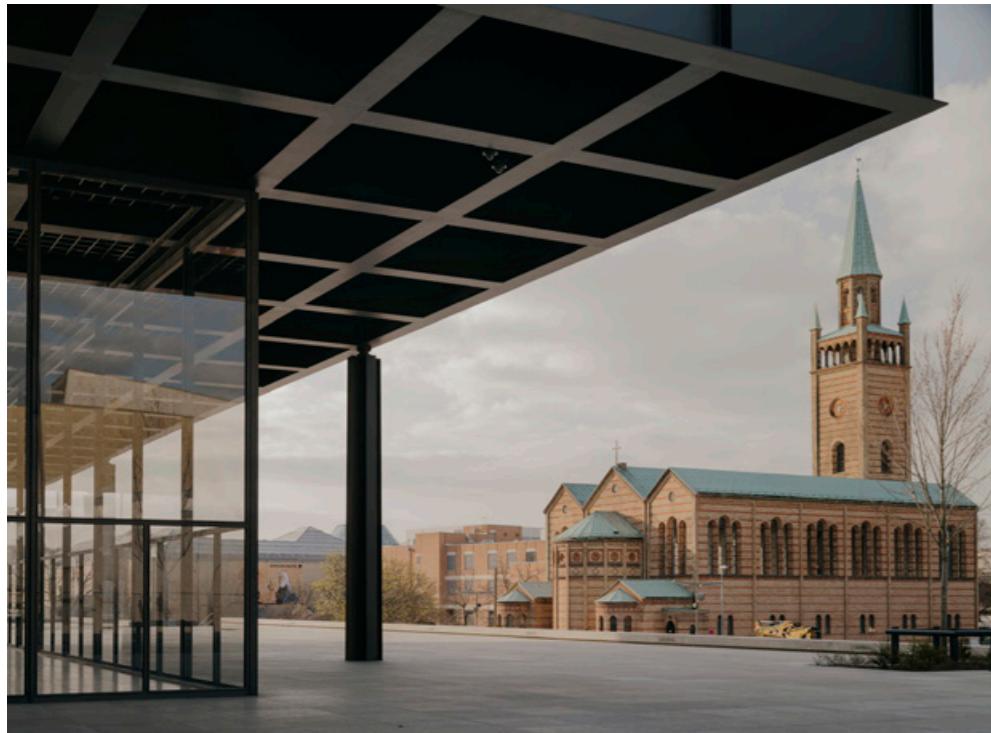


La Fraineuse, Spa, 2016
Architectes: Baukunst



QUATRE VENTS





Neue Nationalgalerie,
Berlin, 1968
Architecte: Ludwig Mies Van
der Rohe

En parallèle de ce projet, Baukunst mène un deuxième chantier, de taille beaucoup plus modeste. Il s'agit du projet nommé Quatre-vents. Il est situé à Molenbeek-Saint-Jean. C'est un quartier de Bruxelles regorgeant entre ses bâtiments d'espaces interstitiels délaissés ou mal exploités. Ce projet vient s'insérer dans un jardin résidu d'un îlot de la rue du même nom, espace résiduel délimité par une école publique, une église et un immeuble d'habitation.

L'administration communale de Molenbeek-Saint-Jean ainsi que le gouvernement de la région métropolitaine ont décidé d'implémenter un toit dans ce jardin existant afin de le réanimer. Cet objet architectural permettrait davantage d'activités de quartier, offrant un abri contre la pluie aux usagers.

Sur cette parcelle aux contours irréguliers,

Baukunst opte pour une implantation en contraste à l'aide d'une forme simple et régulière. Une dalle à caissons en béton, imposante par ses 18,5 mètres de côté, s'étend entre les murs mitoyens, recouvrant l'essentiel du fond du jardin. Au lieu de reposer sur ses angles, elle s'élève grâce à quatre piles élancées, ancrées au centre de chacun de ses côtés, générant une tension structurelle qui amplifie l'impression de flottement et d'équilibre de cet objet.

Ici aussi, nous ressentons l'influence de Mies van der Rohe, peut-être de manière moins directe. En effet lorsqu'un architecte travaille le thème de la toiture, il est difficile de ne pas citer la Neue Nationalgalerie. À travers ce précédent, nous comprenons cette volonté de produire un objet, évidemment offrant un espace libre, mais également, qui donne l'impression de flotter au-dessus de nous par le contraste entre la massivité brute de la dalle

en béton et la finesse des poteaux qui semblent moins la porter que de la retenir. L'objet architectural oscille entre une stabilité rigoureuse, incarnée par son plan carré, et une tension introduite par ses porte-à-faux. Sa structure parfaitement agencée, très ordonnée, une grille rigide de 169 caissons formée par quatorze poutres semble imposer une rationalité absolue. Pourtant, cette rigueur est subtilement contredite par trois ouvertures de tailles variées. Ces puits de lumière rompent l'opacité du béton, laissant place à trois arbres préexistants, inscrivant encore plus ce nouvel objet dans son contexte.

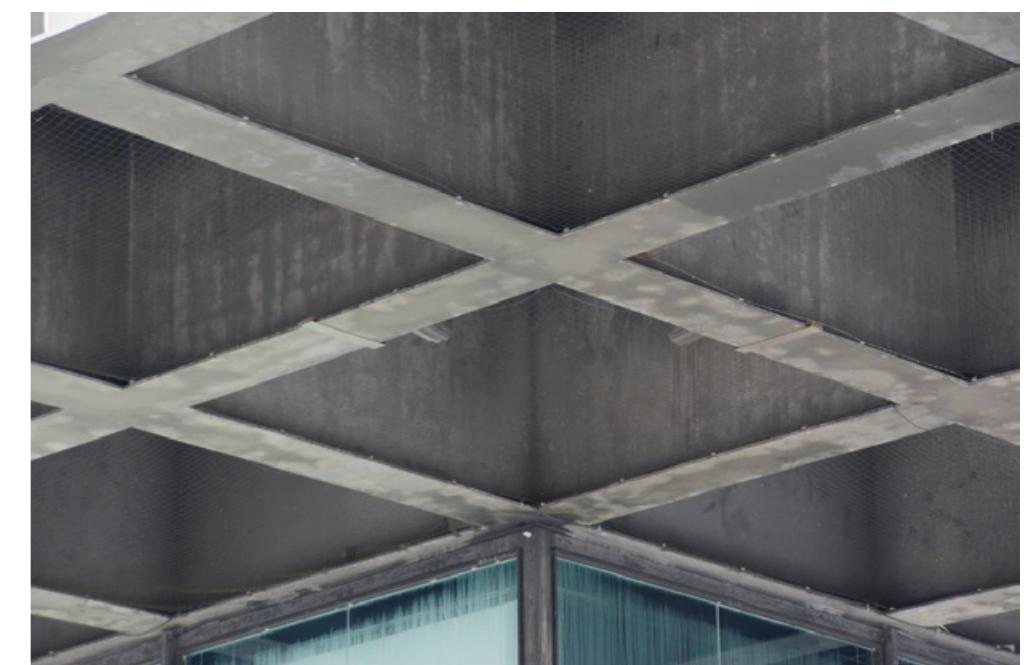
Cette imbrication entre la structure bâtie et les contingences du site compose une narration alternative, où l'empreinte du jardin n'est ni effacée ni reléguée à un statut secondaire, mais pleinement assimilée au projet architectural. L'architecte a veillé à la préservation des éléments essentiels du lieu : des arbres imposants, gardiens immobiles

d'un passé encore lisible, ainsi qu'une allée pavée qui sinue à travers l'espace, injectant une organicité subtile dans la trame orthogonale du bâti. Ici, la structure ne cherche pas à s'ériger en rupture, mais à s'inscrire dans une dynamique d'échange avec l'existant.

« *Cet objet architectural, très prégnant mais qui se définit avant tout par l'espace qu'il couvre, se laisse difficilement dénommer : ni un préau (même si l'école élémentaire voisine l'utilise à certaines heures), ni un portique (malgré ses quatre piles colossales), ni un pavillon (on ne peut pas en faire le tour), ni une halle (une dénomination bien trop générique).* »¹¹

Pierre Chabard

Ici encore, Baukunst procède à une remise en question du cahier des charges du concours, lui permettant de remporter ce dernier. Plutôt que de construire le « pavillon passif » demandé, pour



Neue Nationalgalerie,
Berlin, 1968
Architecte: Ludwig Mies
Van der Rohe

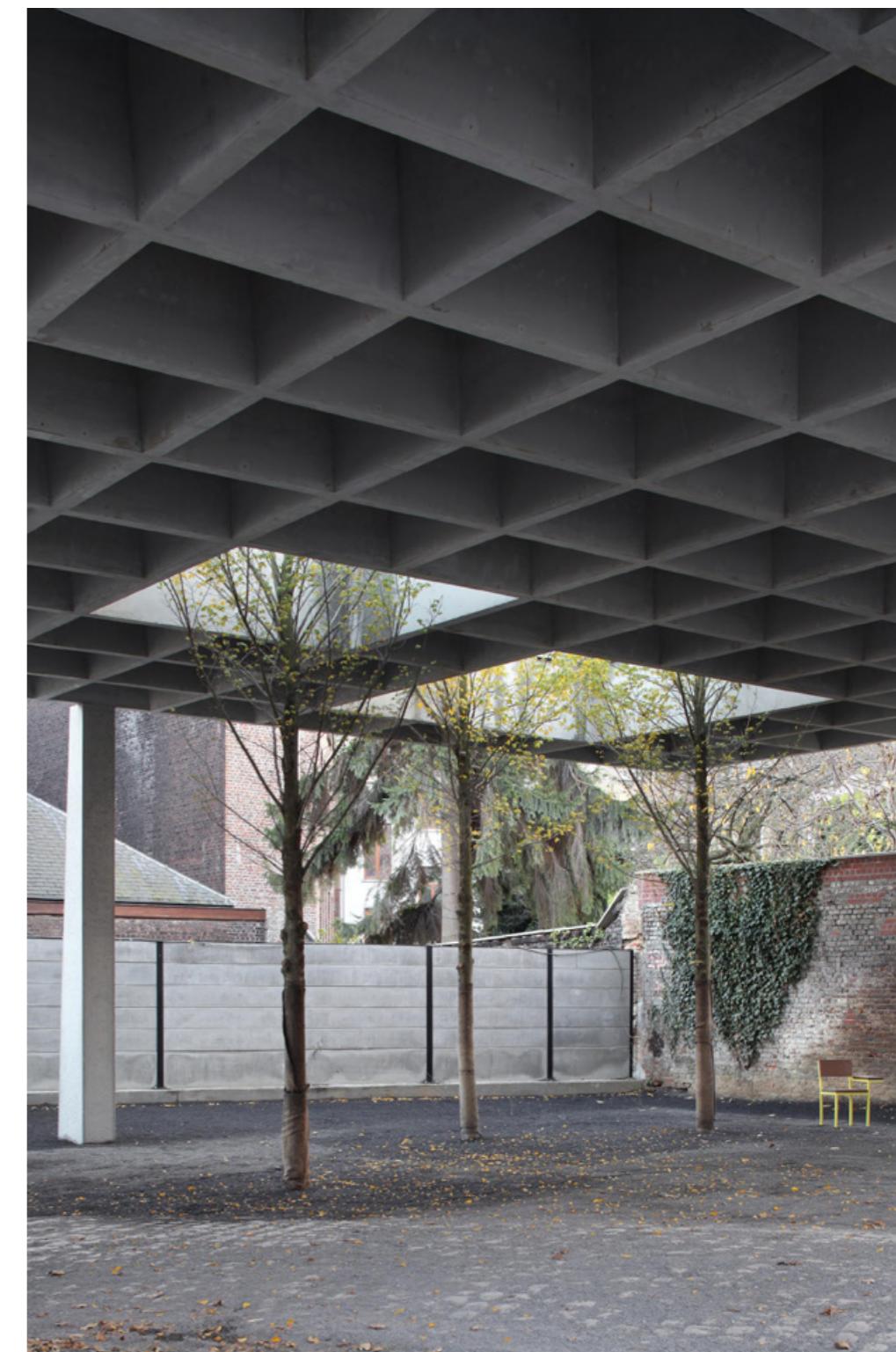
abriter « l'antenne de quartier », l'architecte propose en effet de trouver ces locaux dans le réagencement de l'aile mitoyenne de l'école dont il ouvre le mur aveugle sur le jardin. En échange, la nouvelle construction, ainsi vidée de son contenu, devient potentiellement disponible à d'autres usages, y compris scolaires, un simple portail la séparant de la cour.¹²

« Ce projet renouvelle le modèle [...] historique de l' "hortus conclusus" en s'adaptant aux conditions métropolitaines. »¹³

Adrien Verschueren



Quatre Vents, Bruxelles, 2014
Architectes: Baukunst



Quatre Vents, Bruxelles, 2014
Architectes: Baukunst



Dans la continuité, ce projet du bureau bruxellois exploite, lui également, le précédent de Mies van der Rohe. Situé dans le quartier de Schaerbeek, au nord du centre-ville de Bruxelles, le parc Rasquinet est entièrement pensé par Baukunst. Ce nouvel espace vert prend la place de ce qui était auparavant les ateliers de l'entreprise Rasquinet, fabricante de pédales pour vélos. L'entreprise fait faillite en 1968 et est démolie, créant un vide au milieu de l'ilot dont elle faisait partie. En manque d'espaces verts, la municipalité a décidé d'y implanter un parc équipé d'une aire de jeux et d'installations de sport. Au fond de ce dernier, surélevé, l'objet qui nous intéresse est érigé. Une structure en béton domine l'espace vert.

Une grande toiture en béton de 35.5 par 22.5 mètres, aussi large que le parc, repose sur quatre poteaux en acier, identiques à ceux de la Neue Nationalgalerie. La toiture, quant à elle, suggère le Nordic Pavilion de Sverre Fehn. Les arbres qui tra-

versent celle-ci ayant été utilisés à Quatre-vents, l'espace est dégagé, permettant toutes sortes d'activités. Sa structure orientée vers l'entrée du parc nous invite à nous y rendre et découvrir des jeunes y jouant soit au football ou au basketball, la hauteur le permettant.

