Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 7 (2004)

Artikel: Architecture par défaut et non-choix de la forme

Autor: Besson, Adrien

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-984533

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Architecture par défaut et non-choix de la forme

Adrien Besson

Norman Foster, Willis Faber & Dumas, Ipswich, 1971-1975, esquisses d'implantation.

L'architecture est souvent lue en faisant abstraction des éléments de contexte et des contraintes légales. Pourtant, une grande partie de la production y est régulièrement confrontée. Aujourd'hui, les réalités du contexte influent de plus en plus le bâti, les données pragmatiques définissent de plus en plus la forme des bâtiments. Comme cela avait été le cas pour l'unité d'habitation de Marseille de Le Corbusier en 1947-1952, l'opportunité d'implanter un bâtiment suivant un axe héliothermique, sur un site vierge, est actuellement presque inexistante. Dans certaines situations, le volume du programme provoque la saturation de la parcelle et les bâtiments donnent l'impression d'avoir une forme par défaut. Celle-ci n'est plus définie par des intentions plastiques, mais s'approche de la forme résultant des gabarits imposés. Les décisions portent alors davantage sur des stratégies de manipulation des données du site que sur un choix de forme ou de composition. Il en découle une architecture par défaut, qui ne peut être "décodée" sans en connaître le contexte précis.

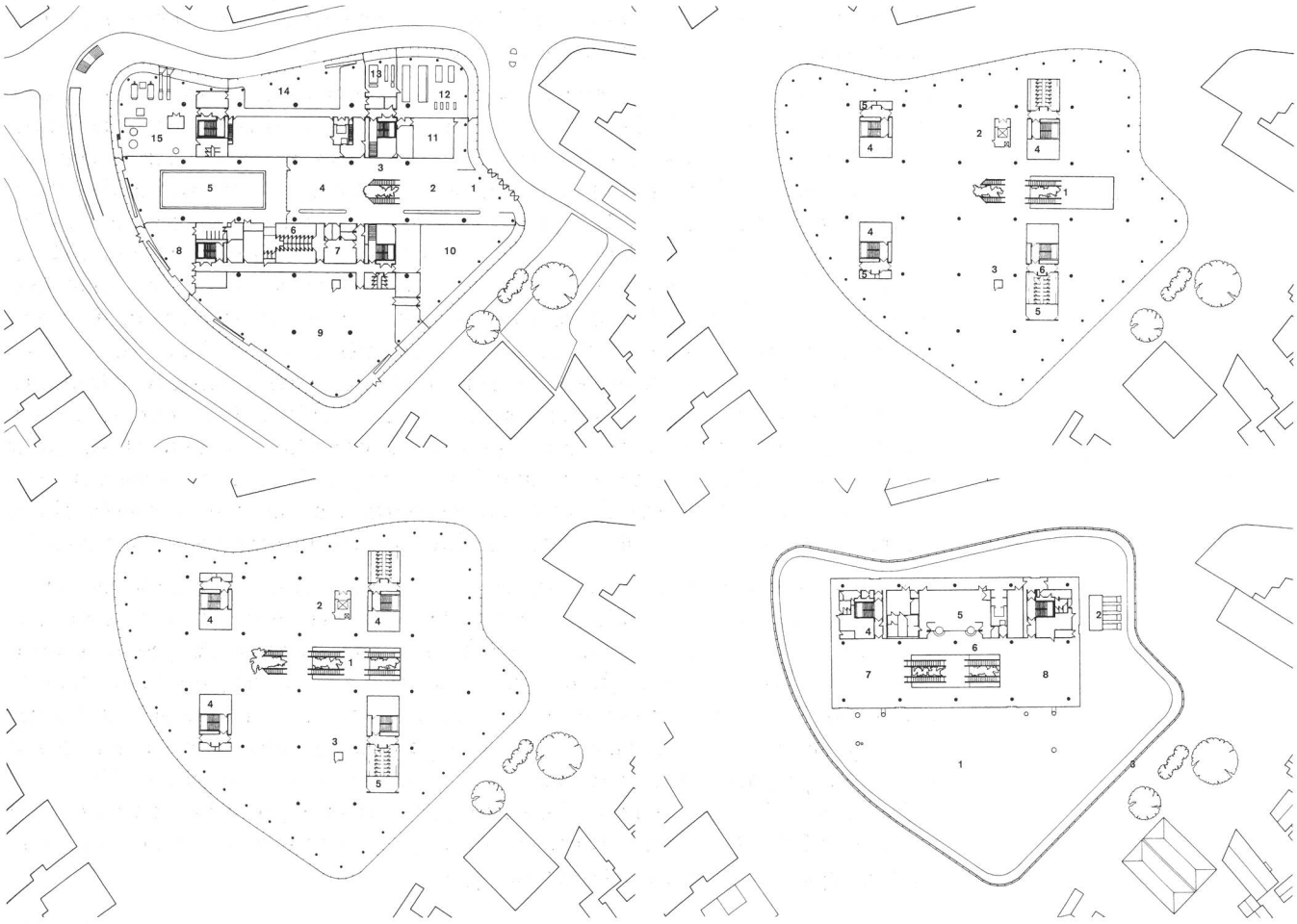
En 1971, lorsque Norman Foster entreprend le projet de l'immeuble administratif Willis Faber & Dumas dans le centre de la ville d'Ipswich, il est confronté à un volume de programme qui provoque la saturation du site. La forme du bâtiment est déterminée par les limites de la parcelle et par la hauteur correspondant aux gabarits des immeubles voisins. Le bâtiment se présente comme une galette aux contours arrondis qui suivent le bord de la parcelle et définissent la spatialité des rues. Cette stratégie répond aussi à l'incertitude initiale de l'étendue de la parcelle à disposition, le bâtiment devant pouvoir changer de forme durant le processus de projet. En d'autres termes, la décision quant à la forme du bâtiment était impossible tant que la surface constructible n'était pas déterminée. En plan, la structure porteuse comprend deux parties : un collier de colonnes périphériques qui suit les limites de la parcelle et une structure intérieure disposée en grille, idéale pour une surface de bureaux flexible et donc déformable. La flexibilité de l'espace intérieur et la disposition des bureaux en *open space* répondent à l'incertitude de la forme extérieure et évitent de composer un espace ponctué de grands événements, le dispositif devant pouvoir s'étendre, se modifier et se déformer. L'intérieur est un espace neutre où les petits éléments prennent

