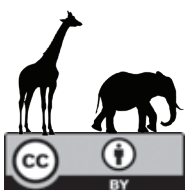


LE CROISEMENT DES TYPES

	B	IC	N	PL	T
B					
IC					
N					
PL					
T					

HORIZONTALEMENT – MORPHOLOGIE
B. Lignes parallèles. – IC. Quatre angles, quatre corps – N. Motif. – PL. En angle. – T. Couronnes concentriques.

VERTICALEMENT – TYPOLOGIE
B. Hygiène. – IC. Deux atmosphères – N. Rapport au sol. – PL. Villa urbaine. – T. Vue dégagée.



2024 Gimmi Giacuzzi Huerta et Daniel Sabty Pilsworth

Ce document est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution (CC <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.

OXYMORE

LE CROISEMENT DES TYPES

Énoncé théorique de Master d'Architecture

Éric Lapierre
Sophie Delhay
Capucine Legrand

Gimmi Giacuzzi Huerta et Daniel Sabty Pilsworth

2023-24 EPFL

Les mots n'existent que par leurs contraires. Comprendre cette nature dialectique, c'est parvenir à considérer la réalité sous toutes ses formes : en mathématiques le plus est relatif au moins, dans l'espace le haut se différencie du bas et chronologiquement le passé précède au futur. Ainsi, nous vivons dans un monde rempli de contraire ; ou plutôt nous l'interprétons comme tel. Pour certains, leur dialogue contribue à les équilibrer, pour d'autres il affirme la présence de tensions – de troubles qui nécessitent un débat réconciliatoire. Aujourd'hui, la discussion à l'amiable se complique ; la pureté a envahi l'esprit et s'efforce de réduire la parole au silence. Nos sociétés sont innervées d'oppositions : entre la gauche et la droite, entre la tradition et le progrès, entre les sciences dures et les sciences molles, entre le naturel et l'artificiel... Cependant il y a une opposition qui n'apparaît pas dans les discussions – c'est la méta-opposition, du prosaïque et du poétique.

Le prosaïque c'est la structure en tant que telle, le poétique c'est son implémentation. Le prosaïque c'est la technique, le poétique c'est son exaltation. Le prosaïque c'est l'habitat, le poétique c'est son appropriation. Donc, le prosaïque c'est l'indispensable, le mesurable, l'organisable, le reproductible... le poétique c'est tout le reste : le génie au service de l'esprit, la transcendance du réel, la libération fougueuse d'un espace... C'est la vie, ce qui est organique, ce qui est *vrai*.

L'acte de jouer exige une forme d'authenticité, il est sérieux : il peut se rejoindre à la dimension sacrée des rites, qui liaient les gestes familiers au monde cosmique. Les pratiques ludiques dévoilent les modes de fonctionnement de nos sociétés parce qu'elles sous-tendent au plaisir. Comme le disait Bourdieu, « il faut accepter de jouer le jeu, de se prêter au jeu, d'être pris au jeu ». Chez l'adulte, l'amusement est omniprésent et il embrasse d'autres formes : la passion du débat, la quête de l'inconnu, la virtuosité de la méthode. Conçue comme un processus expérimental, *Oxymore* développe un sujet sérieux par l'usage du frivole.

Les règles du jeu ne sont simples qu'en apparence : les mettre aux cœurs de la recherche, autrement dit être à chaque instant pleinement dans le jeu, permet de mener jusqu'à son terme le pari d'une recherche collective.

Nous remercions Nadja Maillard pour avoir été à notre écoute, pour ses pertinentes suggestions ainsi que de s'être prise à notre jeu...

11

INTRODUCTION

15

DU MYTHE AU MYTHOLOGIES

35

CABINET DES CONTRADICTIONS

53

POÉTIQUE DE L'OXYMORE

75

OPÉRATIONS FORMELLES

99

ΕΥΘΙΘΟΛΟΡΥΤ ΣΑΛΤΑ

	I	2	3	4	5
I					
II					
III					
IV					
V					

HORIZONTALLEMENT

I. A fait un enfant avec Colette. – II. Chiche! – III. Espèces de garde-manger. – IV. Tourne. – V. Ce sont des pratiques.

VERTICALEMENT

1. C'est passer tout près. – 2. Dégradé. – 3. Ne fut donc pas un vaurien. – 4. C'est très vieux même sans H! – 5. Blesses.

Le domaine de la recherche est lié à la contradiction en architecture et plus spécifiquement à certaines méthodes d'hybridations morpho-typologiques exercées dans le logement collectif. Le questionnement découlant du problème de départ pourrait être celui-ci : Quelles sont les raisons pour lesquelles les projets de logements se ressemblent ? Les hybridations morpho-typologiques sont-elles, dans leur formation et leur usage, efficaces à dépasser la normativité du logement collectif ? Sinon, l'usage de la contradiction est-elle un moyen susceptible d'y remédier ? L'hypothèse générale se lirait comme suit : L'usage de la contradiction tel que l'hybridation morpho-typologique pourrait déstandardiser l'habitat en apportant d'autres qualités à celles présentes. L'objectif général est de mesurer l'efficacité des moyens mis en place pour développer de nouvelles spatialités aux usages détournés. Cette recherche permet de construire une méthodologie projectuelle permettant à s'affranchir des *a priori* du logement collectif. De plus, cette étude apportera une meilleure connaissance du type et des moyens d'intervention utilisés pour mettre en place un mélange typologique.

Ainsi, la problématique de recherche pourrait se lire comme suit : Comment est-ce que l'hybridation morpho-typologique arrive-elle à proposer de manière économe, le croisement des formes d'habitat ?

Pour ce faire, nous avons développé une démarche qui, tel un jeu de *mots croisés*, cherche à retrouver tous les mots d'une grille grâce aux définitions des lignes horizontales et des lignes verticales de la grille : ainsi les *mots* de ces deux directions *s'entrecroisent*, et propose une nouvelle lecture.

George Perec disait ainsi : « Ce qui en fin de compte, caractérise une bonne définition de mots croisés, c'est que la solution en est évidente, aussi évidente que le problème a semblé insoluble tant qu'on ne l'a pas résolu. Une fois la solution trouvée, on se rend compte qu'elle était très précisément énoncée dans le texte même de la définition, mais que l'on ne savait pas la voir, tout le problème étant de voir *autrement...* ».





¹ Walter Benjamin, Jacques-Olivier Bégot, and Gérard Raulet. Sur le concept d'histoire. Vol. 19 (Paris: Klincksieck, 2022).

² Sébastien Marot, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture* (Paris: Ed. de la Villette, 2010).

³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris : 1482*. Livre V chapitre 2. (Paris: Ed. Eugène Renduel, 1832).

⁴ André Lalande, et René Poirier. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. 3e édition «Quadrige», 5e tirage (Paris: Presses universitaires de France, 2021).

⁵ André Lalande, et René Poirier. *Op sit*.

« Il existe un tableau de Klee qui s'intitule *Angelus Novus*. Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de L'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès »¹.

La longue Histoire et sa confrontation intitule la première tâche dans laquelle notre travail souhaite s'inscrire. Nous envisageons l'architecture comme un lieu privilégié où la philosophie, la littérature et l'anthropologie peuvent converser. Ainsi, l'architecture détient un caractère anthologique ; la forme possède un pouvoir narratif ; elle est l'espace d'une mémoire collective transmettant des valeurs communes pouvant être partagées². De plus, notre discipline fut le décor imagé d'un long récit remontant aux temps primordiaux, que l'on appelle *Tradition*. « En effet, depuis l'origine des choses jusqu'au quinzième siècle de l'ère chrétienne inclusivement, l'architecture est le grand livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme à ses divers états de développement soit comme force, soit comme intelligence. Quand la mémoire des premières races se sentit surchargée, quand le bagage des souvenirs du genre humain devint si lourd et si confus que la parole, nue et volante, risqua d'en perdre en chemin, on les transcrivit sur le sol de la façon la plus visible, la plus durable et la plus naturelle à la fois. On scella chaque tradition sous un monument »³. Un monument correspondant donc à un mythe de l'histoire humaine, que nous considérons comme un « récit fabuleux, d'origine populaire et non réfléchi, dans lequel des agents impersonnels, le plus souvent les forces de la nature sont représentés sous forme d'être personnels, dont les actions ou les aventures ont un sens symbolique »⁴. En conséquence cinq mythes d'origine divers ont été sélectionnés dans la métaphasique occidentale nous permettant de remonter à une origine des structures formelles. Cette approche nous permet d'analyser, non pas ce qui se trouve en dedans ou en dehors mais plutôt ce qui se passe entre ces derniers – c'est-à-dire à sa limite formelle. Elle est nécessaire afin d'identifier l'essence même de la forme, que nous nommerons : un archétype. Ce mot d'étymologie grec ancien, *arkhétupos*, *archéo* signifie un « modèle primitif, un type suprême, prototype idéal des choses »⁵ : il est avant tout une idée, il ne tient pas un rôle de modèle. Bien que