« Sans rien changer que tout soit différent. »¹⁴

Robert Bresson



Nordic Pavilion, Venise, 1962
Architecte: Sverre Fehn

Neue Nationalgalerie
Berlin, 1968
Architecte: Ludwig Mies Van
der Rohe





Rasquinet, Bruxelles, 2017
Architectes: Baukunst

Rasquinet, Bruxelles, 2017
Architectes: Baukunst

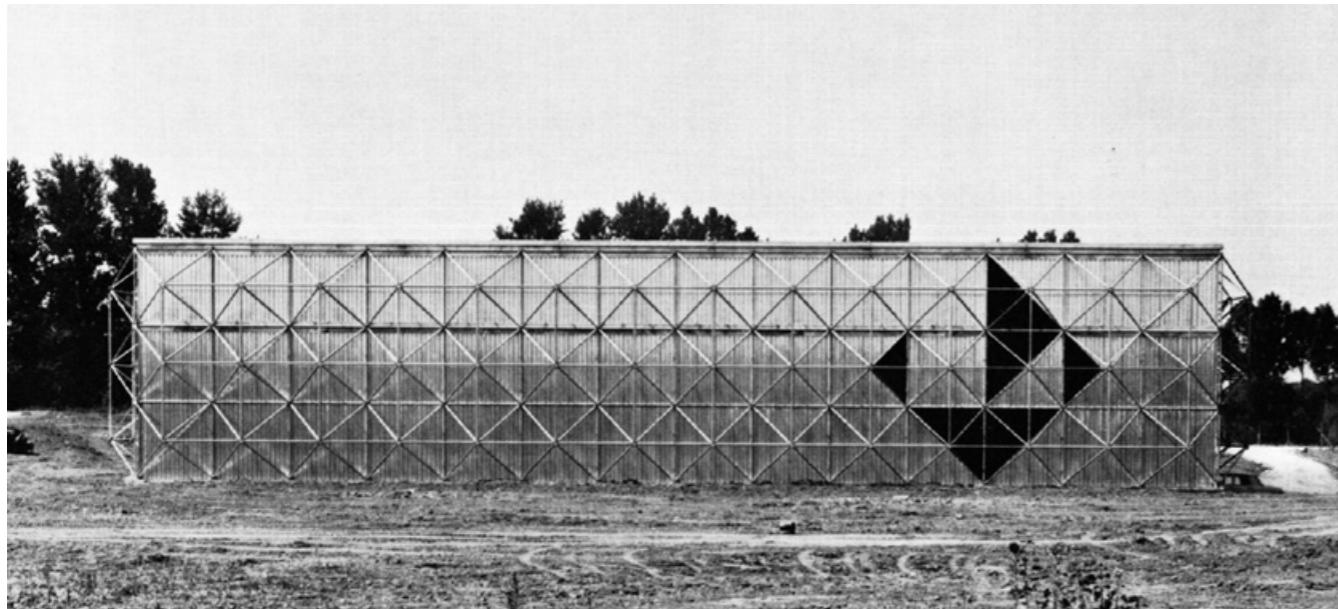


FRAME



Frame 100

101 CTRL + C [...] CTRL + V



Entrepôt, Märkt (DE), 1971
Architecte: Werner Blaser

Situé à Bruxelles, le projet Frame est le fruit de l'association entre Baukunst et Bruther. Ce projet deviendra, en mai 2025, la maison des médias, au cœur du projet mediapark.brussels. S'étendant sur 8 000 m² répartis sur sept niveaux, Frame s'imposera comme un pôle stratégique dédié aux médias et à la communication. Il accueillera, entre autres, BX1, la radio-télévision régionale bruxelloise, ainsi qu'un ensemble d'entreprises spécialisées dans ces secteurs. Le projet, est exécuté par Baukunst après le retrait de Bruther.¹⁵

«Au sein d'un environnement urbain en plein renouvellement, l'édifice établit un dialogue subtil avec son site pour devenir une figure architecturale emblématique d'un quartier créatif. Emblème d'un domaine mouvant en constante évolution, le bâtiment offre une grande flexibilité et assure ainsi une pertinence des usages à long terme, notamment en introduisant de vastes plateaux libres et modulables»¹⁶

Alexandre Theriot

Dans une volonté de proposer un bâtiment comportant des plateaux complètement libres de tout poteau et mur, permettant une flexibilité maximale, très importante pour les programmes qui vont s'y intégrer, les architectes sont arrivés à la solution d'une structure extérieure au bâtiment. C'est à ce moment, où une réponse la plus pertinente à été trouvée, que l'introduction du précédent se fait pour formaliser cette idée. Dans ce cas-là, deux références très similaires et tout à fait complémentaires sont utilisées : la Wlagerhalle de Werner Blaser et l'écran pour le festival du film de Locarno de Livio Vacchini.

Ces deux projets comportent une structure réticulaire permettant de porter une façade ou un écran dans le deuxième cas. L'intégration de cette structure au projet va permettre de dessiner un exosquelette d'acier prenant la forme d'un écran qui porte les dalles du bâtiment depuis l'extérieur. De l'autre côté, des poteaux en T en béton sont utilisés, également à l'extérieur du bâtiment. Finalement, deux

noyaux périphériques en béton contenant les services et circulations complètent le contreventement de l'édifice. Encore une fois, dans un souci de formalisation et de raccourci, les noyaux sont empruntés au Lloyd's Building de Richard Rogers. Son enveloppe, intégralement vitrée, expose sans artifice l'ossature du bâtiment, mettant en scène sa structure avec une clarté saisissante. Elle permet au bâtiment de s'ouvrir sur la ville et le futur mediapark dont Frame sera la vitrine.

Le nom choisi pour baptiser l'immeuble fait référence au média qu'il accueillera mais aussi tout bonnement à son image d'écran.

«A l'image d'une infrastructure évolutive dans le temps, le projet offre de par sa conception structurelle singulière une très grande adaptabilité d'usage tout autant qu'une identité forte, amorçant le futur Mediapark.»¹⁷

Adrien Verschuere



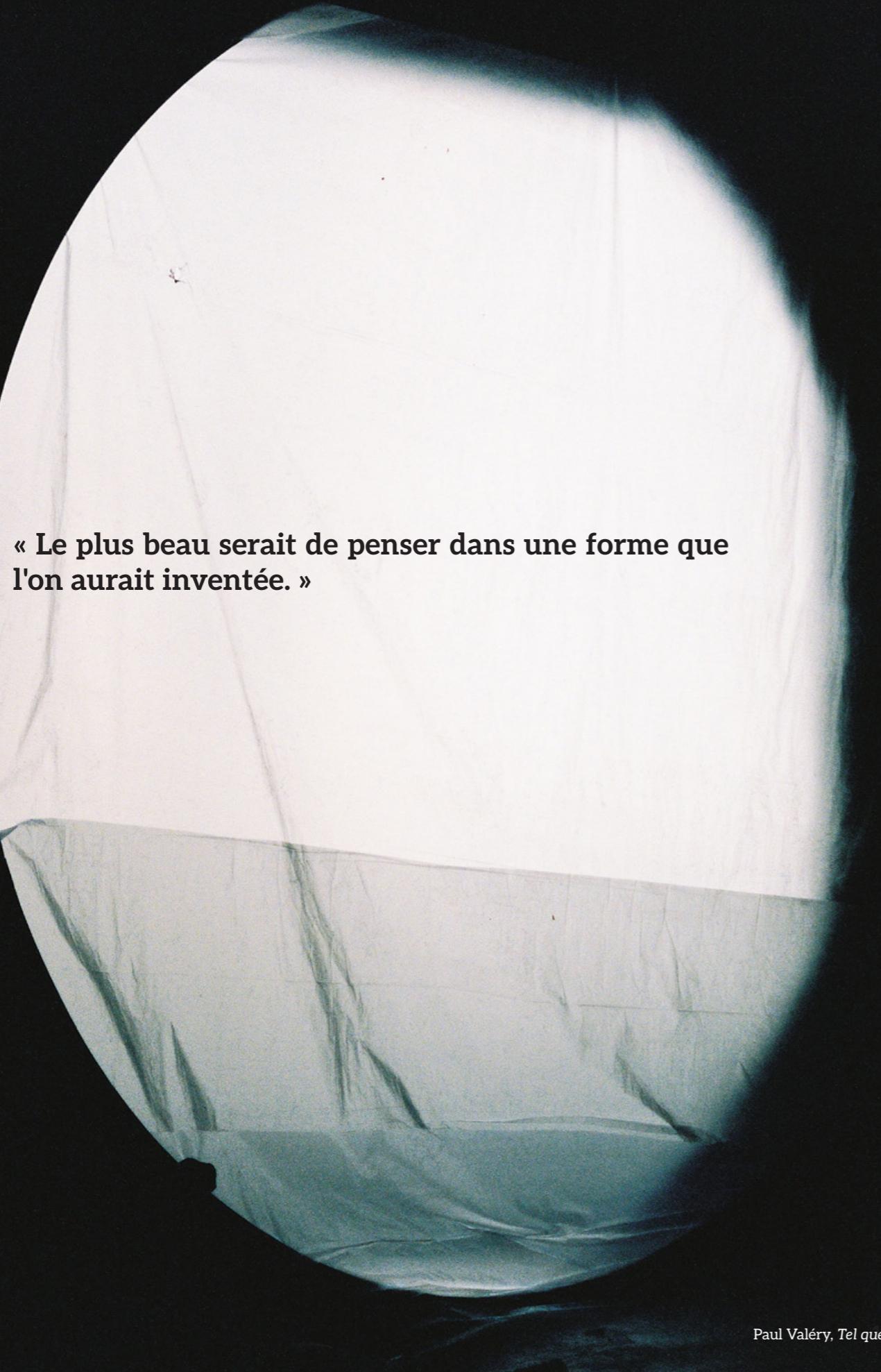
Écran du Festival du Film
Locarno, 1971
Architecte: Livio Vacchini



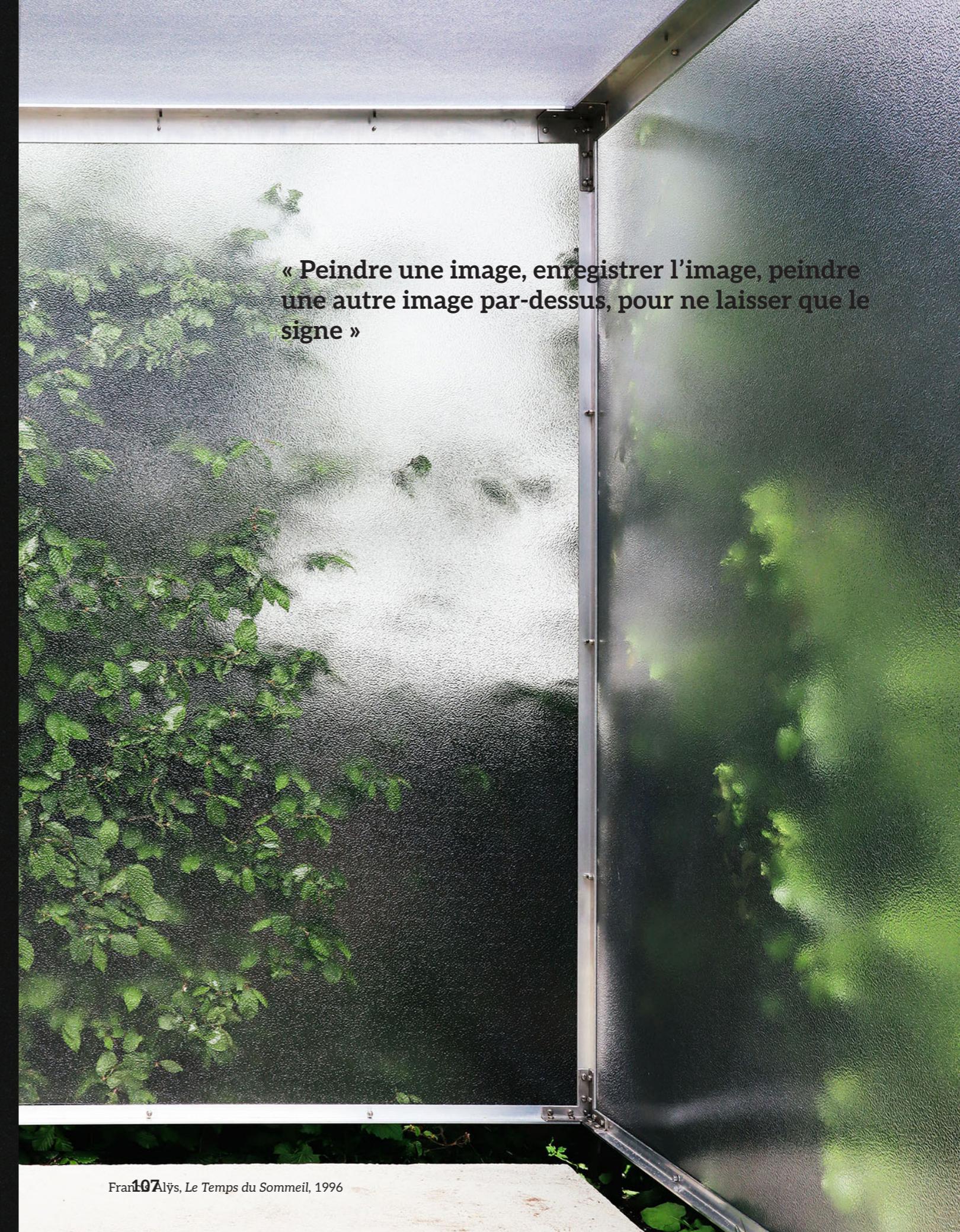
Frame, Bruxelles, 2025
Architectes: Baukunst

Notes

- 1** Adrien Verschuere, *Baukunst, Bruxelles vs Guillaume Eckly, Barbara Fischer, Mathias Roustang, Nancy*. Cité de l'architecture et du patrimoine. <https://www.youtube.com/watch?v=Cvuj0mt6-hw>
- 2** Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris, Gallimard, 1975
- 3** Annexe, *Entretien Baukunst*
- 4** idem
- 5** https://www.espazium.ch/fr/actualites/les-styles-shinohara?utm_source=chatgpt.com
- 6** Annexe, *Entretien Baukunst*
- 7** Delcommenette Pascale. *Entrer. Bruxelle, Cellule Architecture Federation Wallonie Bruxelles*, 2015
- 8** Idem
- 9** *Ibidem*
- 10** *Ibidem*
- 11** Chabard, Pierre. *Architecture aux Quatre-Vents - Baukunst*. d'a, 2015, site: <https://www.darchitectures.com/architecture-aux-quatre-vents-baukunst-a2799.html>
- 12** idem
- 13** Adrien Verschuere, <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/evenement-archives/adrien-verschuere-baukunst-bruxelles-vs-guillaume-eckly-barbara-fischer-et>
- 14** Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris, Gallimard, 1975
- 15** <https://chroniques-architecture.com/baukunst-bruther-frame-bruxelles/>
- 16** Alexandre Therriot <https://sau.brussels/actualites/le-batiment-frame-franchi-une-nouvelle-etape-importante-de-sa-construction>
- 17** Adrien Verschuere <https://sau.brussels/actualites/le-batiment-frame-franchi-une-nouvelle-etape-importante-de-sa-construction>



« Le plus beau serait de penser dans une forme que l'on aurait inventée. »



« Peindre une image, enregistrer l'image, peindre une autre image par-dessus, pour ne laisser que le signe »

MACIVER-EK CHEVROULET

Anna MacIver-Ek et Axel Chevroulet, se sont rencontrés lors de leur année d'étude Erasmus à Copenhague. Ils fondent leur bureau d'architecture, en septembre 2020, à la sortie de leurs études à l'ETH Zurich. À travers leurs projets, ils recherchent la précision, comme outil pour réaliser une architecture sensible à son contexte et générée envers ses utilisateurs. Dans leur recherche de formes alternatives de pratique, ils ont cofondé le collectif la-clique. Leur recherche continue au sein de la profession les amène à travailler à différentes échelles et sur différents supports, du film à la fabrication de meubles, en passant par l'enseignement.¹

Le bureau étant très jeune, ils n'ont pas nécessairement théorisé leur pratique, moins encore l'usage qu'ils font des références. Ils n'ont pas de position clairement définie comme pourraient l'avoir Lütjens Padmanabhan sur leur travail en diptyque, par exemple.

Cependant, certaines tendances sont ressorties durant notre conversation. MacIver-Ek Chevroulet ne considèrent pas la référence comme un élément figé, devant être appliquée selon un processus préconçu. Au contraire, dans leur procédé, elle émerge naturellement au fil des discussions et des échanges au sein de l'agence. Cette spontanéité se traduit par un mode de travail où la référence intervient sous des formes variées et à des moments différents du projet.

Dans les premières phases d'un projet, les références surgissent souvent de manière intuitive, sous forme d'images, d'idées ou de concepts qui semblent résonner avec les premières intentions de conception. Ces inspirations initiales ne sont jamais prémeditées, elles s'imposent par leur pertinence durant les discussions qui animent leur travail d'équipe. Loin d'une simple citation ou d'un emprunt formel, la référence chez MacIver-Ek Chevroulet est un outil permettant d'ouvrir des pistes de réflexion. À mesure que le pro-

jet évolue, certaines références deviennent plus prégnantes et prennent une forme plus ciblée. Il ne s'agit pas d'un processus linéaire, mais plutôt d'un aller-retour constant entre l'intuition initiale et les besoins qui émergent au fur et à mesure. Ainsi, une référence qui semblait pertinente dans les premières étapes peut être abandonnée ou remplacée par une autre, plus en phase avec la direction que prend le projet.