par conséquent une grande importance : ils apparaissent comme des motifs récurrents dans une disposition *all over* et participent à la réalisation d'un milieu. L'intérieur est sous pression, le contexte lui définissant son contenant. Avec des circulations centrales équipées d'escaliers mécaniques et un espace indifférencié, la typologie n'est qu'à peine évoquée : il pourrait s'agir d'un immeuble de bureaux comme d'un grand magasin, juste des plateaux libres superposés…

Dans le cas de Willis Faber & Dumas, Norman Foster n'a pas décidé de la forme du bâtiment. Si le propriétaire n'avait pu acquérir toutes les parcelles, la forme du bâtiment aurait été différente. Le concepteur a dû adopter une stratégie qui lui permette de donner sens à toutes les configurations possibles. Cette stratégie est celle de l'extrusion, dont les caractéristiques sont renforcées par l'absence d'accent particulier sur le pourtour du bâtiment et par l'apparence extérieure constituée de facettes de verre, du trottoir à la corniche, sans lecture possible des étages.

La conception de Willis Faber & Dumas constitue un exemple emblématique et bien documenté pour illustrer le thème de «l'architecture par défaut et du non-choix de la forme». Cet exemple ouvre un champ exploratoire, qui est ici présenté sous la forme d'un herbier dont les pièces sont regroupées dans différentes rubriques aux frontières poreuses.

Norman Foster, Willis Faber & Dumas, Ipswich, 1971-1975, plan du rez-de-chaussée, plans du premier et du deuxième étages, plan de l'attique.



Considérations

1. Dans la plupart des exemples illustrés, l'architecte ne choisit pas la forme, elle est issue du site, par saturation. Cette attitude ne reconnaît pas d'a priori formel ; Rem Koolhaas déclare en présentant le projet de concours pour le musée d'architecture de Rotterdam : «*The site is triangular; so is the building.*»[1] La forme résultante n'a pas d'importance comme forme, elle est juste capable de se plier aux différentes contraintes. Les réponses architecturales consistent à mettre en œuvre des stratégies qui correspondent à des processus d'optimisation d'un volume donné ou, comme disent Herzog & de Meuron, de «*prendre le gabarit comme ligne directrice du projet*», «take zoning as a design guideline». Ceci met en évidence le fait que les choix des architectes se portent davantage sur des stratégies que sur des décisions d'ordre compositionnel et formel. La dénomination "non-choix" est, dans cet article, volontairement excessive : l'architecte fait encore des choix, mais il les fait dans les limites définies par le contexte et les contraintes légales.

2. Les stratégies de "non-choix" sont des moyens de faire des formes singulières en intégrant des paramètres incontournables liés au contexte. Elles offrent l'opportunité de ne pas affronter le choix de la forme comme une question *a priori*, sans pour autant nier la possibilité d'une architecture plastiquement inventive. Ces stratégies correspondent à une attitude de résistance face à une architecture formaliste dans laquelle «*le style et l'impact psychologique des objets ont supplanté la fonction comme critère d'acceptation* »[2], et que Mies van der Rohe appelait celle de «la forme pour la forme».

3. La plupart des exemples présentés occupent des terrains résiduels aux géométries complexes, auxquels va l'intérêt actuel, peut-être suite à l'épuisement des sites facilement exploitables. Les nouvelles stratégies architecturales ont-elles permis de rendre accessibles des terrains qui paraissaient auparavant trop difficiles ? Dans son texte «Crises de l'objet : impasses de la texture», Colin Rowe oppose les deux statuts d'un bâtiment dans la ville : objet ou texture. Il décrit la ville (traditionnelle) comme «*une matrice ou une texture dense et continue*»[3]. Les stratégies décrites confèrent au bâtiment le statut d'objet présent dans la texture. Cette présence fluctue continuellement entre une interprétation comme figure et une interprétation comme fond. Dans les cas présentés sous la rubrique «Zoning», par exemple, les bâtiments à facettes se présentent comme des objets[4] ; dans les cas de «Corps troué», ils fabriquent des fronts périmétraux alignés et précis ; dans ceux de «Forme cherchante», ils réagissent à différents aspects du contexte tout en affirmant leur statut d'objet ; avec l'«Extrusion», la configuration fortuite des parcelles donne aux bâtiments des qualités sculpturales.[5] Ces stratégies ne proposent-elles pas ainsi de donner des qualités à des situations dans lesquelles le bâtiment pourrait être considéré comme simple remplissage ?