dans le monde de l'architecture, la grotte, la tente et la cabane sont considérés comme les premiers établissements humains⁶, ils seront mis à distance dans ce travail pour des raisons non-spéculatives. Nous avons plutôt sélectionné des récits mythologiques anciens : *l'arche de Noé* qui navigua lors du Déluge, le *Paradis terrestre* où Adam et Eve mangèrent le fruit défendu, le *labyrinthe du Minotaure* où se tendit le fil d'Ariane, l'origine du temple grec en bois dit *temple archaïque*, et la *tour de Babel* condamné pour son hubris.

En effet ces monuments de pierre ou de papier, ont été mis en forme par des représentations primordiales grâce à des structures formelles leur étant associées : *L'arche de Noé* narre une structure linéaire horizontale donnant une direction comme pour le bateau ayant sa proue et sa poupe, bien que bâbord et tribord ne soit pas différencié ; *Le paradis terrestre* est un décor où son enceinte a quatre angles et quatre corps encercle un lieu de l'extérieur, indiquant ainsi la présence de deux atmosphères distinctes : un espace sauvage et un espace domestiqué ; *Le labyrinthe du Minotaure* se décrit par sa structure répétitive, tissant ensemble un motif d'espaces clos et de patios ouverts, pouvant se déployer jusqu'à l'infini ; *Le temple archaïque* se formalise par une structure équivalente centrifuge, conditionnant ces quatre angles équidistants. Enfin, la tour de Babel, structure verticale centripète, devient un point visuel pour le territoire comme un phare l'est pour la mer⁷. « Nous le voyons à travers ces exemples que les archétypes ne sont jamais des questions de formes, ni d'échelles, ni de matériaux. Les archétypes ne valent que par l'informe qui les caractérise. Ils ne sont pas la forme, ils sont l'origine de la forme. C'est par leur caractère matriciel et par l'universalité de la lecture qui s'opèrent à travers eux que nous pouvons les inclure dans le champ de la théorie »⁸. Il est donc indéniable d'affirmer pour commencer que ces formes primordiales auraient inspirées bons nombres de monuments en occident et dans le monde – elles auraient aussi guidé l'architecture profane, tel que le logement individuel et collectif, pour ces qualités spécifiques.

La civilisation mondiale universelle est devenue une préoccupation récente. Elle est apparue dans la seconde moitié du vingtième siècle, dont Paul Ricœur donne comme condition à son développement le progrès et l'esprit scientifique car « c'est lui d'abord qui unifie l'humanité à un niveau très abstrait, purement rationnel, et qui, sur cette base, donne à la civilisation humaine son caractère universel »⁹. L'architecture détient alors une force poétique capable de transmettre des valeurs communes dans des formes primordiales que l'on retrouve dans la métaphysique occidentale. Aujourd'hui réinterprétés globalement dans plusieurs domaines de l'architecture, c'est celui du logement collectif qui nous interroge et sur son potentiel à produire un monument profane.

6 Frannk Rambert. *Aux Dires de l'obscur : Sur La Théorie En Architecture* (Deux-cent-cinq, 2023).

7 Thorsten Bürklin, et Michael Peterek. *Morphologie urbaine* (Basel: Birkhäuser), 2008.

8 Frannk Rambert. *Op sit.*

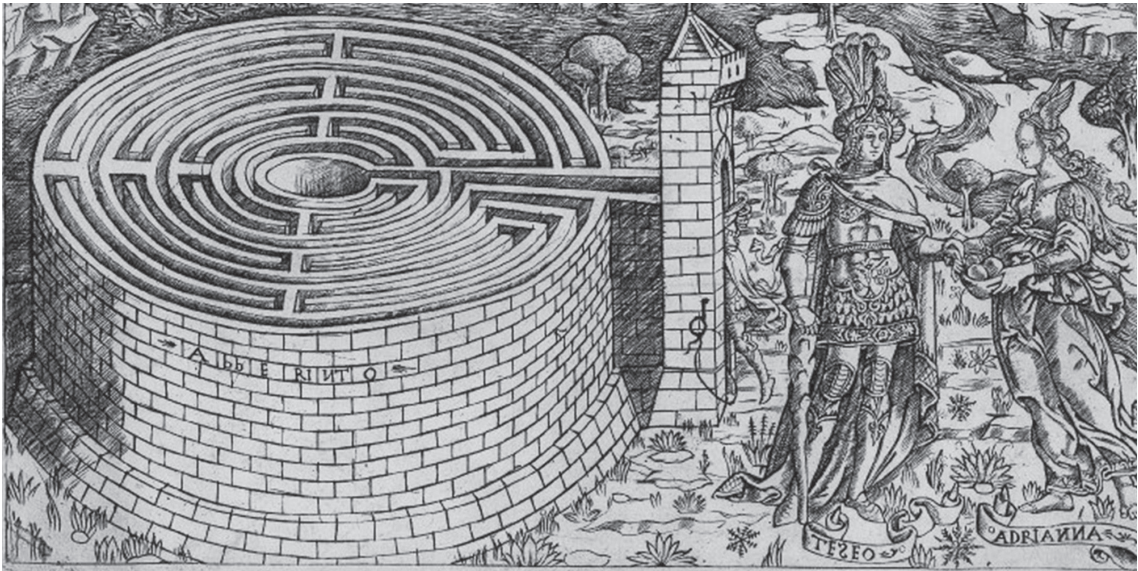
9 Paul Ricœur, *Civilisation universelle et cultures nationales* (Esprit (Paris. 1932), no. 299 (10) (1961)), 439-453.

10 Leandro Madrazo Agudin. *The Concept of Type in Architecture: An Inquiry into the Nature of Architecture*, (ETH, 1995), 40.

11 C. G. Jung, *Archetypes of the Collective Unconscious*, dans *The Collected Works of C. G. Jung*, vol. 9, Part I, (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014), 5.

Pour Jung, un archétype est un contenu inconscient de l'esprit collectif¹⁰ et à cet égard associé à la notion philosophique des idées. De ce fait, il devient la combinaison de deux concepts : d'une part celui des idéaux platoniciens et de l'autre celui de l'apprentissage empirique et rationnel. Les archétypes sont ainsi des premières « pensées » imaginées par l'être humain dans le but de comprendre la réalité qui l'entoure. Ces « pensées » étaient des objets et continuent aujourd'hui à influencer nos pensées collectives. Leur formation pourrait se comprendre par la répétition de contextes similaires : « Répétition sans fin a gravé ces expériences dans notre constitution psychique, non pas sous la forme d'images remplies de contenu, mais d'abord seulement comme des formes sans contenu, représentant simplement la possibilité d'un certain type de perception et d'action. »¹¹.

Un des objectifs redondant de la discipline de l'architecture est sa volonté de s'inscrire dans une recherche scientifique. Sous l'influence directe de Vitruve, les théoriciens de la Renaissance du XVe siècle, s'ingénieront à construire une base disciplinaire par le biais de méthodes associées à la science. Cependant, l'unité qu'elle formait avec l'art, c'est brisée au cours des siècles suivants. Effectivement, la spécialisation des domaines se voit construire ses propres méthodes et objets de connaissance. Les résultats de ces changements s'observent notamment dans la transformation de l'environnement bâti, ainsi que



des réalisations, dites, technologiques qui ont modifié le courant quotidien de la vie elle-même. En conséquence, des tentatives pour construire une science de l'architecture s'entreprend au XVIII^e siècle par une synthèse des connaissances architecturales.