Nous l'avons vu, l'architecture est un domaine intrinsèquement lié à la question de la référence, qu'elle soit historique, théorique ou formelle. Pour ce jeune bureau, l'usage des références ne s'arrête pas aux exemples architecturaux classiques, mais s'étend largement au champ artistique, notamment au land art et à l'art conceptuel. Parmi les figures qui influencent leur travail, on retrouve plusieurs artistes tel que Robert Smithson, connu pour ses interventions paysagères, Richard Long, Francis Alÿs, Julien Charrière, Raphaël Hefti, Anne-Marie et Lucius Burckhardt ou encore Peter Fischli et David Weiss. Cette approche leur permet de nourrir leur pratique d'une manière plus abstraite et conceptuelle, en mettant l'accent sur les attitudes et les intentions plutôt que sur la reproduction de formes existantes. Les références qu'ils mobilisent ne servent pas à calquer des typologies ou des motifs, mais à capter une atmosphère, une tension spatiale ou une attitude face à un contexte donné. Ainsi, au lieu de reprendre directement des éléments architecturaux existants, ils s'intéressent aux œuvres d'art pour en extraire des principes de composition, des rapports au site, des expérimentations matérielles, etc. La référence architecturale, d'après eux, est souvent trop directe et pourrait avoir tendance à figer des images, pouvant créer un frein au développement du projet.

Chez MacIver-Ek Chevroulet, la référence est souvent peu lisible car elle ne s'exprime pas forcément sous une forme identifiable. Elle structure la pensée du projet sans nécessairement transparaître

dans son aspect final. Un projet comme Deliberate Leak pour le Swiss Arts Awards illustre cette approche : la référence à la théorie de l'intervention minimale de Anne-Marie et Lucius Burckhardt n'apparaît pas sous la forme d'une citation directe, mais influence profondément la manière dont l'intervention s'inscrit dans le contexte.

Outre les références artistiques que nous venons de citer, le bureau s'intéresse également aux images d'architecture. Cependant, celles-ci interviennent souvent plus tard dans le processus, une fois que le projet a trouvé sa direction. Ces références permettent de s'adresser d'une manière plus directe à des questions de l'ordre du détail, de la construction.

Au cœur de la ville et pourtant complètement détaché de celle-ci, le forum de Bâle est une interprétation suisse de l'*hortus conclusus*. Pièce maîtresse du complexe, la façade vitrée parfaitement plate

de la Halle 1 feint la transparence tout en reflétant constamment son environnement. Les Swiss Art Awards, l'une des rares manifestations financées par les pouvoirs publics au milieu de la semaine d'Art Basel, souhaitent avoir leur part de plaisir. En se réconciliant avec son amant caché - la ville -, il pourrait bien retrouver son mojo.²

Earthwork Spiral Jetty, Great Salt Lake, 1970
Artiste: Robert Smithson



DELIBERATE LEAK

Ce projet éphémère du duo zurichois est un exemple parfait pour illustrer leur posture quant à la référence. Le bâtiment sur lequel ils interviennent a, d'après eux, un défaut dans sa conception. L'entrée de cet énorme volume lisse se trouve à l'arrière de celui-ci, caché de la rue, le comble pour un bâtiment se voulant public. Cette faiblesse décelée, leur intention a été de vouloir retourner le bâtiment par une intervention minimale.

« La théorie de l'intervention minimale consiste à ne pas interférer de manière excessive avec le paysage existant, mais plutôt à travailler avec le paysage dans notre esprit pour développer une compréhension esthétique de l'environnement. »³

Lucius Burkhardt

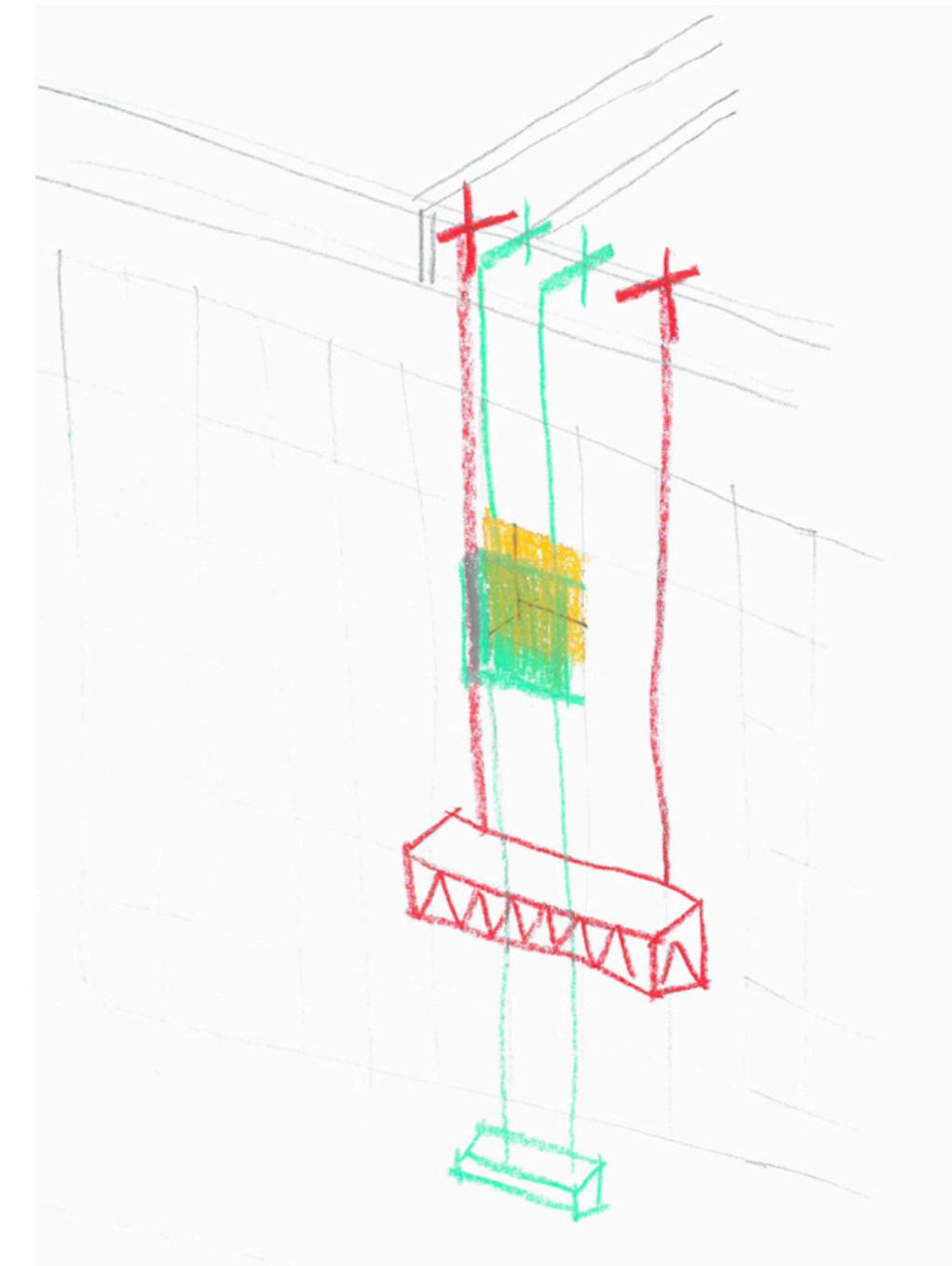
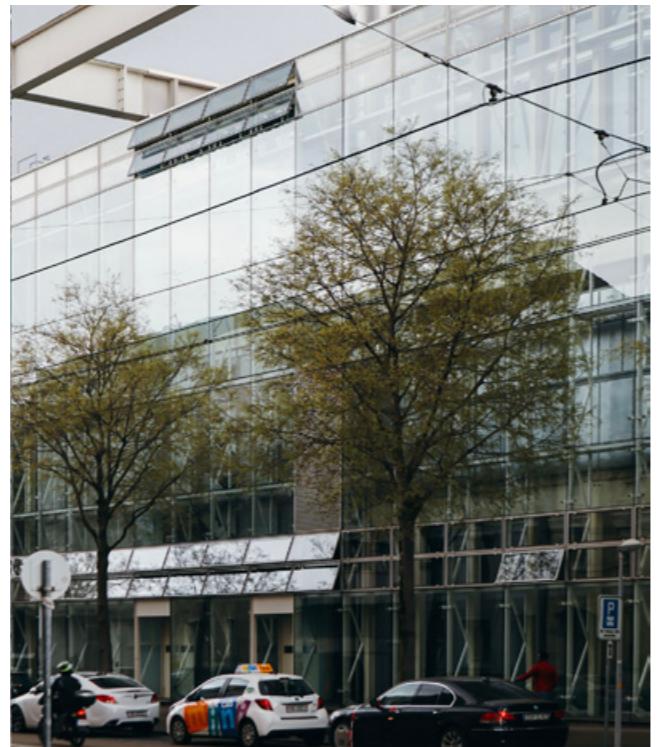
L'intervention est simple : l'une des vitres de 3,5 x 2 mètres de la façade en verre longue d'un demi-ki-

lomètre est poussée vers l'extérieur et suspendue dans les airs par des pinces en acier, et une plate-forme de nettoyage de vitres est accrochée à la poutre monumentale existante qui couronne le bâtiment. Dans la rue, des passants curieux montent sur la plate-forme. Sentant la brise dans leurs cheveux et profitant de la vue, la plateforme monte doucement. À onze mètres du sol, les passagers se dirigent vers l'espace laissé par la fenêtre déplacée. À l'intérieur de l'exposition, les visiteurs voient des personnes apparaître par ce trou et se demandent si cela fait partie du spectacle. La ville commence à s'infiltrer dans le bâtiment.

En déplaçant plutôt qu'en ajoutant, le projet fait un clin d'œil au principe de l'intervention minimale de Lucius et Anne-Marie Burckhardt. Ces derniers, sociologues bâlois, ont développé une approche où de légères transformations suffisent à provoquer

Halle 1, Art Basel, 1999
Architectes: Theo Hotz Partner

Anne-Marie et Lucius Burckhardt



Sketch, Deliberate Leak, Bâle, 2022
Architectes: MacLver-Ek Chevroulet

un changement significatif dans la perception d'un espace.

« La conception est remplacée par l'observation et la matière par la précision. Une recomposition minutieuse des couches existantes de la façade retourne le bâtiment, l'ouvrant sur la ville. »⁵

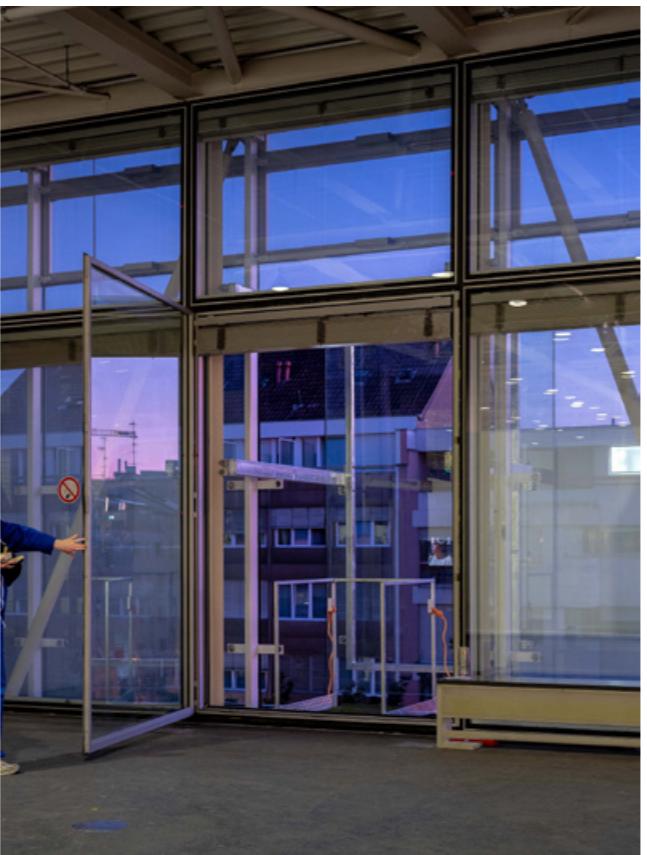
MacIver-Ek Chevroulet

Au cours du développement du projet, cette référence est devenue un fil directeur permettant d'épurer progressivement la proposition initiale. Axel Chevroulet explique que dans ses premières formes, le projet était beaucoup volumineux, plus imposant. Ce processus de réduction a permis d'aboutir à une solution qui maximise son impact

tout en minimisant son intervention matérielle, restant ainsi fidèle à l'attitude conceptuelle explorée par les Burckhardt. Tous les éléments superflus sont abandonnés pour arriver à une solution forte et radicale, n'utilisant que des matériaux déjà présents sur place ou loués.

Le projet s'est également concentré sur le facteur humain, qui est une partie également importante du travail des deux sociologues bâlois. Les images où l'on voit les acteurs du projet jouer au ping-pong et le concert de jazz improvisé découleraient également, plus indirectement, de leur travail comportant une dimension très ludique, souligne l'architecte.

Deliberate Leak, Bâle, 2022
Architectes: MacIver-Ek Chevroulet



Deliberate Leak, Bâle, 2022
Architectes: MacIver-Ek Chevroulet



SARDINE





Quiet Afternoon (équilibre), 1984-1987
Artistes: Peter Fischli, David Weiss

Issu du concours pour le nouveau phare du Bol d'Or à Genève, lancé par la Société Nautique de Genève, organisateur de la plus grande régate du monde en eaux fermées, dont, chaque année, plus de 500 bateaux sillonnent le lac Léman pour cette course.

Ce projet incarne un autre exemple significatif de leur approche référentielle. Ici, une fois encore, la référence mobilisée n'est pas directement architecturale, mais trouve son origine dans le travail de Peter Fischli et David Weiss. Leur série « Équilibre » inspire le bureau zurichois dans sa proposition. Cette série de photographies met en scène des structures précaires réalisées avec des objets du quotidien, capturant un instant d'équilibre juste avant l'effondrement. Cette idée d'instabilité et de jeu avec la gravité a inspiré MacIver-Ek Chevroulet dans la conception de leur intervention pour le phare.

Le projet repose sur l'équilibre entre la disposition précise de quatre éléments programmatiques, chacun ayant un rôle spécifique. Une réserve, une cabine de course, un feu tournant et un grand mât, le programme est simple.

Le projet cherche à trouver la meilleure position dans l'espace pour chaque élément. Au fil des itérations, le bâtiment devient un diagramme tridimensionnel de son programme. La cabine de course, projetée en porte-à-faux au-dessus de la surface du lac afin d'offrir une vue optimale, et la lanterne flottant à 18 mètres au-dessus d'elle sont maintenues en place par les câbles de tension de la hampe du drapeau, qui ramènent les forces vers l'espace de stockage, qui agit comme une ancre, le seul point touchant le sol. La position précise de chaque pièce du projet permet à la structure de fonctionner de manière dynamique, ce qui conduit à une optimisation extrême de l'utilisation des matériaux.⁶

Finalement, le projet vient s'inscrire en son site en faisant un parallèle avec le phare de la rive oppo-

sée. La lanterne est imaginée de manière à célébrer la lampe artisanale du phare des Pâquis. La nouvelle lanterne en acrylique est moulée comme une lentille de Fresnel, lui permettant de diffracter la lumière de manière optimale sur le lac.

Maquette de Sardine, 2021
Architectes: MacIver-Ek Chevroulet





Maquette de Sardine, 2021
Architectes: MacIver-Ek
Chevroulet

Notes

- 1** MacIver-Ek Chevroulet Sardine. <https://maciver-ekchevroulet.ch/sardine/>
2 Idem
3 Burckhardt, Lucius. *The minimal intervention. Bâle, Birkhauser, 20 septembre 2022*

- 4** MacIver-Ek Chevroulet Sardine. <https://maciver-ekchevroulet.ch/sardine/>
5 *idem*
6 *idem*

CONCLUSION

Il est aujourd’hui impossible d’ignorer la prégnance de l’emprunt dans le discours sur la production artistique et architecturale. Depuis Quatremère de Quincy jusqu’à MacIver-Ek Chevroulet, en passant par Durand, Venturi, Šik, Caruso St John, Lütjens Padmanabhan et Baukunst, les architectes ont démontré, chacun à leur manière, la fécondité de la référence comme outil de conception. Mais si cet usage semble aujourd’hui une évidence, il n’en a pas toujours été ainsi. Ce que nous appelons aujourd’hui *référence* était jadis subsumé sous d’autres terminologies comme *canon*, *école de pensée*, *manuel de composition*... autant de désignations qui traduisaient une approche prescriptive, voire normative, du recours aux précédents. Pourtant, l’emprunt – qu’il s’agisse de procédés, de concepts ou même de fragments bâties – est une constante de l’architecture. Seules ses modalités d’appropriation et de transformation ont évolué.