4. Il serait utile de comprendre si l'organisation intérieure du bâtiment est le résultat de la déformation d'un type considéré comme idéal, déformation due au contexte et aux contraintes légales[6]. Dans le cas de Willis Faber & Dumas, la notion de type est très peu lisible, et on pourrait même affirmer que le bâtiment est une simple superposition de plateaux neutres avec un dispositif de circulation, de part et d'autre duquel sont situés deux noyaux de service. Le bâtiment ne correspond pas exclusivement à une typologie de bureaux et pourrait tout aussi bien accueillir des activités commerciales. De ce fait, Willis Faber & Dumas, comme la plupart des autres exemples, n'est pas généré, comme le déclarait Colin Rowe, par «*déformation d'un type*»[7], mais selon des stratégies liées au contexte, qui empêchent de l'attacher à un type.

suite page 66

Extrusion

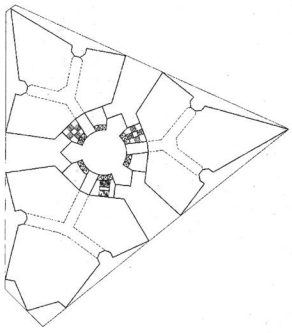
Lorsque les données program-matiques et contextuelles imposent de bâtir jusqu'aux limites du site, le volume résultant correspond à une forme extrudée. L'extrusion est le fait de considérer une surface délimitée et de lui assigner une hauteur. La forme est déduite du site car elle suit le contour de la parcelle. La marque de l'extrusion est d'autant plus remarquable que le contour de la parcelle est de géométrie complexe.

«Avant que le vrai gratte-ciel ne soit "inventé" à New York, les bâtiments mutants *(mutant buildings)* étaient générés *(generated)*, et non pas conçus *(design)* en dupliquant les sites entiers tels qu'ils étaient trouvés *(as found)*. En 1902, le site triangulaire du Flatiron Building devint brutalement un coin aigu de 23 niveaux; en 1915, le rectangle de l'Equitable Building, une extrusion de 39 niveaux. Dans le cas de parcelles moins géométriques, cette architecture processuelle *(architecture-through-process)* générait des images intrigantes comme celle du City Investing Building de 1908, dans lequel la brutalité de la pure création par extrusion *(creation-through-extrusion)* acquiert une dimension esthétique. En 1921-22, Mies van der Rohe investit la même irrégularité d'intentions explicites dans ses projets de gratte-ciel de verre, ce qui définit la différence essentielle entre l'inconscient constructeur d'Amérique *(the built subconscious of America)* et la conscience non constructrice de l'Europe *(the unbuilt consciousness of Europe)*.»
Rem Koolhaas

S, M, L, XL
OMA-Rem Koolhaas & Bruce Mau, 1995.

«Pour ce bâtiment, une forme prismatique ajustée au triangle me sembla être la solution juste au problème, et je donnai une légère angulation à chaque face, pour éviter cet effet sinistre qui apparaît lorsque l'on utilise le verre en grandes surfaces. Les expériences faites sur une maquette de verre m'indiquèrent le chemin, et je m'aperçus rapidement que ce qui importe dans l'usage du verre n'est pas l'effet de l'ombre et de la lumière, mais un véritable jeu de reflets lumineux.»

Mies van der Rohe, «Hochäuser», *Frühlicht*, vol. 1, 1922, n°4. repris dans Jean-Louis Cohen, *Mies van der Rohe*, Hazan, Paris, 1994.

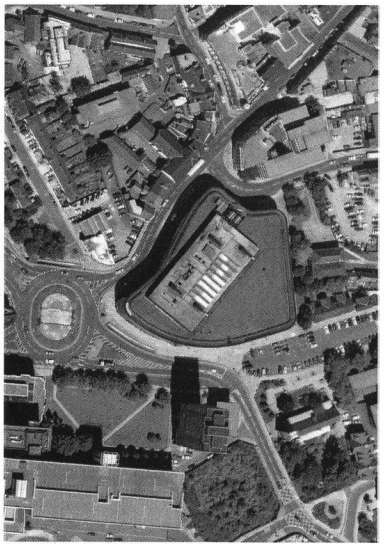


Projet de gratte-ciel
Mies van der Rohe,
Friedrichstrasse, Berlin,1922.

«Le temps était compté, la conception du projet et l'acquisition du terrain devaient se faire conjointement. Il y avait beaucoup d'inconnues; est-ce que le site est composé des parties a, b, c ou d'une combinaison de deux des trois? Est-ce que les rues (traversant le site) peuvent être fermées ou peuvent rester avec un immeuble par-dessus?»

«Le client achetait le site segment par segment. La réponse à ce dilemme était l'adoption d'un système qui aurait pu couvrir la totalité d'Ipswich Ainsi, lorsque le client acquit ce qu'il appelait le site «légal et général», nous avons juste agrandi le système. Les bâtiments existants ont été détruits, la route barrée, une autre route fut détournée et le site prit une forme différente. La réponse était réellement de concevoir un bâtiment qui n'impose pas de géométrie rectiligne ou rectangulaire dans le site pour faire face au problème des espaces résiduels.»

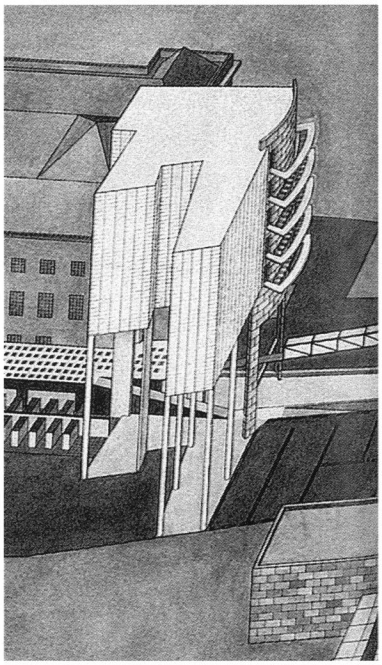
Norman Foster, Foster Associates, *Buildings and Projects*, Volume 2, 1971-1978, Watermark Publications, Hong-Kong, 1989.



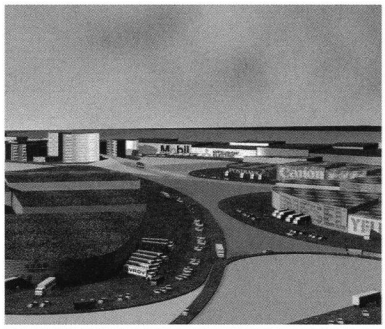
Willis Faber & Dumas
Norman Foster, Foster associates, Ipswich, 1971-1975.