Cependant, Quatremère de Quincy révisé d'abord une doctrine de l'art par l'imitation dont les racines remontent à Laugier. Dans l'Encyclopédie, il distingue d'abord deux sortes d'imitations par son couple de termes « type-modèle » : à savoir figuratif-littéral, et/ou abstrait-sensible. Le type devient donc une image laissée dans l'esprit qui s'est imprimée d'un objet sensible, signifiant ainsi le résultat d'un processus intellectuel et conscient. De ce fait, Quatremère conceptualise le type comme « forme ou de principe primitif incorporé dans l'objet lui-même » ; « comme principe ou système de règles régissant la nature » ; et « comme objet abstrait d'imitation »¹².

À comparer, le travail de Jean-Nicolas Durand se révèle comme étant « pragmatique »¹³. Ses recherches se traduisent par un objectif concret capable de produire une méthode pédagogique dans l'enseignement du projet d'architecture. Effectivement, sa contribution découle de son activité à l'École Polytechnique. Ainsi, sa doctrine pédagogique s'appuyait sur l'étude de principes généraux, qu'ils soient artistiques ou scientifiques : « Un homme qui se propose de courir la carrière dramatique, n'apprend pas à faire telle ou telle tragédie ; un musicien, tel ou tel opéra ; un peintre tel ou tel tableau. En quelque genre que ce puisse être, avant de composer, il faut savoir avec quoi l'on compose. »¹⁴. Afin d'identifier des principes généraux, il parcourt une voie logique qui débute par le rassemblement et la classification de bâtiments, ensuite analysés pour révéler leurs traits communs ; une pratique marquée par son siècle avec son application dans différents domaines tel que les sciences naturelles.

Durand se tâche donc à la découverte de principes génériques aux œuvres architecturales. Ainsi, les dichotomies inhérentes à la discipline s'y retrouvent : « particulier / général, abstrait / physique, subjectif / objectif et art / science »¹⁵. Afin d'y déterminer certains principes rationnels, il jugea nécessaire d'établir les éléments de base qui la caractérisent. Ces derniers sont pour Durand ce que l'on retrouve peu importe l'époque : « ce que les mots sont au discours, les notes à la musique »¹⁶. Dès lors, la suite logique de sa recherche se traduit par la définition compositionnelle, des combinaisons logiques de ces éléments. Ainsi, ces derniers peuvent être œuvrés du primitif au complexe et se révèlent par une méthode décrite d'un processus graphique. Le schéma devient donc nécessaire à la compréhension des propriétés géométriques du plan. En revanche, ces bases schématiques révèlent les limites de la systématisation dans la conception : les ouvrages engageant une cohérence compositionnelle mais sont critiquées pour les limites qu'elles exposent comme leur relation à la fabrique urbaine. Cette méthode conceptuelle offre cependant la capacité de construire des variantes « infinies » au risque de concevoir des exercices purement syntaxiques incapables « d'exprimer quoi que ce soit au-delà d'eux-mêmes. »¹⁷. À ces égards, Durand est perçu comme un précurseur à Aldo Rossi et Carlo Aymonino en 1960 et 1970, pour qui le type permet d'analyser la ville historique au moyen de l'analyse scientifique et de l'analyse artistique, propre à l'abstraction et la systématisation typologique – le principe de Quatremère étant moins déterministe.

De ce fait, l'étude des formes en architecture a pour vocation de « résoudre une dimension épistémologique »¹⁸ – comme un objet d'étude critique de son évolution, sa valeur, et sa portée scientifique et philosophique – l'approche typologique dans son contenu fondamental affirmerait son fait essentiellement unitaire. Par conséquent, c'est un environnement architectural et chaque œuvre d'architecture, qui produisent de manière spontanée une relation (collectif et individuel) systématique qui se nomme « type ». Aldo Rossi explique justement que ce dernier est « comme quelque chose de permanent et de complexe, un principe logique qui est antérieur à la forme et qui la constitue »¹⁹ : la forme du logement étant donc la tension résultante de l'arrangement typologique et de sa vocation à être unitaire en forme qui produit le grain majeur de la ville.

Les variations de l'identité de Carlos Marti Aris approfondie ce thème par décrire trois corollaires indispensables à l'analyse typologique : le premier étant les éléments de l'architecture (murs, escaliers, colonne...), le deuxième la relation formelle de ces derniers (séparation, juxtaposition, la pénétration...) et le troisième le type architectural (édifice linéaire, plan centrifuge...) résultant donc de l'interaction mutuelle des deux précédents²⁰. Le type

¹² Leandro Madrazo Agudin, *Op sit.*, 201-202.

¹³ Ibid., 204.

¹⁴ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Precis*, vol. 1, (Paris: Firmin Didot, 1819), 28.

¹⁵ Leandro Madrazo Agudin, *Op sit.*, 205.

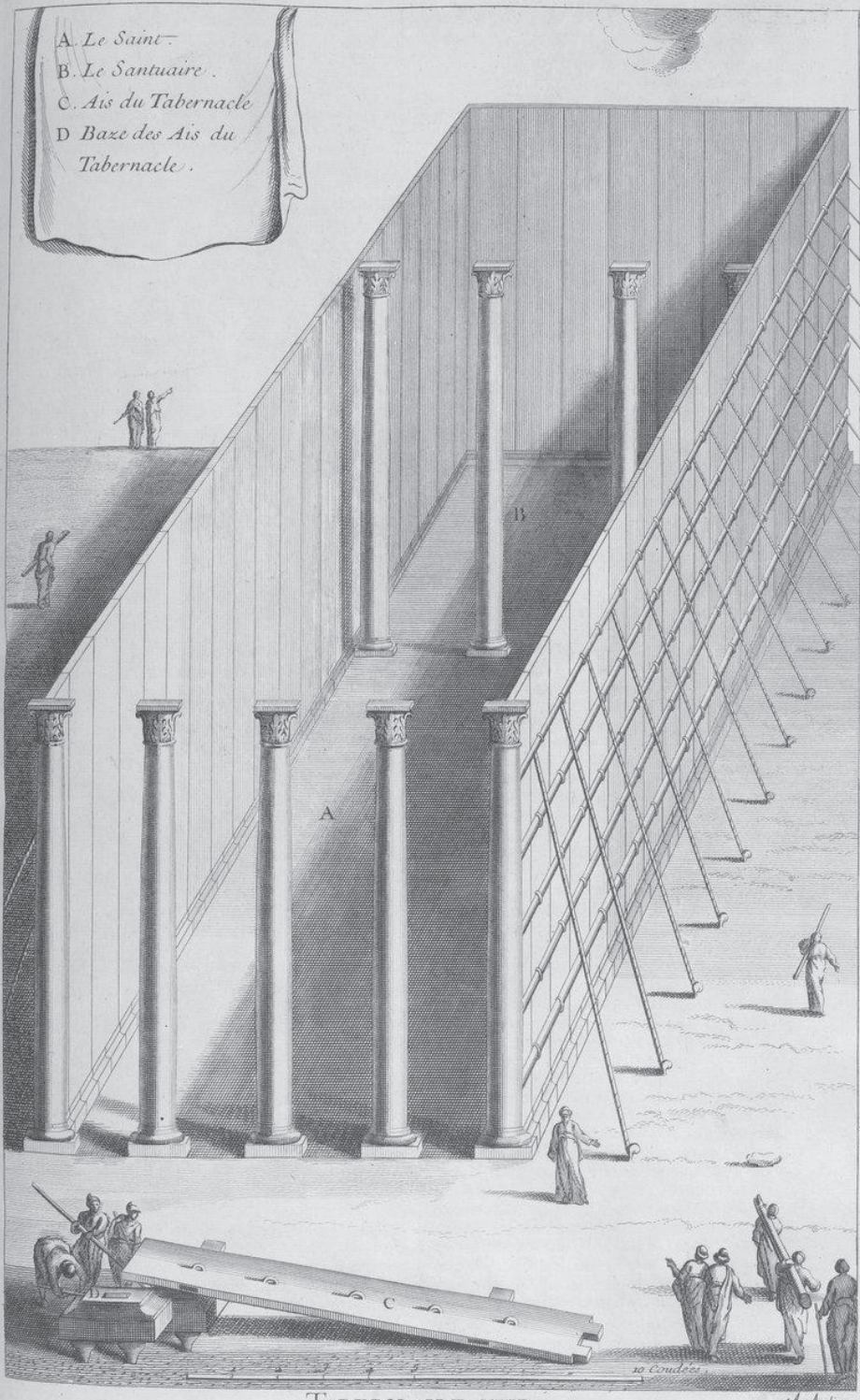
¹⁶ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Op sit.*, 29.