Cependant, un paradoxe se dessine. À mesure que l’architecture s’affranchit du poids des canons historiques, la mise en exergue explicite des références s’estompe. Cette évolution coïncide avec une prolifération exponentielle des images, une accélération de leur diffusion, et une transformation du rapport aux sources. Jadis, l’architecte voyageait, esquissait, absorbait des fragments qu’il recomposait ensuite à l’aune de ses propres questionnements. Aujourd’hui, l’omniprésence des bases de données iconographiques, l’immédiateté du web, et la puissance des logiciels de CAO ont bouleversé cette dynamique. L’emprunt s’est simplifié, mais son statut s’est complexifié. Dans un monde où la copie tend à être assimilée à la contrefaçon, la référence oscille entre hommage, citation et risque d’effacement critique.

Emprunter, se référer, citer : autant de procédés qui participent à l’acte de conception architecturale, au même titre que l’invention – si tant est que celle-ci puisse réellement exister à l’état pur. Loin d’être un frein à la créativité, la référence est une dynamique intellectuelle qui inscrit toute production architecturale dans un champ de significations mouvant, en renouvelant sans cesse les formes et les thématiques qu’elle convoque. La quête perpétuelle de références, et la remise en jeu de leurs interprétations succes-

sives, nourrissent l’architecture en lui conférant profondeur et originalité.

Face à une industrie qui tend à ériger la nouveauté en impératif, l’architecture ne saurait se réduire à une simple réponse aux diktats du marché. Toute création s’inscrit nécessairement dans une filiation historique dont elle hérite autant qu’elle la questionne. Loin d’être une discipline hors-sol, l’architecture est ancrée dans un contexte, enracinée dans le réel. L’idée d’une *tabula rasa*, d’un projet qui surgirait *ex nihilo*, déconnecté du temps et du lieu, apparaît comme une chimère : toute intervention architecturale, en s’insérant dans un site donné, dialogue inévitablement avec l’histoire, même lorsqu’elle prétend s’en affranchir.

Ainsi, rechercher une nouveauté systématique pour elle-même n’a que peu d’intérêt. Ce qui importe, c’est la justesse du projet, sa pertinence vis-à-vis de son programme, de son contexte, de ses usagers. Loin d’être un simple artifice, le recours aux références permet d’affiner la réponse architecturale, d’enrichir un concept préexistant pour en tirer une solution plus précise et plus adaptée. Cette pratique de l’emprunt, bien loin d’entraver la créativité, permet d’éviter l’arbitraire dans les choix conceptuels en s’appuyant sur des espaces déjà éprouvés, dont la compréhension permet d’anticiper l’impact et les qualités sensibles. En puisant dans l’histoire construite, l’architecte se donne la possibilité de prévisualiser des atmosphères, de mesurer leur pertinence, d’éprouver leur force.

Mais l’emprunt n’est pas qu’un outil technique. Il est aussi un dialogue, une manière d’ouvrir le projet à des interrogations fondamentales qui traversent l’histoire de la discipline. Se confronter aux architectures du passé, c’est accepter de mesurer ses propres réponses à l’aune de celles qui ont précédé, en reconnaissant que les mêmes questionnements structurent encore notre présent. Ce jeu de miroirs entre hier et aujourd’hui permet de tisser une généalogie entre les œuvres, d’en comprendre les filiations et d’y puiser des clés de lecture pour notre propre pratique. Loin de se figer dans une répétition stérile, cette connaissance approfondie du passé offre les moyens d’en prolonger l’héritage par des approfondissements successifs.

« *Nous ne sommes ni libres des formes du passé, ni libres d’en disposer en tant que modèles typologiques mais que, si nous le prétendions, nous perdrons le contrôle d’une partie très active de notre imagination et de notre pouvoir de communication avec les autres* »¹

Robert Venturi

En définitive, nous ne sommes ni totalement libres des formes héritées, ni condamnés à les reproduire servilement. Si nous tentions de nier cet héritage, nous perdrons une part essentielle de notre imaginaire et de notre capacité à communiquer à travers l’architecture. Ce n’est donc pas dans l’effacement du passé que réside l’innovation, mais dans la capacité à le réinterpréter, à en extraire des potentialités inexplorées, à en tirer des confirmations ou des ruptures qui enrichissent le débat architectural.

L’emprunt en architecture, sous ses formes diverses – qu’il s’agisse de la citation explicite ou de la référence plus diffuse – constitue bien davantage qu’un simple procédé formel. Il est un outil fondamental d’inscription d’un projet dans la continuité d’une histoire, d’un héritage disciplinaire. Puisée dans un vaste répertoire d’images, la référence, loin de se limiter à un collage arbitraire, est absorbée, transformée, intériorisée par l’architecte jusqu’à devenir une composante structuelle de son processus créatif.

Toutefois, si la référence s’insinue discrètement dans la conception pour se métamorphoser en un langage personnel, la citation, elle, s’avère plus périlleuse. Dans le champ architectural, elle ne bénéficie pas de la même codification explicite que dans la littérature, où elle s’encadre de guillemets, ou en peinture, où elle peut être signalée par un titre évocateur. Dès lors, la reconnaissance d’une citation architecturale repose sur l’œil averti d’un spectateur *idéal*, celui qui saurait déceler, à travers le prisme d’une culture partagée, l’écho d’un précédent. Mais cette reconnaissance ne va pas de soi. Loin d’être universelle, elle est conditionnée par un faisceau de facteurs étant l’intention du concepteur – hommage, jeu de contrepoint, recherche d’une filiation stylistique –, son interpréta-

tion singulière du référent, mais surtout le degré de coïncidence entre les répertoires culturels du créateur et de son public. Ainsi, une même citation peut tantôt s’imposer avec évidence, tantôt glisser dans l’indiscernable, faute d’un cadre commun de lecture.

« [...] nous autres modernes, nous ne possédons rien du tout. Ce n’est qu’en nous remplissant à l’excès des époques étrangères, de mœurs, d’arts, de philosophies, de religions, de connaissances qui ne sont pas les nôtres, que nous devenons quelque chose qui mérite l’attention, c’est-à-dire des encyclopédies ambulantes [...]. »²

Friedrich Nietzsche

Cette idée, qui pourrait être interprétée comme une dépossession, se retourne paradoxalement en un principe d’enrichissement. De même, si la référence et la citation peuvent être perçues comme des formes de dilution culturelle, leur usage en architecture ne saurait être réduit à une simple juxtaposition de fragments hétérogènes, à un recyclage sans discernement de motifs issus du patrimoine. Leur puissance réside précisément dans leur capacité à transcender l’accumulation stérile pour devenir des vecteurs d’approfondissement, des instruments de transformation et d’innovation.

Car l’emprunt ne doit pas être envisagé comme un jeu de dépouillement, une spoliation gratuite du passé, mais comme une lecture critique et un acte de réinterprétation. Une citation qui ne viserait qu’un effet formel ou symbolique, qui ne chercherait qu’à capitaliser sur la charge iconique d’un élément historique, ne serait en effet qu’un simulacre, un geste de *cannibalisme* architectural. Mais lorsqu’elle s’ancre dans une compréhension profonde des significations sous-jacentes, qu’elle questionne activement les formes, les matériaux et les typologies héritées pour mieux les mettre en tension avec le présent, alors elle cesse d’être un simple emprunt et devient une réécriture.

Loin de constituer une contrainte ou un affaiblissement, cette conscience du passé élargit le champ des possibles. Car innover, ce n’est pas seulement produire du neuf. C’est, avant tout, interroger ce qui a déjà été fait pour en extraire des latences, des poten-

tialités inexplorées. L'architecture ne se construit pas dans l'oubli, mais dans le dialogue.

Ainsi, nous retiendrons que la référence est primordiale à notre pratique et qu'il serait malheureux de ne pas vouloir regarder derrière soi. Depuis toujours, l'homme se construit à travers les autres et il en sera toujours ainsi. Cela donne un sens au titre de cet ouvrage, tiré d'une citation de Paul Valéry qui affirmait:

« Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé. »³

Paul Valéry

Notes

1 Colquhoun, Alain. « Typology and Design Method ». *Arena, Journal of the Architectural Association*, juin 1967, pp. 11-14. Dans Venturi, Robert, Denise Scott Brown et Steven Izenour. *L'enseignement à Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*. Wavre:

Pierre Mardaga, 2008 [1ère édition 1972], p. 97.

2 Nietzsche, Friedrich. *La généalogie de la morale*, [trad. Henri Albert]. Paris: Gallimard, 1964, pp. 110-111.

3 Valéry, Paul. *Tel quel*. Paris: Gallimard, 1941, p.18

BIOGRAPHIES DES ARCHITECTES

Aron Paul

né en 1956 à Bruxelles, il est docteur en philosophie et lettres de l'Université libre de Bruxelles. Il est directeur de recherche au Fonds National de la Recherche Scientifique (FNRS) entre 1984 et 2021. Il est professeur invité de plusieurs universités, entre autres, Paris X-Nanterre, Paris III-Sorbonne, Metz, Varsovie, Cracovie, Centre universitaire de Mayotte. Il est, aujourd'hui, professeur de littérature et théorie littéraire à l'Université Libre de Bruxelles (ULB).

Baukunst

fondé à Bruxelles en 2010 par Adrien Verschueren.

Adrien Verschueren, né en 1976, étudie à l'ESA Saint-Luc de Tournai et est diplômé en 1999 à l'EPF de Lausanne par le Prof. E. Zenghelis.

Il travaille pour Rem Koolhaas - OMA à Rotterdam jusqu'en 2001 et pour Herzog & de Meuron à Bâle entre 2000 et 2003. Il cofonde le bureau Made in, lauréat du Prix Fédéral Suisse d'Art & d'Architecture, à Genève avec François Charbonnet et Patrick Heiz. En 2010, il crée Baukunst à Bruxelles. Adrien Verschueren enseigne à l'EPF de Lausanne

Adrien Verschueren est régulièrement invité comme critique ou conférencier dans diverses institutions, entre autres, Berlage Institute Rotterdam, IRGE Universität Stuttgart, USI Accademia di Architettura

Mendrisio, la FAUP Porto, Kyoto Design Lab, et ETH Zürich. Verschueren enseigne à l'Université catholique de Louvain, à la Porto Academy (2015), à l'Université de Stuttgart (2017) et l'EPF Lausanne (2019-2024).

Caruso St John

fondé à Londres en 1990 par Adam Caruso et Peter St John.

Adam Caruso, né en 1962, diplômé à l'Université de McGill. Il est professeur invité à l'ETH de Zürich de 2007 à 2009. Il est professeur à l'ETH de Zürich en 2011. Peter St John, né en 1959, il a suivi les cours de la Bartlett and Architectural Association.

Herzog & de Meuron

fondé à Bâle en 1978 par Jacques Herzog & Pierre de Meuron.

Jacques Herzog, né en 1950 à Bâle, diplôme en 1975 à l'ETH Zurich, où il suit les cours de Lucius Burckhardt et Aldo Rossi.

Pierre de Meuron, né en 1950 à Bâle, diplôme en 1975 à l'ETH Zurich, où il suit aussi les cours de Lucius Burckhardt et Aldo Rossi. Ils obtiennent le prix Pritzker en 2001. Ils enseignent à l'ETH de Zurich depuis 1999.

Lütjens Padmanabhan Architekten

fondé à Zurich en 2007 par Oliver Lütjens et Thomas Padmanabhan.

Oliver Lütjens, né en 1972 à Zurich, étudie à l'EPF de Lausanne et est diplômé en 2002 à l'ETH de Zurich.

Il travaille pour Diener & Diener à Bâle entre 2002 et 2004 puis pour Meili Peter Architekten à Zürich de 2004 à 2006. Il est assistant à l'ETH Zurich de 2007 à 2009 puis de 2011 à 2014 pour Adam Caruso & Peter St John.

Thomas Padmanabhan, né en 1970 à Stuttgart, étudie à Aachen et est diplômé en 2000 à Cornell University.

Il travaille pour Meili Peter Architekten à Zurich entre 2002 et 2003 puis pour Diener & Diener Architekten de 2003 à 2006.

Il est assistant à l'ETH Zurich pour Peter Märkli et Markus Peter de 2007 à 2013.

Les deux architectes enseignent à l'EPF de Lausanne de 2016 à 2017.

MacIver-Ek Chevroulet

fondé à Zurich en 2020 par Anna MacIver-Ek et Axel Chevroulet.

Ils enseignent à Berne et à Munich depuis 2023.

Rossi Aldo

né en 1931 à Milan et décédé en 1997 à Milan. Enseigne à l'ETH de Zurich entre 1972 et 1974. Son enseignement de l'architecture comme discipline autonome dénote fortement à celle psycho-sociologique qui règne à cette époque.

On peut discerner trois phases distinctes dans son influence.

La première correspond à la création de son atelier avec Bruno Reichlin et Fabio Reinhart comme assistants de 1972 à 1974, largement basé sur la théorie de l'architecture et de la

ville (1966). La seconde coïncide avec le studio de collaboration avec Bernard Hoesli et Paul Hofer de 1978 à 1979, lorsque Rossi a formulé la poétique subjective de A Scientific Autobiography (1981).

Enfin, la troisième étape, après le départ de Rossi, concerne le studio Analog Architektur dirigé par Fabio Reinhart en tant que professeur avec Miroslav Sik comme assistant principal de 1983 à 1991.

Šik Miroslav

né en 1953 à Prague, diplômé en 1979 à l'ETH Zurich.

Elève de Aldo Rossi, qui l'influencera beaucoup. Il prend une position importante lorsqu'il est assistant pour Fabio Reinhart. L'atelier prend une tournure de manifeste. Il est l'un des principaux acteurs de la fondation du mouvement de l'architecture analogue. La chaire se dissout en 1991.

Il enseignera à son tour à l'ETH de Zurich entre 1999 et 2008.

Il développe ensuite dans ses projets et son enseignement un nouvelle étape de l'architecture analogue, l'«Altneu».

Olgati Valerio

fils de Rudolf Olgati, Valerio Olgati est né en 1958 à Coire. Il est diplômé en 1986 à l'ETH Zurich.

Il fonde son propre bureau en 1996 à Zurich et en 2008 avec sa femme, Tamara Olgati, à Flims.

Il enseigne à l'ETH de Zurich de 1998 à 2000.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Arasse, Daniel. *L'Homme en Jeu. Les génies de la Renaissance*. Paris: Hazan, 2012, p.10

ARON, Paul. *Des interdits qui méritent d'être discutés. Réflexions d'un enseignant en lettres sur l'imitation et le plagiat, dans «Copié - collé...»* Former à l'utilisation critique et responsable de l'information, Bruxelles, Pôle universitaire européen de Bruxelles Wallonie, 2009, p.31-42.

Aron Paul, Viala Alain, Saintjacq Denis. *Le Dictionnaire du littéraire*. ES, Paris, Presses Universitaires de France, 2002

Aureli, Pier Vittorio. *The Thickness of the Façade. Notes on the work of Caruso St John*. Dans *El Croquis*, Caruso St John architects: 1993-2013. Form and Resistance, vol. 166. Madrid: El Croquis, 2013, pp. 22-39

Avermaete, T., & Teerds, H. *Caruso St John Architects. A Conversation with Adam Caruso*. Modernities, OASE, n.109, 2021, pp.123-132

A+U Editorial Board. Feature: Caruso St John Architects. A+U, n°534, 2015.