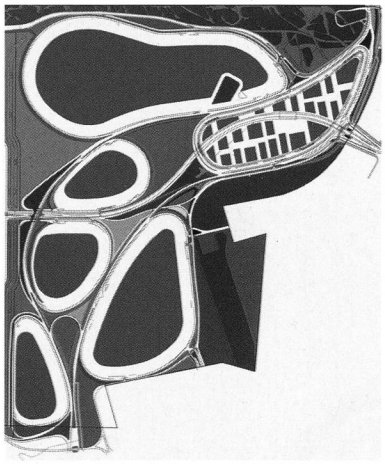
«Dans "La guitare", un supplément de 1000 m² était nécessaire ; le plan d'une cour en forme d'étoile est extrudé du périmètre où les alentours s'arrêtent pour constituer un petit gratte-ciel de cinq étages à la forme irrégulière.»

OMA-Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Rotterdam-New York, 010 Publishers/Monacelli Press, 1995.



Extension du parlement hollandais
OMA-Rem Koolhaas,
La Haye, concours, 1978.

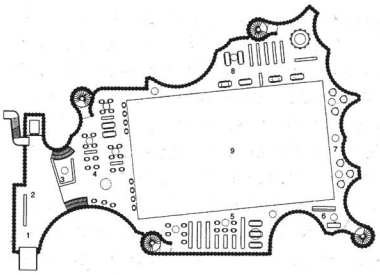


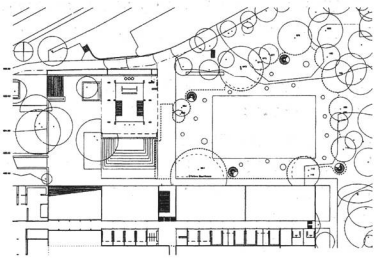


Flight Forum
MVRDV,
Eindhoven, 1998/1999-

«Le périmètre et l'étendue du nouveau gymnase et du centre médiatique demandent le plus grand terrain cohérent possible sur la propriété de l'école Freudenberg, dessinée par Jacques Schader. Ceci est obtenu sans abattre des arbres ou démolir des bâtiments existants avoisinants. La forme du nouveau volume souterrain suit exactement le contour des couronnes des arbres, des bâtiments avoisinants et des places de jeux se trouvant au-dessus. Ce périmètre non linéaire consistant en replis et saillies n'est jamais totalement clair. Cela permet à cet espace souterrain et fermé d'évoluer continuellement.»

A+U, n° 405, Tokyo, 2004.

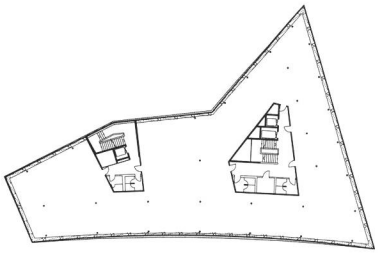




Salle de gymnastique et médiathèque
Christian Kerez,
Freudenberg, 2002-

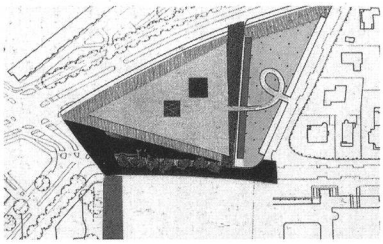
Forme cherchante

Comment nommer une opération où la forme architecturale tient les limites du site, puis à certains endroits s'en éloigne sous la pression de contraintes ou à cause de la cohabitation d'activités extérieures au bâtiment. La forme finale n'est pas sculptée, mais déduite de tout ce qui informe le bâtiment de l'extérieur. Nous l'avons nommée « forme cherchante », empruntant ce qualificatif à Herzog & de Meuron.

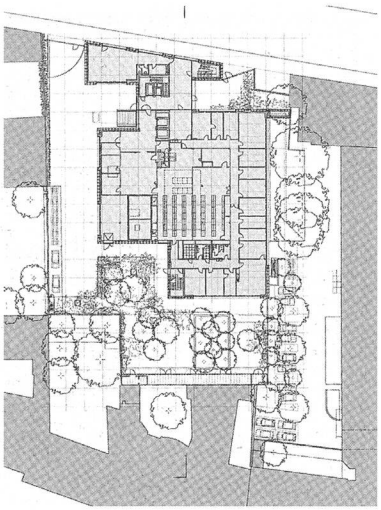


«The site is triangular; so is the building», «Le site est triangulaire; ainsi est le bâtiment.»

OMA-Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Rotterdam-New York, 010 Publishers/Monacelli Press, 1995.



Musée d'architecture
OMA-Rem Koolhaas,
Rotterdam, concours, 1988.



Pharmacie de l'hôpital cantonal
Herzog & de Meuron,
Bâle, 1995-1998.

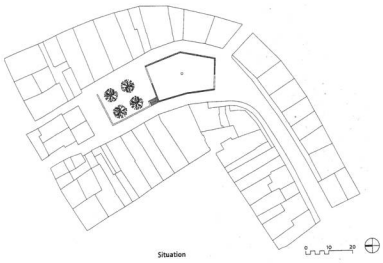
Immeuble
Herzog & de Meuron,
Soleure, 1993-2000.

Corps troué

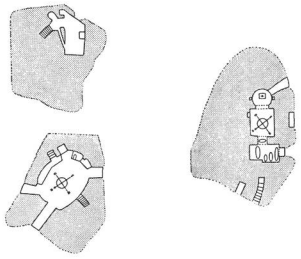
Les bâtiments plats qui occupent la totalité de la surface d'un site sont parfois si épais qu'ils doivent être perforés par des vides. Ces formes pourraient être nommées «corps troués» ou comme dit Rem Koolhaas, «*swiss cheese*».