¹⁷ Leandro Madrazo Agudin, *Op sit.*, 225.

¹⁸ Carlos Marti Aris, *Les variations de l'identité: le type en architecture* (Paris: éditions Cosa Mentale, 2021), 28.

¹⁹ Aldo Rossi et Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, 16. print, Oppositions Books (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007), 40.

²⁰ Ibid., 40.



TABERNACLE NUD.

A. Audine.

20 Mariabruna Fabrizi et Fosco Lucarelli, *Inner Space* (Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A., 2020), 37.

21 Carlos Martí Aris, *Op sit*.

22 « Conférence Sophie Delhay, Espaces de Liberté, Pavillon de l'Arsenal », consulté le 4 janvier 2024, <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/conferences-debats/cycles-en-cours/1-architecte-1-batiment/12243-sophie-delhay.html>.

23 Ibid.

24 Ibid.

25 Ibid.

se réfère ainsi à l'existence de similitudes structurelles entre des objets, indépendamment de leurs différences superficielles ou approfondies²¹. En somme, la notion de type s'évalue par un procédé d'abstraction qui permet de révéler la racine commune de corps divers ; de reconnaître des structures formelles universelles qui peuvent varier dans le temps expliquant alors la possibilité de construire une unicité typologique avec des variations morphologiques. Il y a donc dans cette analyse une sorte de mise en ruine de l'ouvrage – non pas romantisé à la Ruskin, mais plutôt par son regard objectif qu'elle exige – c'est-à-dire la mise en valeur de ce qui est permanent ; de ce qui resterait après sa fouille. Les types deviennent alors des imaginaires familiers et classifiables capables d'être bénéfiques au processus de conception.

Dans le travail du logement collectif, la situation n'est pas tout-à-fait la même que pour d'autres objets d'architectures. Effectivement, la matière qu'il utilise est faible et constituée de besoins ordinaires ; ces dimensions sont petites. Cependant, la combinaison de cette dernière, permet d'établir une dimension qui dépasse celle de la petite action²². Sophie Delhay, compare cet exercice à celui des brodeuses, à la fois dans sa complexité technique et la précision qu'elle implique. Ainsi, l'objectif est d'élaborer un grand motif qui lie des préoccupations spatiales, esthétiques et sociales. De ce fait, la typologie (le logement) par son tissage, construit la forme – la petite échelle influence la grande échelle par un va-et-vient essentiel à la conception²³. Elle affirme d'ailleurs que « travailler sur le logement c'est aussi regarder le monde à partir de l'intérieur »²⁴. À l'image des premières leçons d'anatomie, le monde s'observe autrement, et cette nouvelle vision du corps aurait permis de changer le regard sur l'extérieur. Ainsi, « c'est prendre un autre point de vue sur la société, un autre point de vue sur l'architecture, un autre point de vue sur la ville. »²⁵.

« Le Danger n'est pas dans les machines, sinon nous devrions faire ce rêve absurde de les détruire par la force, à la manière des iconoclastes qui, en brisant les images, se flattaient d'anéantir aussi les croyances. Le danger n'est pas dans la multiplication des machines, mais dans le nombre sans cesse croissant d'hommes habitués, dès leur enfance, à ne désirer que ce que les machines peuvent donner »²⁶.

26 Georges Bernanos, and Albert Béguin, *La France contre les robots* (Bordeaux: Castor Astral, 2009).

27 Ernst H. Gombrich, *Histoire de l'art* (Paris: Phaidon, 2005).

À la fin du XVIII^e siècle, la Révolution française, abolit ces croyances et ces certitudes. Cette *rupture de la tradition*, aussi nommée *La Querelle des Anciens et des Modernes*, transforme les conditions de vie et de travail de manière profonde. En effet, « les conséquences directes de ce bouleversement se manifestèrent d'abord dans l'architecture. La disparition des bon artisans, aggravée par la recherche quasi maniaque d'un style et d'une beauté *a priori*, faillit causer sa perte. Par un étrange paradoxe, on a sans doute bâti davantage au cours du XIX^e siècle qu'on ne l'avait fait durant tout notre ère. C'est le siècle de la grande expansion des villes, tant en Europe qu'en Amérique ; des espaces considérables de campagne furent transformés en terrain bâti. Pourtant, en dépit de toute cette activité architecturale, cette époque n'eut pas de style propre. L'emploi de manuels d'architecture qui, corrigé par certain empirisme, avait été si fécond jusqu'au XVII^e siècle, fut généralement abandonné comme trop simple et trop peu artistique »²⁷.

Dès la fin du XIX^e siècle et pendant presque tout le XX^e siècle, l'expression la plus spectaculaire, la plus provocante, revendicatrice du mouvement dit *avant-garde* est apparue : « L'individu, l'artiste, enregistre les contradictions de son époque moderne, il comprend ses aspirations mais perçoit aussi ses désillusions, et les premiers -ismes, l'impressionnisme, le fauvisme, le cubisme, et surtout le futurisme et l'expressionnisme, traduisant déjà l'inquiétude du sujet face à la complexité du monde. Ces mouvements annoncent déjà les courants beaucoup plus radicaux qui apparaissent avant ou peu après la Première Guerre mondiale et constituent véritablement les premières avant-gardes du XX^e siècle : abstraction, suprématisme, constructivisme, dadaïsme et surréalisme »²⁸.

28 Marc Jimenez, *L'esthétique contemporaine : tendances et enjeux*. 2^e édition revue et augmentée. Vol. 6 (Paris: Klincksieck, 2004).



29 Carlos Martí Aris,
Op sit.

30 Éric Lapierre,
Tiziano Casartelli,
Bruno Pedretti, et Theo
Hakola. *Eric Lapierre*
(Mendrisio: Mendrisio
Academy Press, 2018).

31 Fredric Jameson, *Le
postmodernisme ou la
logique culturelle du
capitalisme tardif* (Paris: Beaux-arts de Paris les
éditions, 2011).

32 Jean-François
Lyotard. *La condition
postmoderne : rapport
sur le savoir* (Paris: Les
Ed. de Minuit, 2016).

33 Jacques
Lucan, *Habiter: ville et
architecture* (Lausanne: EPFL Press, 2021).

34 Roberto
Gargiani. *Inside no-
stop city: parkings
résidentiels & système
climatique universel*. Vol.
68 (Paris: Editions B2,
2017).

35 Abdelkader
Damani, Dario Gentili,
Beatrice Lampariello,
and Dominique
Rouillard. *Superstudio :
la vie après l'architecture*
(Paris: LienArt, 2019).

36 Rem Koolhaas, et
Jacques Bosser. *Vers
une architecture
extrême: entretiens*
(Marseille: Editions
Parenthèses, 2016).

37 Roland
Barthes. *Mythologies*
(Vol. 10. Paris: Editions
du Seuil, 1970).

38 Georges Perec,
Penser/classer,
Nouvelle éd., La
librairie du XX^e siècle
(Paris: Ed. du Seuil,
2003), 31.

Les architectes du mouvement moderne concevaient le projet comme un effort de transformation d'un matériau préexistant. Ils considéraient l'étude du type comme le fondement épistémologique de l'architecture. Ainsi, projeter était pour eux une transgression du type à partir de décisions logiques²⁹. Néanmoins, « Alors que les architectes modernes cherchaient à écrire une nouvelle grammaire d'inspiration industrielle qui serait aussi internationale que la précédente, les postmodernistes, comme les enfants avec des épées en plastique qui restauraient les croisades, ont cherché à réactiver le langage du passé, les phénoménologues et les déconstructivistes de toutes sortes ont supposés que l'architecture renaîtrait par sa négation même en tant que culture correctement constituée »³⁰. Le relâchement du postmoderne ne détermine donc pas un retour à d'anciennes formes collectives mais plutôt à mettre à distance les constructions modernes³¹.