Bressani, Martin. Interview with Miroslav Šik. *Journal of Architectural Education*, 73:1, 2019, pp.77-82

Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris, Gallimard, 1975

Burckhardt, Lucius. *The minimal intervention*. Bâle, Birkhauser, 20 septembre 2022

Caruso, Adam. *Cover Versions*. Dans A. Caruso, *The Feeling of Things*. Ediciones Poligrafa, Barcelone, 2008, p.13

Caruso, Adam. *The feeling of things*. Madrid, Ediciones Polígrafa, 2009

Caruso, Adam. *The Tyranny of The New*. Blueprint, London, 1998, pp.24-25

Caruso, A. *Traditions . Ornament. Decorative Traditions in Architecture*, OASE, n.65, 2004, pp.76-89

Caruso, Adam. *Whatever Happened to Analogue Architecture*. AA Files, London, 2009, n°59, pp.74-75

Caruso, A. *Working with References*. Dans A+U, n°534, 2015, pp. 74-77

Caruso St John. *El Croquis: Caruso St John, 2000 - 2013: Form and Resistance*. Madrid, El Croquis, Mars 2013, vol.166

Caruso St John Architects. *Almost Everything*. Philip Ursprung ed. Barcelone, Ediciones Poligrafa, 2008

Colquhoun, Alain. *Typology and Design Method*. Arena, Jounal of the Architectural Association, juin 1967, pp. 11-14. Dans Venturi, Robert, Denise Scott Brown et Steven Izenour. *L'enseignement à Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*. Wavre: Pierre Mardaga, 2008 [1ère édition 1972]

Davidovici, Irina. *Une banalité cultivée : les modèles culturels dans l'architecture suisse actuelle*. dans Roos, Anna. *Sensibilité suisse: la culture de l'architecture en Suisse*. Bâle: Birkhäuser Verlag, 2017

Delcommenette Pascale. *Entrer*. Bruxelle, Cellule Architecture Federation Wallonie Bruxelles, 2015

Durand, Jean Nicolas Louis. *Partie graphique des cours d'architecture faits à l'école royale polytechnique depuis sa réorganisation: précédée d'un sommaire des leçons relatives à ce nouveau travail*. Didot, 1821.

Einaudi, Frédéric. *Baukunst Pensées*. France, Cosa Mentale, août 2021

Frye, Northrop. *Anatomy of Critism: Four Essays*. Princeton, Princeton University Press, 1957

Gerber, A., Jonally, T., & Atalay Franck, O. *Proportionen und Wahrnehmung in Architektur und Städtebau: Masssystem, Verhältnis, Analogie*. Reimer, Berlin, 2017

Godard, Jean-Luc. *Entretien avec Pierre Assouline*, Mai 1997

Huschke, Reinhard. *Utiliser de manière optimale l'espace de vie: Immeuble Waldmeisterweg*. DBZ, Bauverlag BV , 2020

Jencks, Charles. *The language of post-modern architecture. Fourth revised enlarged edition*. New York: Rizzoli, 1984.

Loos, Adolf. *The Other: A Journal for the Introduction of Western Culture into Austria*. Edited by Beatriz Colomina and Kimberli Meyer. Zürich: Lars Müller Publishers, 2016

Lucan, Jacques. *Composition, Non-Composition: Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. 1. ed. Essays in Architecture. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2012

Lucan, J. *Langage de la critique, critique du langage: La transition postmoderne*. Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine, n° 24/25

Lucan, J. *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015

Lütjens, O. et Padmanabhan, T. *A Day at the Beach*. San Rocco, n°14, « 66 », 2018

Mallarmé, Stéphane. *Le Tombeau d'Edgar Poe*. Poésies, Nouvelle Revue française, 8e éd., 1876, p.132-133

Márquez Cecilia, Fernando et Caruso St John Architects, *El Croquis*. 166: Caruso St John Architects: 1993/2013; [Forma y Resistencia; Form and Resistance] / [Ed. y Dir.: Fernando Márquez Cecilia ...]. Madrid: El Croquis Ed, 2013.

Montaigne, Michel. *Montaigne Les Essais*. Paris, La Pochothèque, 2001

Nietzsche, Friedrich. *La généalogie de la morale*, [trad. Henri Albert]. Paris: Gallimard, 1964, pp. 110-111.

Pearman, Hugh. *Caruso St John/Cover Versions*. The Architects' Journal, No. 21, Vol. 222, 2005, pp. 30-41

Quatremère, Antoine Chrysostome. *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, 1823.

Quatremère, Antoine Chrysostome. *Dictionnaire Historique d'Architecture*. 1832

Rosbottom, Daniel. *Caruso St John/Museum of Childhood*. The Architects' Journal, Vol 225, 2007, p22-35

Šik, Miroslav. *Altneu/Old New*. Lucerne, Quart-Verlag, 2000

Šik M. *Architektur 1988-2012*, WIRZ, Benjamin Liebelt, 2012

Šik, Miroslav, Eva Willenegger. *Analogous Old-New Architecture*. Lucerne: Quart-Verlag, 2018

Valéry, Paul. *Tel quel*. Michigan, Gallimard, 1941

Venturi, Robert. *De l'ambiguïté en architecture*. Paris: Dunod, 1971. Écrit en 1966.

Verschuere, Adrien. *Baukunst*. Belgique, Koenig Books, A+ Architecture, BOZAR, 2020

Vignes, Jean. *Le Pastiche des Regrets dans Les Jeunesse de Jean de La Gessée*. Œuvres et critiques 20, 1995, p. 209-224.

Conférences

Adrien Verschuere, *Baukunst, Bruxelles vs Guillaume Eckly, Barbara Fischer, Mathias Roustang, Nancy*. Cité de l'architecture et du patrimoine. <https://www.youtube.com/watch?v=Cvuj0mt6-hw>

Composite Figures. Conferencia de Thomas Padmanabhan (Lütjens Padmanabhan Architekt*innen). 9/8/24. <https://www.youtube.com/watch?v=cFCbfNnAOA>

Lütjens Oliver. *Les formes de la communauté*. Entretien organisé par Sophie Delhay, 2022. <https://>

livingarchives.epfl.ch/projects/5520/lutjens-padmanabhan-forms-of-community-studio-sophie-delhay/#item-28393

Lütjens Padmanabhan Architekten. *A+ Architecture at the Centre for Fine Arts. A+ Lecture by Lütjens Padmanabhan.* 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=7F0lCQK9eic>

Verschuere Adrien. *Adrien Verschuere, Bruxelles. Cité de l'architecture et du patrimoine.* https://www.youtube.com/watch?v=_vXuHWODKSA

Serpentine Galleries. Interview Marathon 2006: Adam Caruso (Caruso St John). Consulté le 12 décembre 2024, sur youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5S-3CGsy9eQ>

Podcasts

Soundcloud: Scaffold - Ep.22 Lütjens Padmanabhan, 2019

Sites internet

Baukunst et Bruther pour réaliser Frame, la «maison des médias» <https://chroniques-architecture.com/baukunst-bruther-frame-bruxelles/>

Baumwelt, Parc Rasquinet à Bruxelles <https://www.bauwelt.de/rubriken/bauten/8-Park-Rasquinet-BAUKUNST-Bruessel-4076893.html>

Caruso St John, Nagelhaus. <https://carusostjohn.com/projects/nagelhaus/>

Caruso St John, Nottingham Contemporary. <https://carusostjohn.com/projects/nottingham-contemporary/>

Caruso St John, Victoria and Albert Museum of Childhood. <https://carusostjohn.com/projects/victoria-and-albert-museum-childhood/>

d'a, Ensemble du site sportif La Fraîcheuse à Spa - Embrasser les contradictions - Baukunst <https://www.darchitectures.com/ensemble-du-site-sportif-la-fraîcheuse-spa-embrasser-les-contradictions-baukunst-a2802.html>

Chabart, Pierre, d'a, *Architecture aux quatre vents*

<https://www.darchitectures.com/architecture-aux-quatre-vents-baukunst-a2799.html>

DBZ, Immeuble Waldmeisterweg, Zurich/CH https://www.dbz.de/artikel/dbz_Mehrfamilienhaus_Waldmeisterweg_Zuerich_CH-3517113.html

Dezeen, Nottingham Contemporary by Caruso St John Architects <https://www.dezeen.com/2009/11/16/nottingham-contemporary-by-caruso-st-john-architects/>

Espazium, Les Tonalités du Présent. <https://www.espazium.ch/fr/actualites/les-tonalites-du-present>

Le bâtiment FRAME a franchi une nouvelle étape importante de sa construction <https://sau.brussels/actualites/le-batiment-frame-franchi-une-nouvelle-etape-importante-de-sa-construction>

Lütjens Padmanabhan Architekt, CAB. <https://www.luetjens-padmanabhan.ch/en/projects/cab>

Lütjens Padmanabhan Architekt, Herdernstrasse <https://www.luetjens-padmanabhan.ch/en/projects/herdernstrasse>

Lütjens Padmanabhan Architekt, Waldmeisterweg <https://www.luetjens-padmanabhan.ch/en/projects/waldmeisterweg>

MacIver-Ek Chevroulet <https://maciverekchevroulet.ch/info/>

MacIver-Ek Chevroulet, Deleberate Leak <https://maciverekchevroulet.ch/deliberate-leak/>

MacIver-Ek Chevroulet, Sardine <https://maciverekchevroulet.ch/sardine/>

Rethinking the future, The Lieb House by Robert Venturi https://www.re-thinkingthefuture.com/case-studies/a7852-the-lieb-house-by-robert-venturi/#google_vignette

Still Got Love for the Streets, Charles Holland <https://www.e-flux.com/architecture/positions/280205/still-got-love-for-the-streets/>

The architects' Newspaper, The Unbearable

Lightness of Building. <https://www.archpaper.com/2022/06/lutjens-padmanabhan-mines-architectural-history-to-produce-buildings-with-distinctive-qualities-attuned-to-contemporary-construction/>

ENTRETIEN - BAUKUNST

A.V. pour Adrien Verschuere et J.M. pour Jérôme Margueron

J.M.

« Explication du sujet de mon énoncé et des différentes parties qui le composent. »

J'aurais bien aimé pouvoir vous intégrer à mon travail afin de montrer la pratique de votre bureau. Comment est-ce que vous utilisez la référence ?

A.V.

C'est vraiment une question qui est à priori intéressante, parce qu'elle met à l'œuvre la question même de l'architecture. C'est un grand débat parce que de temps en temps, l'architecture a du mal à convaincre sur ce point-là, mais elle fait partie d'un champ culturel. À partir du moment où on la considère d'un point de vue culturel, et non pas que d'un point de vue du domaine de la construction simple. Par cela je veux dire qu'elle fait partie d'un corpus plus large.

Mais à partir du moment où elle est liée à une culture, elle est forcément liée à une histoire. La question de la construction dans l'histoire est vraiment importante, parce qu'en fait c'est impensable, en tout cas pour moi, de pouvoir imaginer une architecture qui tomberait comme ça du ciel. Et à ce propos-là, les « statements » que certains architectes comme Olgati font sur une sorte de « non-referential architecture », peut-être que c'est intéressant de se poser en contrepoint par rapport à ça. J'ai vraiment du mal à comprendre. J'ai l'impression que c'est plutôt une question d'attitude que vraiment un vrai positionnement, d'autant plus si on voit cette œuvre-là en particulière, qui est particulièrement référencée, si tu veux. Olgati fait référence à plein d'architectes, dont Shinohara notamment.

C'est un petit aparté, mais je pense que le sujet est vraiment important, et il permet aussi de rediscuter, comme j'essaie de le dire, l'architecture d'un point de vue de son histoire, de sa théorie, d'une culture plus large. Je pense que quand on a créé le bureau, il y a quelques années, moi j'aimais bien la métaphore de l'architecte-interprète, du fait qu'à partir du moment où on est dans un corpus plus

large, on doit certainement pouvoir avoir une attitude un peu modeste par rapport à tout ce qui s'est fait avant.

Je n'aime pas trop l'idée de la référence, parce que la référence en français est un peu nostalgique. Je préfère l'idée des précédents. Le mot précédent permet simplement de dire qu'il y a des choses qui se sont faites avant et qu'il y en aura d'autres qui se feront après. La question de l'interprétation est assez intéressante, parce qu'elle met un petit peu à distance la question de l'invention, et l'interprétation qu'on reprend d'une façon un petit peu plus littérale.

J'aime bien la question de la musique, par exemple la musique classique, pour prendre un exemple, où il y a un champ énorme de gens qui travaillent dans ce corpus culturel qui serait la musique classique. Mais la musique de jazz, c'est pareil aussi, ou la pop-musique aussi, de se dire qu'on interprète une musique. Si on voit les interprètes musicaux, par exemple, en musique classique, ils interprètent depuis des centaines d'années la même partition, mais ils trouvent des décalages qui sont plus ou moins grands, qui permettent d'un côté de faire vivre la tradition, la culture, etc.

Et de l'autre côté, de pouvoir quand même trouver des pistes d'invention par rapport à un répertoire donné qui est très fort. Et à ce niveau-là, il y avait un texte de Stravinsky, dont je ne me souviens plus le nom maintenant, mais qui parle justement de cette question de la contrainte en architecture, la contrainte musicale qui est la contrainte d'une partition. En architecture, on a évidemment plein d'autres contraintes, fonctionnelles, budgétaires, le site, tout ça.

Mais j'aime bien, en tout cas, je suis assez confortable dans l'idée qu'on a un niveau de contrainte architecturale assez élevé du fait de la grande histoire d'architecture qui est assez longue avant nous. Et de se dire qu'en fait, dans les architectures qu'on produit, certes, on essaie de faire avancer la culture architecturale, mais qu'on se replace toujours dans un corpus qui est encore plus large. Après, par rap-

port à peut-être d'autres architectes que tu mentionnes, ce qui me pose un peu question, ou pour ne pas dire problème. C'est la question : une fois qu'on se place par rapport à une histoire, une tradition au sens large, il y a toujours cette chose un peu nostalgique qui moi me dérange, c'est-à-dire que je pense que la référence ou les précédents, ils sont intéressants à partir du moment où ça permet d'être des leviers, en fait, de production d'architecture.

Donc, c'est plutôt une histoire un peu dynamique comme ça, plutôt qu'une histoire un peu nostalgique. Parce qu'en fait, si tu vois Caruso St John, ils ont été très influencés par Šik, qui vient un peu des analogues, des architectes analogues, et qui faisait un petit peu partie du même courant de pensée que des gens comme Kollhoff, par exemple, qui ont enseigné aussi à Zurich. Et quand on voit maintenant la pratique de Kollhoff, ce qu'elle est devenue, même si ça peut faire sourire, c'est un peu pathétique, en fait, parce que l'histoire est utilisée de façon extrêmement nostalgique, presque plus pour qu'une question de forme, mais même plus une question de construction en tant que telle.

Donc, je pense que Baukunst, ça se situe plutôt dans une lecture de l'histoire peut-être plus dynamique, dans le sens où, et c'est sans jugement de valeur par rapport aux autres pratiques, mais que pour moi, la question de l'histoire, parce que la référence, et la question du précédent, elle est liée finalement à l'histoire, à ce qui arrive avant nous. Moi, j'ai toujours aimé l'idée que l'histoire, elle n'est pas chronologique, tel qu'on l'entend, c'est-à-dire que l'histoire, elle est plutôt... Il y a comme ça des liens dans l'histoire qui se font à certains moments, des espèces de noeuds, des connexions qui se font, pas nécessairement de façon très, très chronologique.