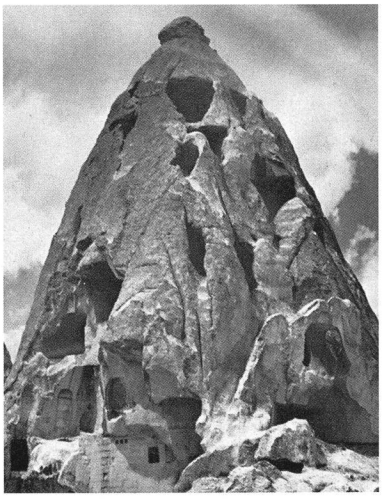
«Occasionnellement, les hommes ont sculpté des villes entières dans des roches superficielles existantes [...], un gros plan des cônes de Göreme montre des sculptures naturelles. Elles vont de la taille d'une tente à celle d'un petit gratte-ciel avec pas moins que seize étages.»

Bernard Rudofsky, *Architecture without architects*, Doubleday & Company Inc., New York, 1964.

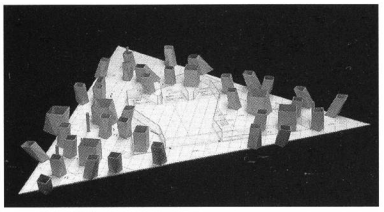


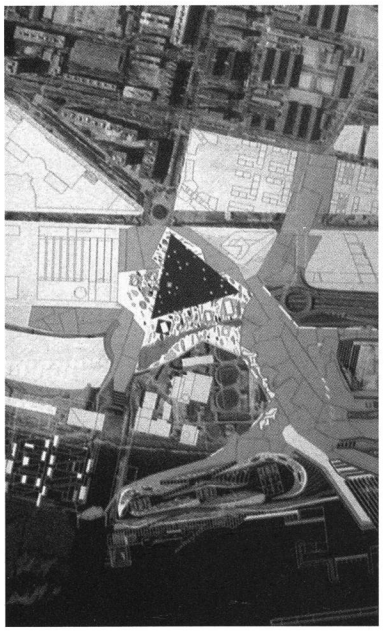
Marché couvert
Miller & Maranta,
Aarau, 1996-2002.





Cônes de Göreme
Anatolie
Turquie.



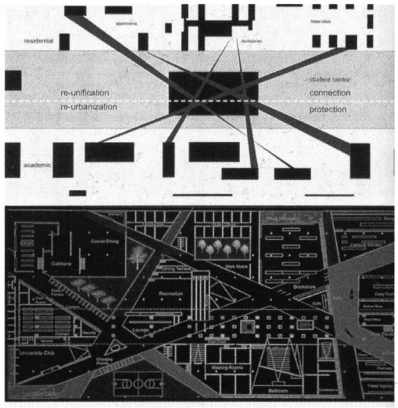


Forum 2004
Herzog & de Meuron,
Barcelone, 2000-2004.

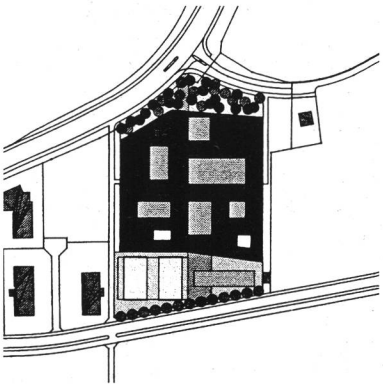
«*Strategy of the void*»

«Méthode par laquelle on définit un bâtiment par la manipulation des absences de construction. [...] Les espaces les plus importants d'un bâtiment peuvent être créés par élimination plutôt que par addition – en découpant des formes dans un bloc, comme dans une crème glacée.»

Rem Koolhaas, AMO-OMA, «Patent Office : Strategy of the void II (building) (1989)», *Content*, Taschen, 2004.



Mc Cormick Tribune Center
OMA-Rem Koolhaas,
Chicago, 1997-2004.



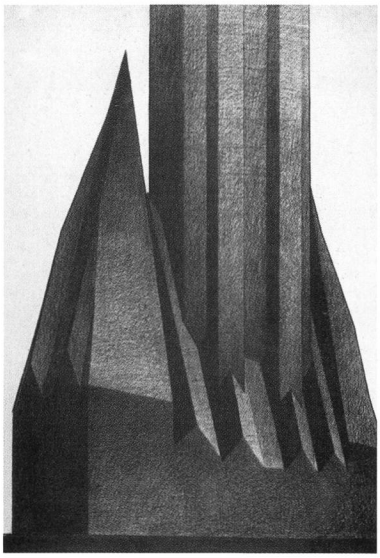
Ecole et jardin d'enfants
Gafner & Horisberger,
Volketswil, 2000-2004.

Zoning

Le zoning définit un volume dans lequel le bâtiment doit s'inscrire. A cause de la quantité de programme, le bâtiment doit se coller au gabarit. Sa configuration n'est pas définie par des choix formels mais consiste plutôt en une optimisation de l'enveloppe à disposition.