Le postmodernisme est donc marqué par des réflexions sur l'urbain et se propage également en métaphysique mettant en berne le grand *retour de l'histoire* dans les projets architecturaux ; l'avènement progressif d'une condition postmoderne ; la fin des grands récits. Jean-François Lyotard précise qu'en « simplifiant à l'extrême, on tient pour *postmoderne* l'incrédulité à l'égard des métarécits. L'homme postmoderne n'y croit plus »³². Jacques Lucan rajoute : « le dépassement de l'identité culturelle particulière vers une identité civique universelle, [est] pour nous, l'incrédulité à l'égard du métarécit de l'architecture moderne »³³.

Face à ce discours, un mouvement radical apparu en Italie, où deux agences se distinguèrent des autres – Archizoom et Superstudio – qui entendaient provoquer une prise de conscience sur des aberrations sociales contemporaines avec l'usage d'analyses marxistes et de phénomènes métropolitains³⁴. « A travers leur travail, on ne trouve plus aucune exaltation des dispositifs technologiques et de leur fonctionnement. Ils ont réussi à s'affranchir du mythe technologique, sans rejeter pour autant les potentialités libératrices que ce mythe peut avoir pour l'homme et l'architecture »³⁵. L'architecte Rem Koolhaas continua sur cette lancée critique mais entreprit plutôt le rétablissement des qualités de l'architecture du mouvement moderne. En 1978, *Delirious New York* illustre sa recherche positiviste de la métropole. Il y introduit une série de *mythologies* et d'images avec lesquelles il pense concevoir une architecture critique : lorsque le projet d'architecture devient trop complexe, il devient nécessaire de lui construire un mythe pour qu'il puisse être analysé de manière rationnelle³⁶. Il construisit alors un système de langage avec lequel il espérait s'émanciper des critiques paralysantes. Nous affirmons ainsi que par l'usage de *mythologies*, nous pouvons inventer « une nouvelle critique idéologique : d'une part celle-ci ne loge pas dans les grandes abstractions mais dans les objets les plus quotidiens, d'autre part elle n'appartient pas au monde des idées, elle est d'abord langage, ou plus précisément un certain système de langage »³⁷. Ainsi, les types se déformèrent de manière ludique, tout en assumant ses origines historiques.

C'est en conséquence que réaliser notre propre système de langage nous permettrait de définir des qualités singulières qui s'incorporeraient aux rouages d'une machine méthodologique pouvant clairement les identifier. Bien que certains architectes contemporains marquent des ruptures historiques, d'autres plus radicaux voulaient être les dignes héritiers des préoccupations modernistes en critiquant l'historicisme postmoderne ; en prenant du recul avec le mythe technologique positiviste anglo-saxon ; et en remettant la question du type au centre du débat architectural.

Donc si le type se résume à un procédé intellectuel et scientifique qui rend intelligible la relation entre des bâtiments et leurs structures formelles, alors il serait possible de les classer selon plusieurs critères, selon différents paramètres ; en bref, selon ce qui est reconnaissable à plusieurs ouvrages. Ainsi, il devient un choix comme un autre : « Toute bibliothèque répond à un double besoin, qui est souvent aussi une double manie : celle de conserver certaines choses (des livres) et celles de les ranger selon certaines manières »³⁸. Afin d'élaborer une analyse typologique, nous avons sélectionné les grandes formes du logement collectif, pour en révéler ses caractères à la fois spécifiques et génériques. Ainsi, cette recherche par classification, nous permet de définir ses gènes associés. Cette classification nous permet d'être suffisamment ouvert et général aux évolutions, tout en restant spécifique à l'habitat collectif. Cependant, nous soulignons le danger de procéder de façon trop rigide ce qui considérerait

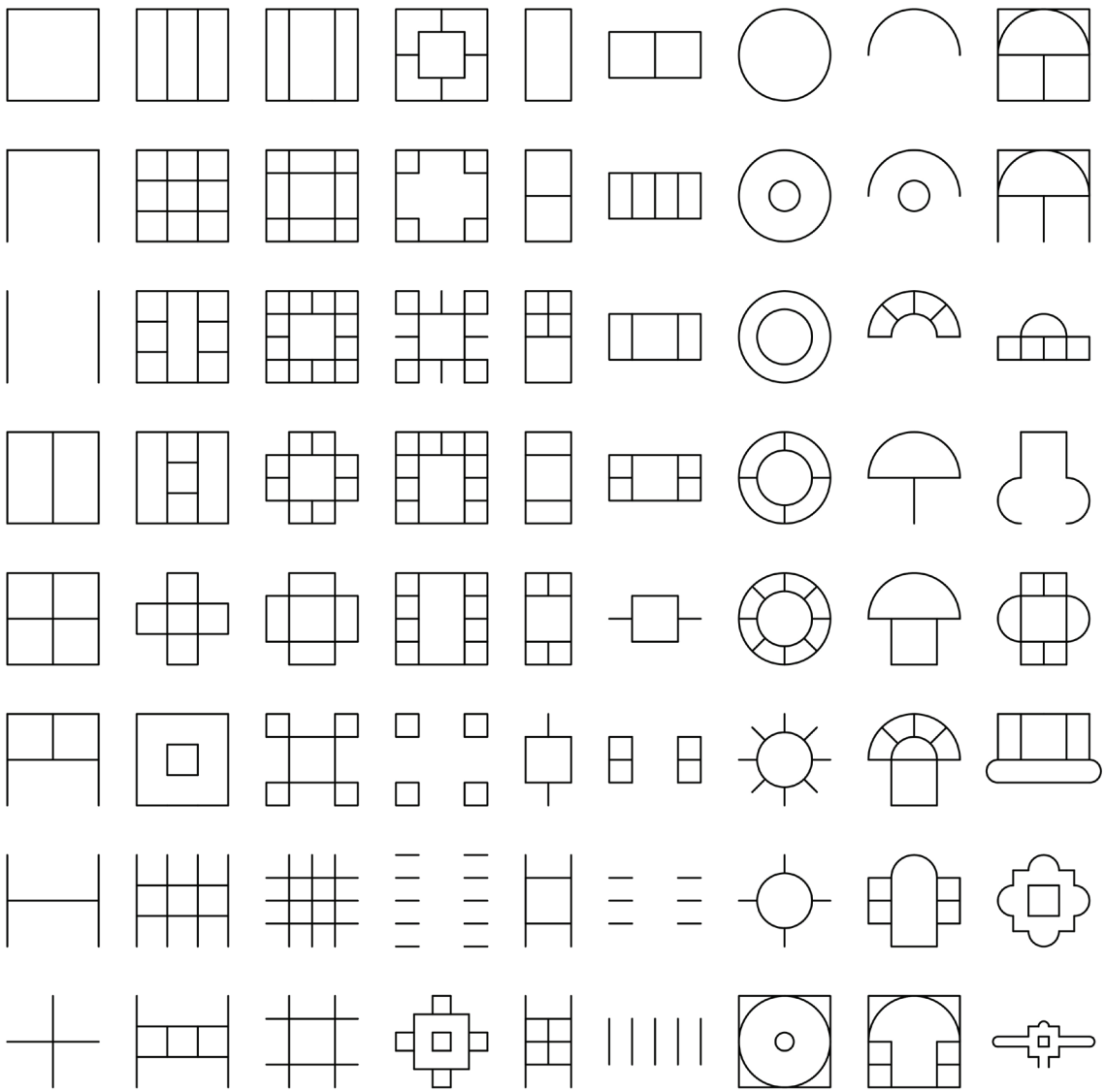


39 Fabrizi et Lucarelli,
Inner Space.

« les bâtiments comme le résultat d'une évolution naturelle »³⁹. La discipline n'étant pas autonome, ses formes sont dynamiques, entremêlées expliquant alors que des idées d'origines différentes peuvent se retrouver dans ce catalogue. Ainsi, Martí Arís conclut qu'au-delà de son statut analytique, il est « capable d'expliquer de manière exhaustive l'architecture en tant que processus historique ».

Il convient d'abord de préciser le classement général du corpus. Il se compose de 5 formes de l'habitat collectif intégrant chacune 8 plans de projets (de papiers et/ou construits) les illustrant :

Afin de mettre en forme les plans de cette recherche, nous avons employé le calque qui grâce à sa transparence, permet d'observer la variation formelle et l'unicité typologique (cf. poster typologique).