Et donc, c'est comme ça qu'en fait, quand on pense le projet au bureau, on essaie de le penser à travers ce prisme de la référence, ce n'est pas du tout d'une façon un peu fétichiste, où de se dire, en

fait, on va utiliser une référence, mais c'est plutôt comme un élément qui nous permettrait de traverser l'histoire par différents chemins, en fait. Et donc, l'idée, en fait, c'est de pouvoir trouver à travers l'histoire et les références, des shortcuts, des espèces de raccourcis, qui nous permettent d'évacuer toute une série de questions, notamment liées à la façon dont on peut formaliser une architecture. Et c'est pour ça que les références qu'on utilise, elles ne sont pas nécessairement liées... Comment dire ? Elles prennent avec elles une question de construction, une question de matérialité, une question de... Et je pense que c'est peut-être intéressant, aussi, de voir sur d'autres pratiques, quand on parle de références, qu'est-ce qu'elles prennent avec elles. De temps en temps, c'est simplement juste une question de signes, d'identité. De temps en temps, c'est une question de construction, une question de matière, de couleur, de conditions, en fait.

Et c'est peut-être cette dernière chose qui nous intéresse le plus, c'est-à-dire que quand on réfléchit le projet, souvent, tu l'as peut-être vécu dans le bureau, mais on essaie de mettre en place des conditions d'espace qui font qu'à un moment donné, une fois que les conditions d'espace sont plus ou moins claires dans la façon dont on veut mettre les choses en place, on essaie d'utiliser la référence ou les précédents comme une espèce de raccourci pour formaliser les choses de façon très, très immédiate.

Et donc, le travail sur l'ajustement de la forme est relativement immédiat, en fait, dans le bureau, c'est-à-dire qu'en passe beaucoup de temps, j'ai l'impression, à essayer de comprendre comment est-ce qu'on peut mettre les conditions du programme, du site, du budget, etc., en place, comment est-ce qu'on peut mettre ça en place. Et puis après, très rapidement, la formalisation est faite un peu à l'image de ces shortcuts, de ces espèces de raccourcis, comme tu l'as montré dans les références que tu as utilisées dans ton carnet. Et donc, il y a certains éléments d'architecture comme ça qui engagent à cette façon assez littérale des éléments d'architecture qu'on peut retrouver chez d'autres.

J.M.

Quand vous reprenez, par exemple, la toiture de Mies van der Rohe, pour le projet de Spa, ce n'est pas uniquement l'image que vous reprenez, mais c'est justement tous ces problèmes de la construction si je comprends bien ?

A.V.

Oui, en fait, c'est plutôt l'idée, la forme nous intéresse, mais d'une certaine façon, elle ne nous intéresse pas. Elle nous intéresse parce que... Mais en fait, le fait de pouvoir réutiliser une forme qui existe nous permet d'échapper à la question de la formalisation.

C'est un peu paradoxal, mais c'est ça, en fait. C'est de se dire, en fait, une fois qu'on a posé le problème du projet, une fois qu'on a essayé de le résoudre à travers certaines intuitions, la façon dont on va le formaliser précisément, en fait, on utilise des précédents pour pouvoir s'appuyer et prendre ces choix-là à notre place, ces décisions-là à notre place. Et donc, voilà, ça c'est un petit peu sur la façon dont on procède.

Et je pense qu'au-delà de toute chose, c'est ce que j'essaie de dire un peu en préambule, je pense que cette question-là est vachement importante parce qu'aujourd'hui, on est dans un moment de l'histoire de l'architecture où on refonde un peu, comme toujours, l'architecture est en mouvement, mais on se questionne finalement c'est quoi la finalité de l'architecture, ce n'est peut-être pas nécessairement sa formalisation, c'est peut-être plutôt lié à la question du processus.

Mais nous, on a quand même l'impression, même si on pense que cette question du processus est vraiment importante dans la façon dont on peut imaginer l'architecture, et c'est sans doute lié aussi au fait qu'il y a des contingences qui font qu'on sera amené de moins en moins à construire dans le temps, ou en tout cas penser d'autres façons dont l'architecte peut agir. On continue à penser que pour faire vivre la tradition et l'histoire de l'architecture, en fait, il faut toujours pouvoir l'intégrer dans cette dimension culturelle, et cette dimension et ton travail, à mon avis, sur la référence, il est fortement lié à ça en fait. Est-ce que l'architecture peut se réduire qu'à une question de processus, c'est-à-dire qu'on ne la formalise plus ?

Et moi, ce que je crains, c'est qu'à partir du moment où on ne la formalise plus du tout, on perd le lien qu'on pourrait avoir avec la culture architecturale,

et donc ce lien qui est potentiellement lié avec la façon dont on réfléchit, en fait, l'architecture. En fait, je pars toujours du principe que quand on imagine une chose, pour moi, je pense que c'est même prouvé d'un point de vue psychologique, en fait, tu pars toujours d'une image. Quand tu fermes les yeux, quand tu imagines, d'ailleurs, même le mot imaginer, en fait, il est lié à un antécédent, un précédent.

Et ça, c'est lié, en fait, à une question presque très, très anthropocentrique, c'est qu'en fait, l'homme est le fruit, c'est presque un peu un homme géologique, d'une certaine façon, tu es le fruit d'un empilement de couches, d'un empilement d'histoires, petites, grandes, qui font que tu ne peux pas réfléchir sans ça. Et moi, j'aime beaucoup cette idée-là, en fait, qu'on est un peu des passeurs, des interprètes, et que peut-être que c'est intéressant de pouvoir le refléter aussi dans la façon dont on fait l'architecture.

J.M.

Et donc, comment est-ce que vous choisissez vos références ? Quels critères avez-vous pour dire qu'une référence serait la bonne et pas une autre ? Est-ce qu'il y a des courants, une époque, un architecte, peut-être, qui vous parle plus qu'un autre ?

A.V.

Pas vraiment, c'est ça qui est très magnifique ou très jouissif dans l'architecture, c'est qu'à partir du moment où on ne considère plus l'architecture comme quelque chose de chronologique... Forcément, il y a des techniques qu'on a perdues. C'est curieux parce que maintenant, il y a des techniques qui reviennent. Il y a 15 ans ou 20 ans, de dire qu'on construisait que de la pierre, on ne l'imaginait même plus. Ou le bois, il y a 50 ans. Et donc, ça, c'est intéressant parce que ça permet de faire revenir tout un corpus d'architectes, d'architectures, de mouvements, des tendances, parce qu'en finalité, on sera toujours lié, étant donné qu'on fait partie d'un système plus large, à une technologie de construction, à la façon dont on peut le construire en fonction qu'on construise en Belgique, en Suisse ou ailleurs. Mais au-delà de cette contrainte-là, qui est de l'ordre un peu systémique sur la façon dont on agit en tant qu'architecte, parce qu'on peut difficilement faire abstraction du milieu dans lequel on agit, il n'y a pas vraiment de préférence de références, des choses comme ça.

Alors, il y a des éléments qui reviennent plus sou-

vent que d'autres, mais c'est plutôt un peu des coïncidences. Tu parlais de Mies van der Rohe, par exemple. Mais donc, il n'y a pas de fétichisme par rapport à ça.

En tout cas, l'idéal, la façon dont on peut penser dans l'idéal, c'est de pouvoir justement utiliser l'histoire dans tous les registres possibles, dans toutes les formes possibles, dans toutes les matières possibles, pour autant que la condition du projet le permette. Et c'est ça que je trouve assez intéressant, c'est qu'à partir où on pense le prisme de l'histoire sous cette perspective, ça nous permet de traverser l'histoire de façon assez légère, c'est-à-dire qu'on n'est pas historien à l'architecture, on a une possibilité en tant que praticien, architecte, d'être assez relax, d'être assez décontracté par rapport à l'utilisation d'une telle forme, d'un tel auteur. Donc, il n'y a pas vraiment à ce niveau-là de... Et puis, c'est souvent un mélange, comme tu dis, c'est une espèce de sampling de choses qui arrivent. Ce n'est peut-être pas qu'une chose, c'est plusieurs choses, c'est peut-être...

J.M.

Oui, c'est marrant, parce que tu parlais de musique avant, et là, tu parles de sampling, et effectivement, c'est quelque chose qui se retrouve beaucoup dans la musique. Aujourd'hui, on réutilise des anciennes musiques pour en faire de nouvelles, et ceci de plus en plus aussi en architecture, j'ai l'impression.

A.V.

Oui, et après, tu as l'histoire aussi, peut-être qu'il faudra que tu puisses regarder un peu l'histoire du remake, parce que tu mentionnais le cinéma, mais je pense que ce qui est intéressant, c'est d'aller voir... En fait, il y a des formes cinématographiques, où en fait, tu vois, l'histoire du remake, en fait, on reprend, et de temps en temps, c'est très littéral, en fait, et de temps en temps, on reprend juste le script et on fait une nouvelle histoire. Je pense que dans l'histoire de la peinture, il y a beaucoup de choses à dire aussi, en fait.

Il y a un peu des figures imposées. Moi, je me souviens avoir réfléchi il y a des années sur les Vénus, par exemple. Les Vénus allongées, tu vois, tu peux vraiment retracer entre Manet, et puis le Titien, Giorgione, enfin, des sortes de choses.

Et en fait, ce qui est intéressant, c'est... En tout cas, dans le cinéma et la peinture, ils ont évidemment le

devoir, ou en tout cas la partie, une de leurs responsabilités en tant qu'auteurs, c'est de raconter des histoires. C'est une chose qu'on a peut-être un peu moins en tant qu'architecte, mais comment est-ce que tu racontes des histoires différentes avec une forme qui est identique ?

Puisqu'évidemment, le peintre qui peint au XIXe ou qui peint au XVe n'a pas la même histoire en tête, ne veut pas faire passer le même message, en fait. Et je pense qu'à travers la référence, mine de rien, ce truc un peu narratif, il est intéressant, en fait. Même si l'architecture en tant que telle, je pense qu'elle ne raconte pas vraiment d'histoire, elle n'est pas narrative, mais il y a quand même une infime part narrative dans la façon dont on la pense. Et que la question de l'intrusion des références permet, comme j'essayais de le dire avant, de pouvoir la relier à une histoire plus grande, liée à la construction, à la technologie, aux formes, etc., aux matières. Mais peut-être qu'elle permet aussi d'amener un peu une histoire, tout d'un coup, une espèce de... Et ça, c'est peut-être, dans le travail de Lütjens Padmanabhan. Ils cherchent ça aussi, c'est de faire une sorte de clin d'œil. Nous, c'est peut-être moins présent, cette histoire, ce truc un peu clin d'œil, mais en tout cas, l'intention, c'est de pouvoir se relier à une histoire qui est plus grande, en fait.

J.M

Dans la liste des architectes que j'ai choisis pour mon travail, tous enseignent. Et en l'occurrence, par exemple, Lütjens Padmanabhan, ils enseignent de la même manière qu'ils pratiquent.

Ils imposent aussi aux étudiants de travailler en diptyque, avec ces deux références. Et j'ai lu dans un texte, ils disaient qu'ils font également des voyages d'études dans les villes de la Renaissance, où ils vont voir des bâtiments, mais ils ne parlent jamais de l'histoire de ces bâtiments. Ils ne portent pas d'importance à ça, en fait, dans leur architecture.

A.V.

Mais c'est ça que ça rejoint un peu ce que j'essayais de dire avant. C'est ça qui est intéressant en tant qu'architecte. On n'a pas cette responsabilité académique, je dirais.

On a cette énorme faculté de pouvoir manipuler les choses et, par extension, manipuler l'histoire, mani-

puler la théorie de façon critique, évidemment. Et je pense que ça, c'est extrêmement stimulant dans la façon dont on produit une architecture. Ce serait dommage de s'en priver, en tout cas.

Ce serait dommage de se dire qu'on ferait une « non-referential architecture », parce que de toute façon, inconsciemment, on la fait.

J.M.

Non, effectivement, ça n'existe pas.

A.V.

Oui, je pense que c'est la façon que l'homme, l'humain, a pensé. C'est lié à la mémoire, c'est intrinsèque, en fait, sur la façon de penser. Il y a peut-être quelque chose qui nous intéresse, c'est cette question un peu de sampling ou d'assemblage qui

fait qu'on aime assez bien l'idée que si on devait

donner une sorte de définition de l'architecture, même si ça peut paraître très prétentieux, architecturer, c'est d'où vient le nom de Baukunst,

de se dire que ce qui nous intéresse, ce n'est pas

tant les éléments en tant que tels, une colonne,

une poutre, un élément d'architecture, mais ce qui

nous intéresse, c'est de faire en sorte que l'archi-

tecte les mette ensemble d'une certaine façon et

crée les conditions. C'est souvent comme ça qu'on

agit dans nos projets, c'est qu'on n'essaie pas né-

cessairement d'inventer les éléments en tant que

tels, c'est-à-dire qu'on va les reprendre, comme

un musicien, on pourrait prendre une partition

ou quelque chose, et en les mettant ensemble, on

produit quelque chose qui pourrait avoir un carac-

tère de nouveau.

C'est un peu comme l'image ici derrière du pro-

jet. (Montrant une image du projet Tongre) Ce qui

nous intéressait dans ce projet-là, c'est de se dire

qu'en l'occurrence, c'est un assemblage d'éléments

constructifs, une poutre préfabriquée qu'on va

chercher dans un ouvrage d'art, des colonnes, du

vitrage, des citernes, et c'est le fait de les mettre

ensemble d'une certaine façon, en fonction d'un

site, d'un budget, qui va produire en fait une archi-

tecture. Et donc cette question du montage d'élé-

ments, d'assemblage d'éléments, elle est intrin-

sèque à l'architecture, elle est aussi intrinsèque, si

on revient à la façon dont on pense, de façon plus

globale, quand tu penses à quelque chose, tu fais

référence forcément à d'autres choses.

Et c'est souvent comme ça que la pensée, même

d'un point de vue presque neurologique, se met en

place. En fait, c'est des connexions qui se mettent

en place. Quand tu penses à quelque chose, tu fais référence forcément à d'autres choses. Et c'est souvent comme ça que la pensée, même d'un point de vue presque neurologique, se met en place. En fait, c'est des connexions qui se mettent en place à certains moments et qui créent des images, des idées, des choses comme ça.

J.M.

Non, effectivement, ça n'existe pas.

A.V.

Oui, je pense que c'est la façon que l'homme, l'humain, a pensé. C'est lié à la mémoire, c'est intrinsèque, en fait, sur la façon de penser. Il y a peut-être quelque chose qui nous intéresse, c'est cette question un peu de sampling ou d'assemblage qui

fait qu'on aime assez bien l'idée que si on devait

donner une sorte de définition de l'architecture, même si ça peut paraître très prétentieux, architecturer, c'est d'où vient le nom de Baukunst,

de se dire que ce qui nous intéresse, ce n'est pas

tant les éléments en tant que tels, une colonne,

une poutre, un élément d'architecture, mais ce qui

nous intéresse, c'est de faire en sorte que l'archi-

tecte les mette ensemble d'une certaine façon et

crée les conditions. C'est souvent comme ça qu'on

agit dans nos projets, c'est qu'on n'essaie pas né-

cessairement d'inventer les éléments en tant que

tels, c'est-à-dire qu'on va les reprendre, comme

un musicien, on pourrait prendre une partition

ou quelque chose, et en les mettant ensemble, on

produit quelque chose qui pourrait avoir un carac-

tère de nouveau.

C'est un peu comme l'image ici derrière du pro-

jet. (Montrant une image du projet Tongre) Ce qui

nous intéressait dans ce projet-là, c'est de se dire

qu'en l'occurrence, c'est un assemblage d'éléments

constructifs, une poutre préfabriquée qu'on va

chercher dans un ouvrage d'art, des colonnes, du

vitrage, des citernes, et c'est le fait de les mettre

ensemble d'une certaine façon, en fonction d'un

site, d'un budget, qui va produire en fait une archi-

tecture. Et donc cette question du montage d'élé-

ments, d'assemblage d'éléments, elle est intrin-

sèque à l'architecture, elle est aussi intrinsèque, si

on revient à la façon dont on pense, de façon plus

globale, quand tu penses à quelque chose, tu fais

référence forcément à d'autres choses.

Et c'est souvent comme ça que la pensée, même

J.M.

Et toi, quand tu enseignais à l'EPFL, quelle place avait la référence dans ton enseignement ?

A.V.