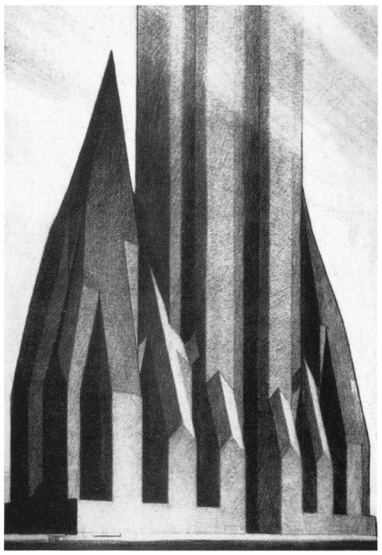
Les variations de Hugh Ferris sur le thème de la loi de zonage de 1916 à New York sont décrits en quatre mouvements :

Premier mouvement :
« L'esquisse (...) est une simple représentation de la masse maximale autorisée par la loi sur un seul "bloc" urbain (...). Il faut comprendre que la masse ainsi déterminée n'est pas un dessin d'architecte mais simplement la forme qui résulte des prescriptions légales. C'est une forme que la loi remet entre les mains de l'architecte. Il ne peut rien y ajouter, mais la travailler dans le détail comme il l'entend. C'est un matériau brut qu'il doit sculpter.»

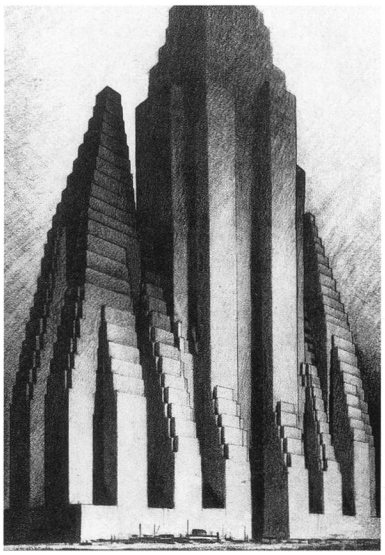


Evolution de l'immeuble à redents,
Hugh Ferris, *Metropolis of Tomorrow*,
New York, 1929.

Deuxième mouvement:
«La première étape consiste, pour l'architecte, à tailler dans la masse pour y faire pénétrer la lumière. On doit se souvenir que, dans ce cas, l'architecte n'est pas en mesure de prévoir sa forme définitive. Il accepte simplement la masse qui lui a été remise entre les mains; il se propose de la modifier, pas à pas, suivant un ordre logique. Il est prêt à envisager cette progression en toute impartialité et à s'incliner devant le résultat final, quel qu'il soit.»

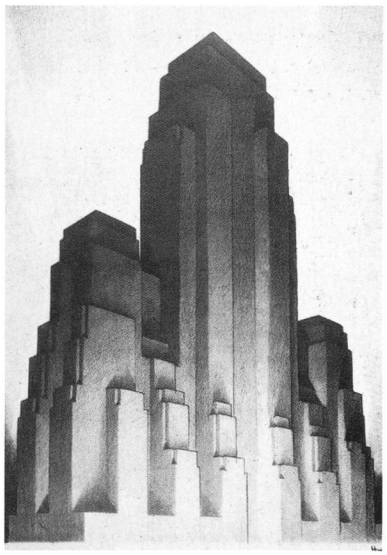


Troisième mouvement:
«Pourtant, des pentes aussi fortes que celles-là sont étrangères aux modes habituels de construction et demandent à être modifiées. L'architecte va donc tailler dedans, les traduisant cette fois-ci en forme rectangulaires qui délimiteront des espaces intérieurs plus conventionnels et qui pourront, à moindre frais, être construits en acier.»



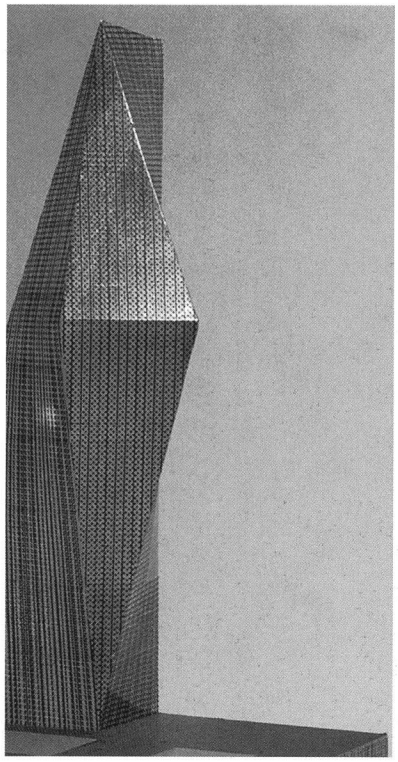
Quatrième mouvement:
«Après avoir enlevé tout ce qui nous paraissait être de trop, la masse qui reste est celle-ci. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'un immeuble terminé, habitable; il lui manque encore la touche personnelle qu'apportera chaque architecte (...).»

Citations extraites de Hugh Ferriss, *La Métropole du futur*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, traduction de *The Metropolis of Tomorrow*, Ives Washburn, New York, 1929.



«La tour proposée par Herzog & de Meuron n'est pas conçue comme une simple superposition de planchers [...] mais plutôt comme une forme complexe du point de vue volumétrique, qui ne traduit pas uniquement les restrictions imposées par les règlements de zonage et de construction, mais aussi par l'approche précise et rigoureuse du façonnage d'une forme (*formmaking*). Les architectes créent habilement une distinction entre leurs intentions et les clichés déconstructivistes, néoexpressionistes ou symbolistes. Ils citent *Le Cube* de 1934 d'Alberto Giacometti comme un exemple d'une forme qui *"oscille entre abtraction et figuration"*.»

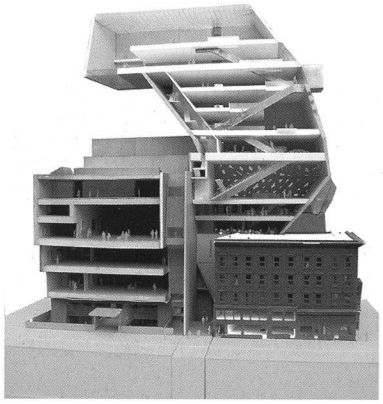
Terence Riley, «The architectural competition : introduction», *Imagining the Future of The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1998.