BARRE			
01. van-tijen	<i>bergpolderflat</i>	rotterdam	1934
02. ginzburg	<i>narkomfin</i>	mouscou	1932
03. smithsons	<i>robin-hood</i>	londres	1960
04. rossi	<i>gallaratese</i>	milan	1972
05. nouvel	<i>nemausus</i>	nimes	1987
06. sanaa	<i>gifu kitagata</i>	gifu	1998
07. oma	<i>ij plein</i>	amsterdam	1996
08. lütjens p.	<i>zwhatt</i>	zürich	2024

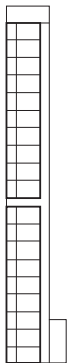
ILÔT À COUR			
01. régional	<i>caravanseraï</i>	iran,	1585≈
02. labrouste	<i>chartreuse</i>	florence	1830
03. serlio	<i>ancy-le-franc</i>	bourgogne	1550
04. fisker	<i>hornbaekhus</i>	copenhague	1923
05. l&do	<i>lajpat nagar</i>	mumbai	1951
06. ehñ	<i>bebel hof</i>	vienne	1927
07. a+g arch	<i>carabanchel</i>	madrid	2003
08. delhay	<i>unité(s)</i>	dijon	2019

NAPPE			
01. régional	<i>çatal-höyük</i>	turquie	7000av.n.è.
02. inconnu	<i>domus</i>	pompéi	76 av. n. è.
03. fathy	<i>new baris</i>	new baris	1967
04. valle	<i>giudecca</i>	venise	1984
05. siza	<i>malagueira</i>	malagueira	1997
06. oma	<i>nexus</i>	fukuoka	1991
07. sanaa	<i>eda</i>	kanagawa	2002
08. aymonino	<i>marianella</i>	naples	1989

PLOT			
01. régional	<i>insulae</i>	rome	200 av. n. è.
02. palladio	<i>rotonda</i>	vicence	1571
03. inconnu	<i>av. druey 10</i>	lausanne	1905
04. aschieri	<i>de'salvi</i>	rome	1930
05. frungallina	<i>la fontenette</i>	carouge	2015
06. lin	<i>bremer-punkt</i>	brême	2017
07. sintzel	<i>baufeld D29</i>	zürich	2015
08. dreier f.	<i>verdeaux</i>	renens	2018

TOUR			
01. kahn	<i>château</i>	écosse	1991
02. perret	<i>amiens</i>	amiens	1571
03. seidler	<i>blues point</i>	sydney	1962
04. mies	<i>lake shore</i>	chicago	1962
05. bbpr	<i>valesca</i>	milan	1956
06. goldberg	<i>marina-city</i>	chicago	1962
07. diener&d.	<i>westkaai</i>	anvers	2009
08. list&p.	<i>chapelle lot.1</i>	paris	2019-

La sélection ci-présente s'est effectuée entre *les projets très faciles à ranger* (structures formelles claires), *les projets pas trop difficiles à ranger* (structures formelles déformées) et *les projets plutôt impossibles à ranger* (qui ne se trouvent pas dans cet énoncé). Cependant, il convient de préciser que des critères de compositions, dictés par des projets intelligibles en résonance avec des fromes primordiales, ont facilité l'amorce de cette recherche pour l'approfondir. Ensuite, ces quarante projets ont été redessinés avec abstraction (c.f. catalogue), dans le but d'élucider leurs spécificités typologiques.



BARRE

Typologie

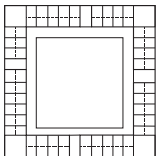
type
épaisseur
extérieur
gaines
attribut

traversant
7-13m
opposé à la distribution collective
centre
hygiène

Morphologie

proportion
rez-de-chaussée
entrée
distribution
espaces collectifs
voisinage
structure

linéaire
libre (généralement sur pilotis)
rue
coursive
rez, coursives et toiture
mitoyen
lignes parallèles



ILÔT À COURS

Typologie

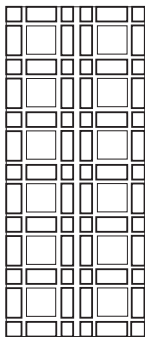
type
épaisseur
extérieur
gaines
attribut

doublement orienté
10-15m
intrados et extrados
centre
deux atmosphères

Morphologie

proportion
rez-de-chaussée
entrée
distribution
espaces collectifs
voisinage
structure

enclos
peut être habité
cours (et rue)
cages d'escaliers + palier (2-4)
rez, cours
tête-à-tête
4 angles sortants et 4 corps



NAPPE

Typologie

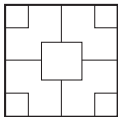
type
épaisseur
extérieur
gaines
attribut

maison à patio
3-5m
patio
autour de l'escalier
rapport au sol

Morphologie

proportion
rez-de-chaussée
entrée
distribution
espaces collectifs
voisinage
structure

étalée
habité
rue
maillage rues (sous la chaussée / rdc / toiture)
rues, places
collectivité
motif



PLOT

Typologie

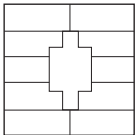
type
épaisseur
extérieur
gaines
attribut

bi-orienté en angle sortant
10-15m
loggia (et balcons)
angle rentrant
villa urbaine

Morphologie

proportion
rez-de-chaussée
entrée
distribution
espaces collectifs
voisinage
structure

équivalent
habité
rue
cage escalier et palier (1-4)
hall et paliers
intime
angles



TOUR

Typologie	
type	mono-orienté
épaisseur	5-10m
extérieure	aucuns (exception balcon-loggia)
gaines	accolées au noyau
attribut	vue dégagée
Morphologie	
proportion	verticale
rez-de-chaussée	socle urbain
entrée	rue
distribution	noyau et couloir au centre (1-13)
espaces collectifs	hall, couloir, toiture
voisinage	anonyme
structure	couronnes concentriques

Typologie

Mp MAISON À PATIO N		I INDIFFÉRENT B	H HYGIENE B
T TRAVERSANT B	P PATIO N	C CENTRE IC	Da DEUX ATMOSPHÈRES IC
Do DOUBLEMENT ORIENTÉ IC	B BALCON B, IC, PL	Ae AUTOUR ESCALIER N	S RAPPORT AU SOL N
Ba BI-ORIENTÉ EN ANGLE PL	L LOGGIA B, IC, PL	Ar ANGLE RENTRANT PL	Vu VILLA URBAINE PL
Mo MONO ORIENTÉ T	A AUCUN T	N ACCOLÉ NOYAU T	Vd VUE DÉGAGÉE T
TYPE	EXTÉRIEUR	GAINES	ATTRIBUT

Ces données sont ensuite répertoriées indépendamment de ses formes dans un tableau périodique. Ainsi, chaque forme détient une relation (dite qualitative) entre sa petite et sa grande échelle ; entre sa typologie (nom commun) et sa morphologie (verbe) qui se synthétisent en schémas raisonnés.

BARRE
= Jointures Accolées

ILÔT À COURS
= Doublures Ceinturées

NAPPE
= Ouvertures Tissées

PLOT
= Encoignures Emboutées

TOUR
= Devantures Empilées

Morphologie

Lp LIGNES PARALLÈLES	É ÉTENDUE				Col COLLECTIVITÉ	
Ac 4 ANGLES 4 CORPS	E ENCLOS	Li LIBRE		Mr MAILLAGE DE RUES	M MITOYEN	To TOITURE
Mt MOTIF	L LINÉAIRE	H HABITÉ	R RUE	Co COURSIVE	Tat TÊTE-A-TÊTE	Sd SYSTÈME DISTRIBUTIF
An ANGLE	Éq ÉQUIVALENT	C COMMERCES	P PLACE	Pal PALIER	In INTIME	An ANGLE
Cc COURONNES CONCENTRIQUES	V VERTICAL	Su SOCLE URBAIN	Co COURS	Cl COULOIR	An ANONYME	Ha HALL
STRUCTURE	VOLUME	REZ	ENTRÉE	DISTRIBUTION	VOISINAGE	COMMUN





Mais qu'en est-il de l'oxymore ? Depuis le type et son implémentation méthodique, une parenthèse suivra.