Elle n'était pas centrale, mais elle arrivait un petit peu comme dans le bureau. Moi, j'ai peut-être un peu un problème de me dire qu'en fait, on se met autour d'une table et il y a plein d'architectures qu'on aime bien, mais on ne part pas de l'architecture en tant que telle. Et c'est pour ça aussi qu'à un moment donné, les références peuvent venir aussi d'un champ non architectural, mais suffisamment proches pour pouvoir être opérationnelles.

J'ai du mal à me dire qu'en tant qu'architecte, même si j'aime beaucoup la peinture, la philosophie, le cinéma... Ça aura une influence sans doute indirecte. Mais chercher un lien entre le cinéma et l'architecture de façon directe, ça me semble extrêmement compliqué à imaginer, mais c'est très personnel. Dans les années 80, il y avait beaucoup de gens, des gens comme Tschumi, qui revendiquaient que la façon de faire l'architecture était extrêmement proche du cinéma. Il y a des liens, certes, mais les façons de faire, les procédés sont quand même très différents, il me semble.

J.M.

Pour revenir un peu à vos projets... On a parlé de Mies, c'est plutôt évident. On peut retrouver aussi Richard Rogers dans différents projets. Je pense notamment, aux escaliers du Lloyd's building qu'il a fait, que vous réutilisez par exemple sur le campus de l'EPFL avec votre centre des sciences de la vie. On peut parfois retrouver une version en béton, dans Frame par exemple. Il y a peut-être également l'escalier du centre Pompidou que l'on retrouve sur le projet de LEZ, un projet non construit, donc c'est peut-être moins important, plus une idée qu'une copie directe. Ou même sur le projet Manufaktur, les poteaux en béton qui ressemblent également à ceux du Lloyd's building.

A.V.

Oui, c'est un petit peu comme ce que je te disais, on est confortable avec cette idée-là. C'est assez intéressant parce que moi, quand j'étais étudiant,

quand tu commençais, et que tu avais un livre d'architecture trop proche de ta table à dessiner ou de ton ordinateur, c'était très mal vu. Les étudiants se cachaient un peu pour regarder les livres.

En fait, c'était compliqué de pouvoir se dire, on vient avec un... Je n'ai jamais vu pendant mes études d'architecture un étudiant qui venait en disant, en fait, j'adore ce projet-là, je parviens à en parler, et en fait, je vais offrir une interprétation de ce projet. Je pense que ça aurait été totalement hérétique de le faire dans l'école et dans le moment où j'étais.

J.M.

J'ai l'impression qu'aujourd'hui, c'est une question qui divise. J'ai eu des profs qui incitaient à prendre des références dès le départ, d'autres qui ne voulaient pas en voir. Si par malheur, on leur amenait des références, ils disaient non, je ne veux pas de ça ici.

A.V.

Il faut expérimenter les deux et puis se faire un avis, je pense. Après, ça ne doit pas devenir une école, parce que le problème... En fait, je pense qu'il y a aussi une forme d'académisme.

Si tu vois la façon dont on enseignait l'architecture au 19e siècle, en fait, tu n'avais pas le choix, tu avais la règle, les styles, et tu "jouais" avec un spectre très réduit sur la façon de faire l'architecture. Tu avais des techniques imposées, des matériaux imposés, des ordres imposés, des hiérarchies, des proportions imposées. Tu avais une chose comme ça très forte.

Je ne dis pas que c'était mauvais. Ma fois c'était le fruit d'une époque, c'est ce qu'on peut peut-être un peu regretter aujourd'hui. Je pense que pour moi, il y a beaucoup d'architecture à réinventer, beaucoup d'architecture à interpréter.

J.M.

À l'époque, on avait ce vocabulaire très précis, des ordres, mais aujourd'hui, dans la pratique, vous faites un peu la même chose, mais votre vocabulaire est beaucoup plus grand, finalement. Vous pouvez aller chercher les colonnes que vous voulez, etc.

A.V.

D'une certaine façon, on pourrait le voir comme ça, oui. Je n'avais jamais réfléchi ça comme ça, mais c'est vrai que quand tu vas voir les catalogues de Durand. C'est intéressant de voir, en fait, tu vois ses grands catalogues où il a tous ces dessins, le Panthéon et tout ça, tous les dessins classiques. Et puis, il a un recueil où il dit comment est-ce qu'il faut faire une école, comment est-ce qu'il faut faire pour tous les bâtiments un peu civiques, comment est-ce qu'on fait ?

Et en fait, il a une recette. C'est assez curieux, difficilement envisageable de le faire comme ça aujourd'hui, et ce ne serait peut-être pas bien de le faire comme ça aujourd'hui. En tout cas, à une époque on faisait les projets comme ça.

J.M.

Aujourd'hui, peut-être que les projets sont plus complexes aussi, d'une certaine manière. Plus de paramètres, plus d'acteurs.

On a parlé de l'enseignement, mais est-ce que, toi aussi dans ton apprentissage, dans ton expérience que tu as eue, avant Baukunst, quelqu'un t'a influencé dans cette pratique-là ? Chez Herzog & de Meuron ou OMA ?

A.V.

Pas directement, après c'est indirectement. J'ai été chez Herzog & de Meuron et j'ai fait le parcours que j'ai fait parce que j'avais envie de me confronter à des gens qui avaient une position très claire sur l'architecture en fait.

C'est lié à ta question, mais c'est indirectement lié, dans le sens où tu as envie de te confronter à des gens qui ont effectivement une façon de faire, une façon de penser, et qui le font de façon précise, qui ont une ambition, une perspective comme ça. Donc c'est aussi la question de la référence, mais ce n'est pas comme si je suis sorti de Herzog & de Meuron ou de chez Rem Koolhaas en me disant, en fait, leur travail sur la référence, parce qu'ils ont tous les deux un travail sur la référence qui est aussi fort, m'intéresse d'une certaine façon.

J.M.

Il n'y a pas quelque chose que tu as repris avec toi

et qui t'a...

A.V.

Non, enfin si, mais ce n'est pas lié à la référence. C'est plutôt la capacité de se dire qu'en architecture, même si on est extrêmement contraint, qu'on fait partie d'un système, etc. Peut-être que pouvoir faire l'architecture, c'est trouver la liberté et l'indépendance de le faire, et c'est ce qu'on essaie de faire au bureau, et c'est ce que j'ai vécu chez eux. Évidemment, ils ont des conditions très particulières au niveau financier, au niveau de leur notoriété, etc., ça leur permettait d'être assez libre sur la façon de penser les choses. Ce n'est pas qu'une question de budget, mais c'est aussi une question plutôt, pour moi, d'attitude, et c'est un petit peu ça que j'ai retenu de mes années là-bas. C'est qu'on a cette capacité, même si le projet est extrêmement contraint, par plein de paramètres, par plein d'acteurs, je pense qu'il faut toujours essayer de replacer l'architecture comme quelque chose qui permet de déplacer le problème, requestionner le brief, proposer des alternatives à ce qui avait été plutôt préétabli.

J.M.

C'est quelque chose que vous faites beaucoup, requestionner ce qui a été demandé. Pour Spa, il me semble que c'était le cas.

A.V.

Oui, pour tous les projets qu'on fait, on essaie d'échapper un peu au brief, alors évidemment uniquement quand ils ne sont pas bons.

J.M.

C'est une certaine prise de risque.

A.V.

Oui, tout à fait. C'est la raison pour laquelle on ne construit pas beaucoup. Ou moins que d'autres bureaux, on va dire.

ENTRETIEN - MACIVER-EK CHEVROULET

A.C. pour Axel Chevroulet et J.M. pour Jérôme Margueron

J.M.

« Explication du sujet de mon énoncé et des différentes parties qui le composent. »
Quelle place a la référence dans votre travail, peut-être, pour commencer ?

A.C.

En tout cas, je pense que la ou les références, ce n'est pas quelque chose qu'on a théorisé dans notre travail, sur lequel on a une position claire ou définie. Je pense parler par exemple à Lütjens Padmanabhan, qui ont ce travail en diptyque entre la référence de la renaissance et la référence du XXe siècle, qui ont presque développé une méthode de travail en lien avec la référence. Je pense qu'on ne travaille pas de cette façon, on travaille avec beaucoup de références, parce que les références font partie de notre quotidien, de notre façon d'imaginer un projet, mais aussi de communiquer entre nous, dans l'équipe.

Mais pas d'une façon chorégraphiée, on peut dire, il n'y a pas cette notion de curation. Je pense qu'on travaille avec les références à différentes phases du projet. C'est peut-être quelque chose qui est assez typique dans notre travail, pas forcément uniquement avec les références, mais je pense en général, on a un mix de médias qui sont récurrents à travers tout le processus, et on a moins tendance à peut-être associer un type de média à une certaine partie du processus.

On peut imaginer certaines personnes qui vont avoir plutôt des plans urbains ou des croquis au début, et qui après vont passer à un certain type de maquette, et ensuite travailler en 3D, et après faire des plans de détail. On a l'impression d'essayer de cultiver cette façon de jongler plutôt, de faire peut-être des maquettes au début, et à la fin du processus, au milieu du processus, de faire des images qui d'habitude viennent plutôt à la fin du processus, et que je vais faire tout au début. On va dessiner un détail au début, et pouvoir encore faire des croquis à la fin.

On va garder cette agilité, qui je pense, pour nous, nous permet souvent de se débloquer quand on se retrouve dans des culs-de-sac dans nos projets. Et je pense qu'on travaille de la même façon avec les références. On va avoir des références qui vont venir tout au début d'un projet, d'une façon assez spontanée, alors qu'on ne sait pas encore vraiment ce qu'on cherche. Qui sont peut-être plus du domaine de l'intuition, ou bien de fascination, donc on aura souvent des références qui vont avoir tendance à revenir, parce que ce sont des fascinations qui nous trottent dans la tête.

Et ensuite, au fur et à mesure que le projet se développe, peut-être que les références vont devenir plus ciblées par rapport à la façon dont le projet se développe, ou la direction que le projet prend. Et je pense par exemple, tu as mentionné la présentation que j'avais faite pour UDA où là je pense que c'était une façon spécifique de travailler avec des références artistiques, pour la plupart. C'est un type de références, je pense, qui sont assez présentes dans notre travail, et pour lesquelles on utilise ces références, peut-être pas d'une manière formelle, comme quelques exemples que tu as montrés avant, mais vraiment dans une sorte de compréhension d'une attitude.

Je pense qu'il y a certaines références, et c'est certainement les références qui nous fascinent le plus, qui sont des références qui ont une certaine clarté par rapport à leur attitude.

J.M.

Tu me corriges si je me trompe, mais il me semble avoir compris que ces références artistiques, vous les utilisez également, à postériori, pour expliquer l'intention d'un projet ?

A.C.

Oui mais, c'est surtout au début du processus, lorsqu'on ne sait pas encore vraiment dans quelle

direction un projet va aller, ou qu'on ne sait pas encore à quoi il va ressembler, mais que l'on a une intuition de quelle attitude il devrait avoir. Si un projet va devoir chercher à retourner une situation, ou bien s'il doit mettre quelque chose en avant, ou bien avoir un caractère plutôt subversif, ou bien prendre une position spécifique par rapport à son environnement, ou bien peut-être avoir des facteurs presque plus environnementaux. Certaines références qui reviennent souvent dans notre travail, ce sont les travaux de Robert Smithson, ou de différents artistes de land art, et qui parlent plutôt d'une relation à des matériaux ou à un territoire. Et ce sont souvent des références qui arrivent tôt dans le processus où on n'est pas encore très clair sur la façon dont ça va se traduire architecturalement, mais on sait quelle attitude devrait avoir notre projet, ce que notre projet devrait chercher à faire.

Ces références artistiques pour nous c'est des bon « compas », des bonnes boussoles au début d'un projet. Et puis elles nous permettent aussi pendant le processus d'y retourner, et de comparer comment le projet se développe et quelle est son attitude, et si on trouve que c'est en ligne avec cette première référence qu'on avait, ou bien si ça part dans une autre direction. Et ça ne veut pas forcément dire que l'un juste, l'autre faux, parce que si ça part dans une autre direction, peut-être qu'il y a une raison pour laquelle ça s'est éloigné.

Mais des fois c'est aussi juste parce que, peut-être à travers des contraintes ou autre, le projet c'est un peu dissous, et donc il est peut-être temps de ramener les choses ensemble.

J.M.

De la manière dont tu me l'expliques, j'ai l'impression que vous utilisez la référence un peu à l'inverse de ce que fait Baukunst. C'est-à-dire que vous l'utilisez plutôt comme le guide d'une idée que vous avez sans avoir la forme en tête, tandis que Baukunst réfléchit à comment faire fonctionner le programme, et ensuite implémente la référence

pour donner une forme au projet de manière très immédiate.

A.C.

Oui, je pense en effet. En tout cas, c'est le premier rôle que la référence va prendre dans notre travail. Par exemple, aujourd'hui encore, on avait cette discussion avec un projet qui est vraiment dans ses premiers balbutiements.

On n'est pas encore vraiment à une phase d'avant-projet, on est encore vraiment juste à une phase de compréhension du lieu, du bâti existant. Et on commençait à accumuler des références, et puis on a eu quatre personnes qui travaillaient sur le projet, et on a eu une collection qui grandit assez vite sur le nombre de références qu'on avait. Et puis on s'est dit, en tout cas pour cette étape, qu'on voulait se recadrer pour avoir vraiment des choses qui étaient plus du domaine abstrait, et qui nous permettaient de développer une atmosphère ou une attitude, plutôt que d'avoir des références qui seraient trop directes.

Pas seulement pour la communication avec la maîtrise d'ouvrage, mais aussi pour nous, qui pourraient commencer à figer des images qui nous bloqueraient.

J.M.

La référence architecturale vous renferme un peu trop dans une idée précise tandis que la référence artistique, plus abstraite, vous laisse un champ d'interprétation plus large ?

A.C.

Je pense que ce que les artistes font souvent mieux que les architectes, c'est qu'ils arrivent justement à exprimer une position, à exprimer une attitude par rapport à une problématique. Il y a une certaine clarté à travers l'œuvre d'art. Alors que l'architec-

ture, pour diverses raisons, en partie à cause de sa complexité, est moins claire.

Et ce n'est pas forcément une critique, parce qu'elle a peut-être des qualités à travers cette complexité. Mais ça la rend peut-être moins utile pour nous, pour nous guider dans le processus.

J.M.

Peux-tu me dire quels sont les architectes ou les artistes qui vous influencent ? Est-ce que vous avez un style, un courant architectural, une époque ou autre, qui vraiment vous fascine ou qui revient plus souvent ?

A.C.

En tout cas, dans les références dont on parle en ce moment, elles sont plutôt du domaine de l'art, les gens qui reviennent toujours ou souvent du moins. Ça va être dans le domaine du land art, des gens comme Robert Smithson, Richard Long, Francis Alÿs. Peut-être le travail de Julien Charrière, ou le travail de Raphaël Hefti.

Beaucoup d'hommes cités, pas beaucoup de femmes pour l'instant. Et dans des travaux plutôt de type œuvres d'art qui sont peut-être moins directement liées au paysage. Je pense que la référence qu'on cite le plus, ou du moins que moi je cite le plus souvent, c'est le travail de Anne-Marie et Lucius Burckhardt, qui étaient des sociologues bâlois qui ont, eux, plutôt un travail par rapport à la ville, et qui ont développé différentes notions, différents concepts, l'un d'eux étant l'intervention minimale. Et donc, ils réfléchissent comment retourner ou transformer des situations qui ont l'air immuables à travers une intervention très petite, mais très précise. Je pense que c'est assez récurrent dans notre processus. Je pense également au travail de Fishli et Weiss qui ont une grande liberté. Ils ont des travaux qui ont une qualité sculpturale qui peut être assez directement liée à l'architecture, comme leur série Équilibre. Mais ils ont aussi des travaux qui, pour moi, sont plus abstraits, mais qui sont extrêmement forts dans leur attitude. Alors, bien sûr, il y a bien sûr « Der Lauf der Dinge », mais il y a aussi leur série « Snowman », des choses comme ça où je pense qu'ils prennent une position par rapport à un thème, et ils arrivent à l'exprimer d'une façon totalement inattendue. Et je trouve ça toujours extrêmement inspirant. C'est un peu ce qui me vient directement à l'esprit.