Museum of Modern Art, extension
Herzog & de Meuron,
New York, concours, 1997.

«Nous avons cherché le moyen de construire effectivement un nouveau bâtiment en conservant les "Brownstones". Il n'était pas permis de construire sur le toit et nous étions opposés à l'idée de conserver uniquement la façade et de construire un bâtiment derrière. Toucher le Breuer était proscrit. [...] Nous étions inquiets car le programme était trop vaste. Si nous ne construisions pas un bâtiment qui ne remplissait pas entièrement la zone à disposition, [...] nous ne pouvions pas satisfaire le programme exigé.»

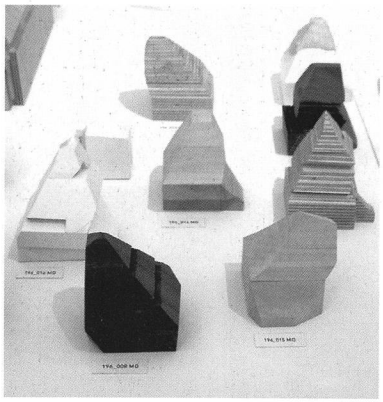
Shohei Shigematsu, «Process Chronicle – Scheme A», *A+U*, n° 398, Tokyo, 2003.



New Whitney, extension, schéma A
OMA-Rem Koolhaas,
New York, projet, 2001.

«Le bâtiment cristallin utilise d'une part le maximum du volume, d'autre part les concepteurs lient cette limitation seulement géométrique à une configuration stratifiée lisible. Cela évoque pour l'observateur des pierres, des bâtiments du Moyen Age avec leurs formes de toit marquantes ou même un paysage rocheux.»

Aktuelle Wettbewerbe Scene, n° 3, 2001.



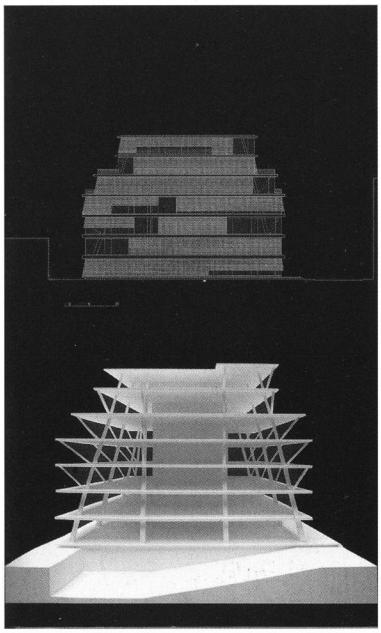
Kunstmuseum, extension
Herzog & de Meuron,
Bâle, concours, 2001.

«La raison pour laquelle nous avons gagné ce concours soutenu par des investisseurs, pour un immeuble de bureaux à Zurich, était liée aux dimensions du projet – les plus grandes autorisées. Certaines normes légales imposent de concevoir des étages de plus en plus petits vers le haut du bâtiment. La logique relativement systématique de cette loi, associée simultanément à une réglementation du rapport du bâtiment avec les parcelles adjacentes, se solde par une forme extérieure la plus grande possible. Dans le but de développer une logique intérieure, le plafond polygonal au-dessus du 7e étage est relié au panneau carré du rez-de-chaussée par l'intermédiaire de piliers qui deviennent de plus en plus fins vers le haut du bâtiment.»

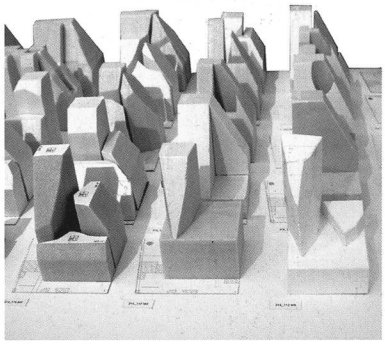
Valerio Olgiati,
a+u, no 379, a+u Publishing Co., Tokyo, 2002.

«Lorsque nous avons commencé sérieusement à vérifier la marge de manœuvre que nous laissait le règlement de zonage, nous avons découvert qu'un mécanisme plutôt complexe et virtuel façonnait réellement le volume à bâtir autorisé. [...] Plus nous cherchions à nous dégager de ces contraintes, plus nous découvrions que le bâtiment, défini par le règlement de zonage, était créé plus par l'exclusion d'une forme que par sa création effective. Par ce processus, il (le bâtiment) acquit une sorte de forme cristalline. Dans les premières versions, nous avons essayé de nous éloigner de la configuration du terrain donnée, mais y sommes revenus quand nous avons découvert que nous avions besoin de chaque mètre carré du volume à disposition. Il s'est avéré que cela a produit un impact plus fort qu'une forme fantaisiste.»

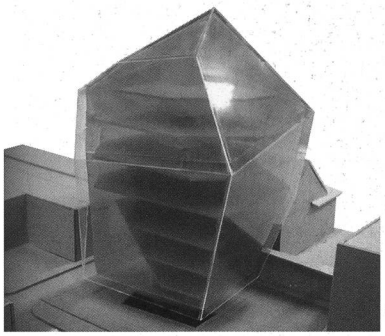
Herzog & de Meuron, *Prada Aoyama Tokyo*, Fondazione Prada, Milan, 2004.

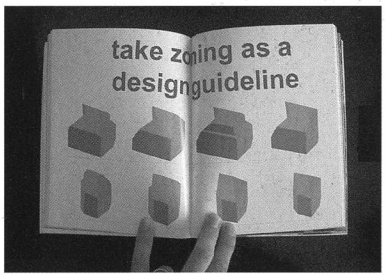


Immeuble de bureaux
Valerio Olgiati,
Zurich, concours, 2001.