Cette pièce mise à l'écart est celle abritant le plancher où s'accumule (encore aujourd'hui) nos curiosités pour la contradiction. Alors que notre thème ne s'y attèle pas dans sa globalité, les tas qu'elle forme prennent trop de place pour que l'on ne s'y attèle pas. De ce fait, nous avons pioché dans chacun d'entre eux pour que s'organise trois catégories en résonnance avec notre recherche mi-théorique, mi-pratique ; notre travail hybride. Ici, l'objectif n'est pas de produire un essai sur la contradiction mais plutôt d'écouter les débats qu'elle peut engendrer. Ainsi, ses mots sont inchangés et ils illustrent textuellement des concepts qui nous ont préalablement nourrit. Ce cabinet est donc un poncif ; une pellicule comme l'est à la lumière – comme des mots le sont à des choses. Mais par sa classification, il devient l'opportunité d'une critique. Par exemple, l'*hybride*, dans les théories récentes, se trouve globalement imprécis. Néanmoins, la genèse architecturale de son concept – l'*hybridation* – est l'aboutissement de réflexions de longue haleine, considérant la juxtaposition des contraires comme la condition minimale requise afin de l'identifier.

⁴⁰ Jacques Lucan, *Habiter: ville et architecture*, Architecture (Lausanne: EPFL press, 2021).

Au sein du contexte Suisse, l'hybridation est une tendance en vigueur qui depuis plusieurs années, demeure difficilement transposable aux formes préconçues et manque, d'après nous, de syntaxe intelligible. Existe-il la *paralyse du type* ? En effet, « la superposition des cellules d'un immeuble collectif de logement n'ouvre pas à des dispositifs différents d'une cellule à l'autre, ou bien les différences possibles sont mineures » ⁴⁰. Réfléchir sur ses différentes relations typo-morphologiques pourraient apporter un nouveau regard au débat architectural contemporain.

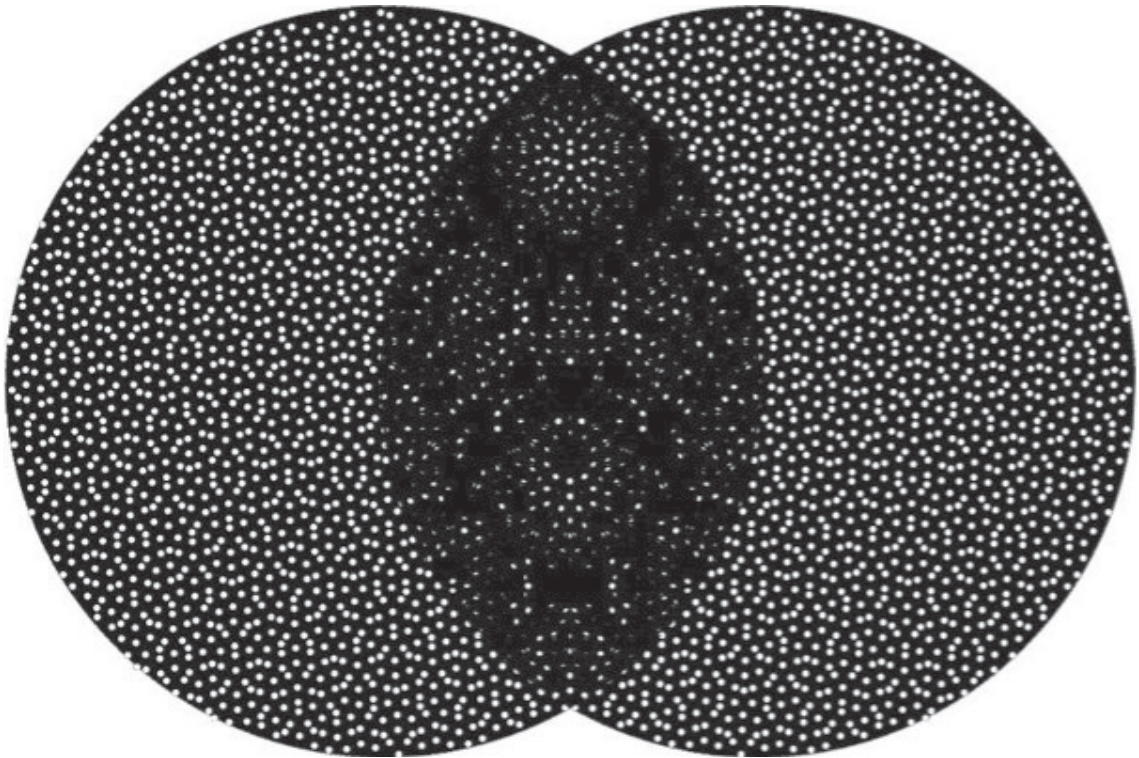
« Comme les drames amoureux, la fable de l'*acte créateur* raconte un ancestral conflit où le possible et l'impossible s'étreignent et se conjoignent, où les instincts le plus obscurs disputent à l'intelligence ses clartés, où l'ignorance parfois devient savoir, et la dépossession une forme singulière de maîtrise, ou la joie et la souffrance échangent leurs visages, où l'homme est ensemble vainqueur et vaincu, bourreau et victime. Il semble que pour se tenir en vie, il doive ainsi sans cesse se chercher lui-même querelle. Il ne saurait se satisfaire de n'être que ce qu'il est, il brouille ses traits de loisir, mais aspire aussi bien au repos. Il prie l'art tout ensemble de lui bâtir de beaux abris et de lui ouvrir un accès au grand large. Sans doute en demande-t-il trop, jusqu'à entretenir la chimère de quelque ouvrage absolu qui saurait enfin clore comme pierre tombale cet épuisant débat. Malignement pourtant, loin de satisfaire cette attente, l'acte créateur l'exaspère. Il contraint l'homme à reconnaître quelles contradictions le travaillent. Il le conduit à vérifier sa vocation d'entremetteur, occupant de toutes choses. Le milieu, et ne pouvant jamais vivre que dans l'entrouvert. Il lui apprend à découvrir son unicité en la partageant » ⁴¹.

⁴¹ Jean-Michel Maulpoix, *Création et contradiction*, vol. 27, 1995.

Comme le disait si bien François Ferdinand Céline dans son entretien télévisé à son domicile à Meudon : « La vraie inspiratrice c'est la mort n'est-ce pas. Si vous ne mettez pas votre peau sur la table vous n'avez rien... Faut Payer ! Ce qui est fait gratuitement semble gratuit... Il pue le gratuit ! » ⁴² La contradiction est une idée dangereuse donc, un objet ambigu avec laquelle nous voulons jouer.

⁴² Entretien Louis Ferdinand Céline (Meudon, 1959), <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpf86632261/celine>.

Dans son livre *Précisons sur un état présent de l'architecture*, Jacques Lucan conclut son livre sur note d'espoir ; « Il ne s'agit pas pour moi d'opposer maintenant Lacaton & Vassal et Olgiati, par exemple, d'opposer without *rhetoric* et *rhetoric*, d'opposer une recherche qui se préoccupe de *programme* et une recherche qui se préoccupe de *forme*, d'opposer des exigences relatives à la destination d'un bâtiment et des exigences relatives à la conception formelle. Néanmoins... Alternativement, à des moments différents, une attitude a pu prendre le pas sur l'autre, mais toujours provisoirement. Et, tout aussi bien, retour au programme et retour à la forme se manifestent alternativement. Pour échapper aux oppositions, une approche



simultanée serait bien sûr requise, de la même manière que, par ailleurs, passé et présent entretiennent des rapports simultanés, comme le disait Ponti. Cependant... Comme on l'a vu précédemment, le maniérisme est alors à l'affût. Dans le cercle de l'état présent de l'architecture, la conjonction de l'individualisme autobiographique, de la globalisation et de la simultanéité des références, la recherche de principes ou de règle, aussi bien que celle d'une écriture blanche, signifient qu'il n'y a pas de *grand récit* collectif et rassembleur. Tout se joue et se juge à l'aune des singularités. Le pluralisme demande, comme le disait Danto, *d'aborder chaque œuvre selon ses propres termes – selon les termes de ce qui l'a causé, de ses significations, de ses références, de leur incarnation matérielle et de la façon dont il faut les comprendre.*

43 Jacques Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Archi (Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015).

Et pourtant... Parler d'état présent oblige à des généralités, comme les pages de ce livre en apportent témoignage. Pour ce qui est de leur ambivalence intrinsèque, je suivrai une dernière fois Danto : *C'est en partie la conscience de ne plus appartenir à un grand récit, conscience qui se traduit par un sentiment situé à mi-chemin entre le malaise et la joie, qui caractérise la sensibilité historique du présent* »⁴³.