J.M.

Est-ce qu'il y aurait un de vos projet qui serait le plus parlant dans lequel on retrouve ces références ?

A.C.

C'est intéressant. C'est une bonne question, parce que tous nos projets sont influencés, bien sûr, par ces références, mais de façon assez peu consciente, je dirais. Peut-être que je peux donner deux ou trois exemples, parce qu'ils ont, je pense, des façons différentes d'intégrer la référence.

Si on prend le projet qu'on a fait pour les Swiss Arts Awards, on avait attaché cette nacelle sur la façade du bâtiment de Art Basel, pour offrir cette nouvelle entrée aux visiteurs, et surtout aux citoyens et citoyennes de Bâle, qui d'habitude ne vont jamais à l'exposition parce que l'entrée est cachée derrière. Ça, pour nous, c'était clairement, premièrement, une réaction au travail d'Anne-Marie et de Lucius Burckhardt.

Cette idée de l'intervention minimale, comment est-ce qu'on peut tourner la directionnalité d'un bâtiment de 400 mètres de long, juste en ouvrant une fenêtre. Une attitude qui nous avait pas mal guidée dans le processus, parce que le projet, à la fin, il est très simple et très petit, mais dans son processus, en fait, les premières étapes étaient beaucoup plus volumineuses ou plus grandes.

Il y avait un moment où on avait une entrée beaucoup plus complexe ou bien une grande voile qui suivait la nacelle et tout ça. Et peu à peu, en fait, justement, en faisant cet aller-retour, en retournant vers cette référence artistique, en essayant de vraiment comprendre son attitude, à chaque fois, ça nous a permis de retirer des éléments. Et à la fin, ça nous a permis d'apporter une grande force au projet, en fait, en n'ayant que des matériaux qui étaient déjà sur place ou qu'on a loués.

Donc, vraiment d'avoir un projet qui parlait plus de recomposition, de réorganisation de matières existantes plutôt que d'apporter quelque chose de nouveau. Et qui aussi s'est concentré en grande partie sur le facteur humain, qui aussi, je pense, est une partie du travail de Lucius et de Anne-Marie Burckhardt, qui sont très fort pour mettre l'humain comme acteur ou actrice principal dans le projet. Donc là, je pense que c'était vraiment, leur travail

qui nous a le plus influencé.

Et je pense même, peut-être, dans des moments comme ça où, à la fin, on a fait ce concert de jazz ou cette partie de ping-pong, il y a... Bien sûr, on aime bien s'amuser, donc ça vient de nous, mais il y a aussi, dans leur travail, une dimension très ludique, je pense. Et indéniablement, peut-être inconsciemment, vient aussi de la référence.

Mais par exemple, une autre façon d'interpréter une référence qui est peut-être, qui pour moi est assez différente, ce serait dans ce projet Sardine. On a fait avec cortese/mazza pour le phare, pour le bol d'or à Genève. C'est la série Équilibre, de Fischli Weiss, ce qui était très présente pour nous. Donc la série de Fischli Weiss, c'est une série de photos où ils font des structures en équilibre avec des objets du quotidien et qu'ils prennent en photo juste avant qu'ils s'effondrent. Et pour nous, le sujet du concours, mais aussi la façon dont le programme a été conçu, qui demandait pas beaucoup d'éléments, quatre éléments de programme, mais chacun idéalement a une position très précise.

La cabine, tu avais envie qu'elle soit le plus possible projetée sur l'eau pour avoir la meilleure vue. La lanterne, bien évidemment, tu veux qu'elle soit haute, visible, pour qu'elle puisse éclairer le lac. Il y avait un « storage », une sorte de sous-basement, qui avait envie de prendre son contact avec la terre et qui cherchait plutôt une sorte d'ancrage.

Et puis après, il y avait les drapeaux qui devaient être en hauteurs, mais plutôt dans une disposition, disons bidimensionnelle les uns à côté des autres. Et donc là, c'était vraiment juste avec ces objets qui avaient envie d'être à une place dans l'espace, qu'on a tout de suite pensé à ces références de Fischli Weiss. On a passé du temps à les regarder. On a fait le même exercice. C'est cette photo. Et donc là, on a une attitude similaire à ce qu'ils ont fait, mais il y a aussi peut-être une dimension formelle aussi qui est présente, où il y avait quelque chose qui nous semblait très pertinent dans leur approche.

Donc, je pense que là, on avait une façon de travailler avec la référence. Il y a aussi une référence artistique, mais qui était assez différente du projet pour les Swiss Art Awards.

J.M.

Effectivement, c'est assez direct dans ce cas là.

A.C.

Exactement. Sinon, si je réfléchis... J'essaie de voir quand je passe au-dessus des projets, s'il y a une référence forte qui me vient en tête.

J'ai l'impression que les autres sont plus hybrides dans leur façon d'exploiter des références. Bien sûr, à chaque fois, il y a des références qui nous ont guidés, mais je n'arrive pas à mettre le point sur une référence forte à travers le processus. Mais je pense que déjà, ces deux, ça peut être assez intéressant pour montrer le contraste entre deux projets différents.

Et là, je pense que c'est vraiment ces références qui donnent ces impulsions au début d'un projet. Après, je pense que dans des phases ultérieures de projet, on utilise toujours beaucoup de références, mais qui sont peut-être plus similaires à ce que tu as parlé avec les autres bureaux, c'est-à-dire... Bien sûr, on va utiliser... Une fois qu'on a une idée plus claire de ce qu'on veut, il va clairement y avoir une utilité à utiliser des références plus architecturales qui vont nous donner des réponses ou des pistes de réponses. Juste parce que le but, ce n'est pas toujours de tout inventer soi-même, mais aussi de construire sur ce qui a été fait avant nous. Et pour nous, ce qui est assez clair, c'est qu'une référence, même si on n'a jamais l'impression qu'il y a un risque de copier, parce que l'architecture est quelque chose qui est tellement ancrée dans son territoire, dans son territoire et dans son temps, que n'importe quelle référence que tu choisis, il y a un moment dans le processus où elle perd sa pertinence, où tu peux un peu extirper tout ce que tu pouvais de cette référence, parce que le site est différent, le climat est différent, la façon de construire aujourd'hui est différente, les législations sont différentes. Il y a toujours un moment où tu vas devoir t'en séparer et puis continuer toi-même. Elle va pouvoir peut-être t'amener quelques décliques dans le processus ou te proposer des façons de résoudre ou d'aborder des questions différentes, mais à un moment, tu vas devoir... Les solutions proposées ne vont pas matcher avec ce que tu cherches.

J.M.

En l'occurrence, Adrien Verschuere m'a expliqué que quand ils reprennent par exemple la toiture de Mies, ce n'est pas uniquement... Ce n'est pas nécessairement pour l'image de cette toiture qu'ils la reprennent. Je pense qu'en partie oui, mais en

tenant ça, ils récupèrent aussi toutes les réponses aux problèmes techniques liés à la construction.

À chaque fois qu'ils reprennent un objet d'un autre architecte, c'est pour ne pas avoir, eux à répondre à ces questions. C'est un peu des shortcuts qu'ils utilisent.

A.C.

Exactement. Je pense en tout cas qu'il y a une sorte d'intelligence collective qui se met en marche. Mais après de nouveau, je pense qu'il ne peut pas l'appliquer tel quel.

Et puis après justement, c'est là que si tu essaies de forcer, par exemple si tu es trop attaché à l'image et que tu essaies d'avoir la même image alors que tu ne peux pas l'appliquer de la même manière, c'est là que ça va peut-être devenir plutôt contre-productif. Le projet est souvent renforcé dans ces... je dirais des instants de tension ou bien d'incohérence. Et donc souvent ce qui est presque le plus productif quand tu utilises une référence, si là je parle de référence plus directe, c'est-à-dire en prenant des références architecturales, c'est le moment de friction, c'est le moment où tu dis voilà, on a trouvé cette référence, on l'a trouvée pertinente, on devrait l'appliquer et en fait ça ne marche pas. On voit qu'on n'arrive pas à l'appliquer telle quelle. Et c'est le moment, c'est la question pourquoi ? Est-ce que c'est à cause du contexte ? Est-ce que c'est à cause d'une façon de construire qui est différente d'aujourd'hui ou autre ?

Mais c'est quand tu étudies cette friction, la chose qui fait que ça ne marche pas, que tu vas pouvoir trouver ta propre solution, tu vas pouvoir trouver quelque chose d'intéressant, de nouveau. Et tu vas pouvoir créer par-dessus la référence.

J.M.

C'est un peu cette phase d'appropriation.

A.C.

Exactement. C'est similaire à l'espace que Lütjens Padmanabhan créent entre des références. Ils choisissent deux... Ils font ce diptyque et entre deux il y a un espace et cet espace est leur espace de liberté. Et moi je le considère plutôt entre... ça peut être différentes références mais entre une référence et la réalité du projet sur lequel je travaille.

J.M.

Les différents bureaux que j'ai choisis, enfin tous, sont enseignants et par exemple, Lütjens Padmanabhan, ils enseignent de la même manière qu'ils pratiquent dans leur bureau, donc ils imposent aussi de travailler en diptyque.

J'ai vu que vous enseignez aussi, et je souhaiterais savoir de quelle manière vous le faites, si chaque année c'est pareil ou pas, si vous avez une approche particulière...

A.C.

On expérimente pas mal parce que, déjà, on a deux années d'enseignement derrière nous, enfin, on est dans la deuxième année, donc on est en train de trouver nos marques, aussi parce qu'on trouve rigolo d'expérimenter. On n'a jamais travaillé pour l'instant, en tout cas... On enseigne aussi à des étudiants et étudiantes très différents. On enseigne à Berne, à des étudiants de première année, tout frais, et à Munich, à des étudiants de master. Donc eux, ils ont un bagage plus grand. J'essaie de réfléchir. On n'a jamais fait une étude vraiment de référence comme ça se fait des fois. Moi, j'ai beaucoup fait ça dans mes études, on donne une référence et tu dois l'étudier. Je pense que tu l'as mentionné avant, du redessin, des choses comme ça. Mais justement, je pense qu'on va être plus proche de ce que je te disais avant avec des artistes.

Alors, on aura toujours beaucoup de références dans nos présentations qu'on fait aux étudiants et étudiantes et aussi dans la documentation qu'on leur donne. Et ce sera souvent, en fait, plutôt des approches artistiques, en fait. Le semestre passé, on avait quelque chose de peut-être un peu plus direct, avec une référence. C'est-à-dire que pour le premier exercice, on travaillait sur la notion de « dirt », de saleté.

Et on avait choisi 15 types de saletés différentes, de dirt, qui peut être très direct ou autre. Des choses, en fait, contre lesquelles, en tant qu'architecte, on passe notre vie à se battre, même si, en fait, finalement, peut-être qu'on ne devrait pas toujours se battre contre elle.

Quelque chose comme, je ne sais pas, la poussière, le bruit, la merde, les animaux, c'était assez varié. Et là, en fait, le premier exercice, les étudiants et étudiantes devaient « set-up » une expérience,

presque une expérience scientifique, là-dessus. Et à chacun, on leur a donné, un travail artistique, une référence d'art qui parlait de ce type de dirt, de saleté.

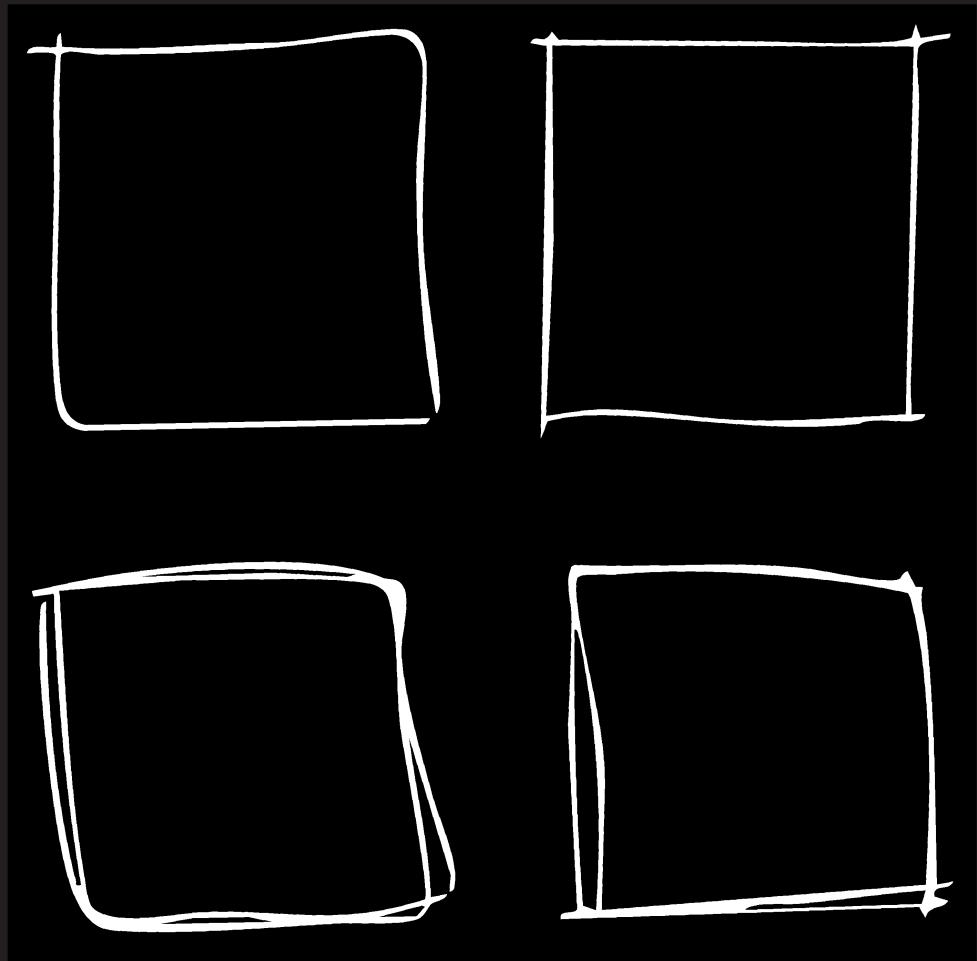
Et pour eux, là, c'était vraiment juste une façon d'ouvrir l'esprit, parce qu'on savait que c'était un thème sur lequel ils ne seraient pas forcément très à l'aise. À Munich, aussi, c'est une université, un peu comme l'EPFL, c'est des universités techniques, qui sont très, normalement, sont très tournées sur l'architecture, au sens dur du terme. Donc là, on a voulu juste ouvrir le thème en donnant une référence artistique juste pour ouvrir une voie.

Mais ils n'ont jamais dû nous expliquer pourquoi leur projet ou bien leur expérience était liée à ce travail artistique. Ils n'ont jamais dû même forcément en parler, mais c'était juste, pour nous, une façon de leur ouvrir l'esprit ou même leur donner une piste. Mais il n'y avait pas quelque chose de très poussé ensuite avec la référence.

Je pense que c'est comme ça qu'on travaille avec les références dans notre enseignement pour l'instant. C'est surtout sur des références un peu plus abstraites et de nouveau sur des notions d'attitude, je dirais.

Je tiens à remercier mes parents pour leur soutien sans faille durant toutes ces années d'études, ma copine pour sa patience et son appui constant, ainsi que mes amis Hugo Cabaret, Hugo Lavorel, Louis Meier et Gaétan Saraïva pour les rires et discussions partagés au studio. Merci également à tous ceux qui ont contribué, de près ou de loin, à la réalisation de ce mémoire.

2025, Jérôme Margueron
Ce document est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution (CC BY
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).
Les contenus provenant de sources externes ne sont pas soumis à la licence CC BY et leur utilisation nécessite l'autorisation de leurs auteurs.



Jérôme Margueron