SüdPark Basel,
Herzog & de Meuron,
Bâle, concours, 2003.





Magasin Prada,
Herzog & de Meuron,
Tokyo, 2000-2003.

suite de la page 57

5. Les exemples présentés sont pour la plupart de forme convexe et ne sont pas orientés. Ce sont des polyèdres de forme unitaire qui – comme le dit Robert Morris – semblent «*dépourvus de lignes de fracture à partir desquelles ils pourraient se diviser et permettre ainsi d'établir aisément des relations de partie à partie* »[8]. Par leur génération accidentelle, ces formes peuvent être dites informelles c'est-à-dire indépendantes de toute technique de composition géométrique ou visuelle.

6. Les exemples montrent comment se servir des caractéristiques du site pour définir les paramètres du projet. Cette attitude n'est-elle pas de reconnaître le site *"as found"*, "tel que trouvé"? En réaction aux théories du mouvement moderne, Alison et Peter Smithson examinent attentivement les relations de leurs projets au contexte. Ils déclarent à ce sujet: «[...] *par l'expression "tel que trouvé"* (as found), *nous ne voulions pas seulement dire les bâtiments adjacents, mais aussi toutes ces marques qui constituent des remémorateurs d'un lieu et qui doivent être lus en trouvant comment la structure construite existante du lieu en est venue à être comme elle est* [...]. *Dès que l'on pense à l'architecture, ses idéogrammes devraient être touchés de telle manière par le "tel que trouvé" qu'elle devrait devenir "spécifique-au-lieu".* [...] *Donc le "tel que trouvé" était une nouvelle manière de voir l'ordinaire, une ouverture sur comment des choses prosaïques peuvent ré-énergiser notre activité inventive.*»[9] Les auteurs des projets présentés essaient-t-ils de valider des choix formels en les justifiant par les éléments du contexte ou est-ce les débuts d'une nouvelle architecture contextuelle?

7. La problématique de "non-choix" bouscule certaines théories de la forme architecturale. Robert Venturi,Denise Scott Brown et Steven Izenour dans *Learning from Las Vegas* opèrent une distinction entre les bâtiments "canards", et les "hangars décorés". Ils déclarent: «*Quand les systèmes architecturaux d'espaces, de structure et de programme sont submergés et déformés par une forme symbolique d'ensemble, nous nous trouverons devant un type de bâtiment-devenant-sculpture que nous appellerons "canard".*»[10] Dans notre cas, ces «systèmes architecturaux d'espaces et de structure» sont déformés par le contexte et les contraintes légales. Il en résulte des formes d'une grande singularité, toujours plastiquement intéressantes, mais dépourvues d'aspect symbolique. Ces stratégies n'esquivent-elles pas de nouveau la question du symbole en architecture? Ces formes sont-elles les «canards» venturiens d'aujourd'hui? Le Corbusier déclare: «*Un plan procède du dedans au dehors*»[11], et Henry Sullivan affirme: «Form follows function.»[12] Ces aphorismes considèrent que la forme d'un bâtiment est définie par ses fonctions intérieures, alors que la problématique qui nous intéresse montre une opération de renversement. Elle montre des processus qui ne figent pas, mais qui génèrent des formes ouvertes, qui bousculent les a priori, semblant ainsi porteurs d'avenir.

BIBLIOTHÈQUE ... LAUSANNE

Notes

[1] OMA Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S,M,L,XL*, 010 Publishers/Monacelli Press, Rotterdam – New York, 1995, p. 407.

[2] Reyner Banham, «Design by Choice», *Design by Choice*, Academy Editions, Londres, 1981 [«*styling and the psychological significance of objects have superseded function as a criterion of acceptability*»].

[3] Colin Rowe, Fred Koetter, «Crises de l'objet: impasses de la texture.», *Collage City*, Infolio éditions, Genève, 2002 (première édition: MIT Press, Cambridge, 1978).

[4] Dans le cas de l'extension du Musée d'art moderne de New York, Herzog & de Meuron citent *Le Cube* de 1934 d'Alberto Giacometti comme exemple d'une forme qui «oscille entre abstraction et figuration». Voir à ce sujet Terence Riley, «The architectural competition: introduction», *Imagining the Future of The Museum of Modern Art, Studies in Modern Art* 7, The Museum of Modern Art, New York, 1998, p. 271.

[5] Colin Rowe, Fred Koetter, *op. cit.*, p.111

[6] *Ibidem.*

[7] *Ibidem.*

[8] Robert Morris, «Notes on sculpture», *Regard sur l'art américain des années soixante*, Editions Territoires, Paris, 1979. Le texte original est publié dans *Continuous Projet Altered Daily, The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Cambridge, 1993.

[9] Alison and Peter Smithson, «The "As Found" and the "Found"», dans *The Independant group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, MIT Press, Cambridge, 1990. Traduction de l'auteur [«[...] *we meant by the "as found" not only adjacent buildings but all those marks that constitute remembrancers in a place and that are to be read through finding out how the existing built fabric of the place had come to be as it was.* [...] *As soon as architecture begins to be thought about its ideogram should be so touched by the "as found" as to make it specific-to-place.* [...] *Thus the "as found" was a new seeing of the ordinary, an openness as to how prosaic "things" could re-energise our inventive activity.*»].

[10] Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, «L'architecture laide et ordinaire, ou le hangar décoré», *L'enseignement de Las Vegas*, Pierre Mardaga, Bruxelles-Liège, 1978 (première édition: MIT Press, 1972).

[11] Le Corbusier, «Architecture, l'illusion des plans», *Vers un Architecture* (1923), Editions Vincent, Fréal & Cie, Paris, 1958, p. 143.

[12] Louis H. Sullivan, «The tall office artistically considered», *Lippincott's Magazin*, 1896.

105365P