Avec ces quelques lignes, l'auteur évoque la question de la contradiction, afin d'éviter un va-et-vient continu entre deux oppositions en rendant l'architecture peut-être un peu stagnante. Il en convient ainsi d'acquiescer une attitude simultanée qui puisse transcender cet immobilisme et ainsi proposer un acte de création plus complexe.

Nonobstant, « La difficulté d'aboutir à un tout dont une architecture de complexités et de contradictions est due à l'insertion d'une multitude d'éléments divers dont les relations sont incompatibles ou qui font partie des catégories dont la perception est la plus ardue [...] Mais dans toutes les compositions, il y a un sens de l'unité intrinsèque qui est presque immédiat. Ce n'est pas l'unité évidente ou facile qui découle de la liaison dominante ou de l'harmonie ornementale des compositions plus simples, moins contradictoires, mais celles qui provient de l'ordre complexe et trompeur propre à la difficile totalité. C'est la composition tendue qui contient des relations en contrepoint, des combinaisons égales, des fragments infléchis et qui assume les dualités. C'est l'unité qui se contente uniquement de contrôler les éléments disparates qui la composent. Le Chaos est très près : sa proximité et le fait qu'il soit évité... renforcent l'impression de l'unité. Dans les battements ou les paysages urbain qui ont des raisons d'être complexes, l'œil ne cherche pas à être trop facilement ou trop rapidement satisfait dans sa recherche de l'unité à l'intérieur du tout »⁴⁴.

44 Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, trad. par Maurin Schlumberger et Jean-Louis Vénard (Paris: Dunod, 1991).

45 Albert Camus, *L'homme révolté*, Folio Essais 15 (Paris: Gallimard, 2013).

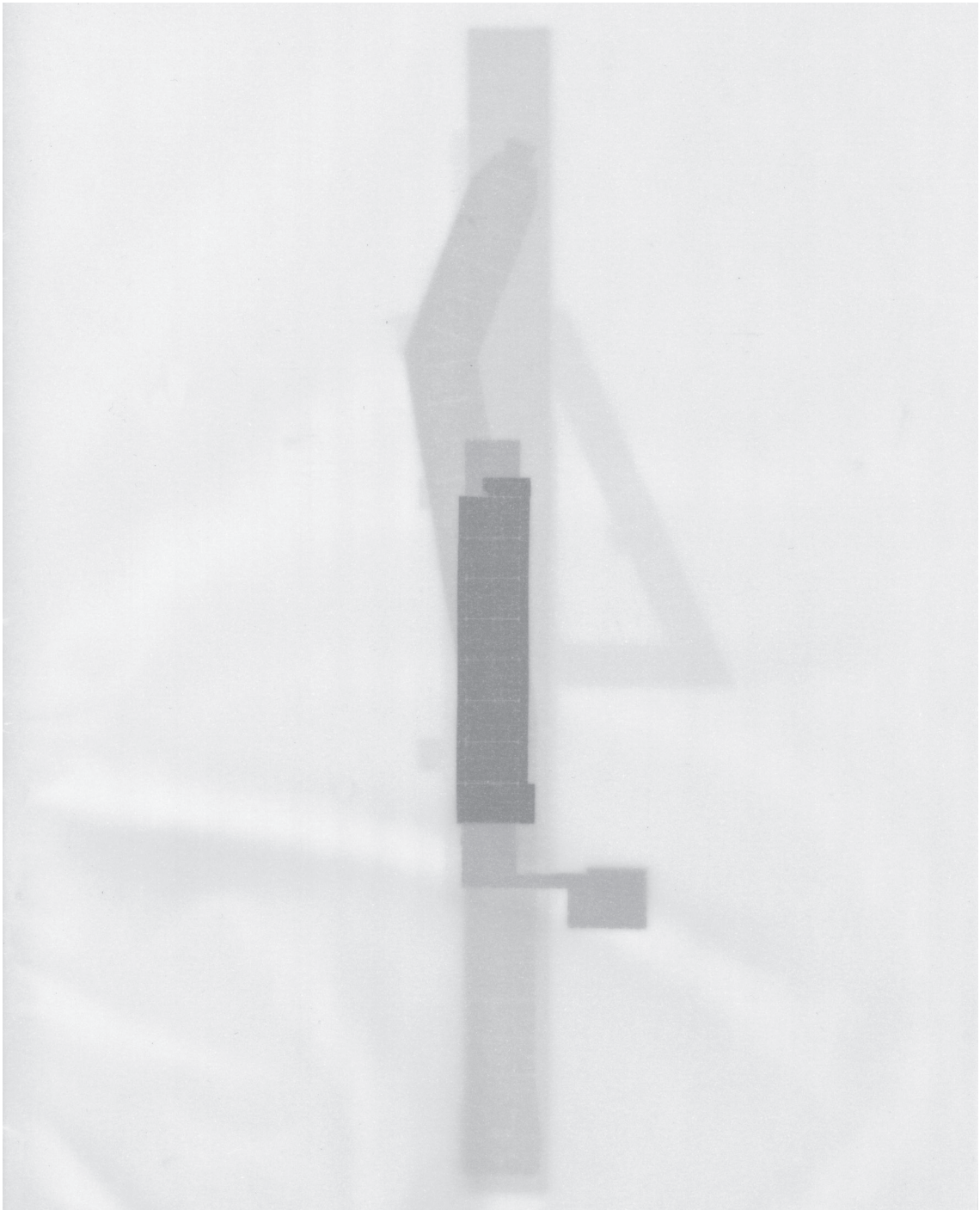
46 Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, vol. 303, Collection Folio/essais (Paris: Gallimard, 2020).

Afin de prévenir toute confusion, nous considérons la contradiction comme un concept créateur d'architecture dans laquelle les oppositions d'usage sont réconciliées par l'outil d'une vision de la *totalité* mesurée. L'usage de la mesure, nous la déterminons par une pensée du midi, c'est-à-dire « la loi de la mesure s'étend aussi bien à toutes les antinomies de la pensée révoltée. Ni le réel n'est entièrement rationnel ni le rationnel tout à fait réel. Nous l'avons vu à propos du surréalisme, le désir d'unité n'exige pas seulement que tout soit rationnel. Il veut encore que l'irrationnel ne soit pas sacrifié. On ne peut pas dire que rien n'a de sens puisque l'on affirme par là une valeur consacrée par un jugement ; ni que tout ait un sens puisque le mot tout n'a pas de signification pour nous. L'irrationnel limite le rationnel qui lui donne à tour sa mesure. Quelque chose a du sens, enfin, que nous devons conquérir sur le non-sens. »⁴⁵.

Ce mouvement dynamique d'oscillation est formalisé à travers de la *Praxis*, c'est-à-dire le pragmatisme d'un œil aiguisé, allant de l'usage de la raison vers la *totalité* enveloppée dans un voile de *mesure*. Elle s'accomplit de la sorte par l'action concrète d'une auto-critique réflexive, une tâche ressemblant alors à celle de Sisyphe⁴⁶.

« Quelques gouttes de phénoménologie :

Un homme célèbre agonise. Sa femme est à son chevet. Un médecin prend le pouls du moribond. Dans le fond de la chambre, il y a deux



47 José Ortega y Gasset, *La déshumanisation de l'art*, Nouvelle présentation, Petite collection (Paris: Allia, 2014).

autres personnes : un journaliste, qui assiste à la scène mortuaire pour des raisons professionnelles, et un peintre, que le hasard a conduit là. Épouse, médecin, journaliste et peintre sont témoins d'un même événement. Cependant, ce seul et même événement – l'agonie d'un homme – s'offre à chacun d'eux sous un éclairage différent. Ces angles d'approche sont si différents qu'ils ont à peine un noyau commun. La différence entre ce qu'il signifie pour la femme transie de la douleur et pour le peintre qui, impassible, regarde la scène, est si grande qu'il serait presque plus exact de dire que l'épouse et le peintre assistent à deux faits complètement différents. Il en ressort donc qu'une même réalité se fractionne en une multitude de réalités divergentes lorsqu'elle est observée depuis différents points de vues. Et l'on en vient à se demander laquelle de ces réalités multiples est la réalité véritable, authentique ? Quelle que soit notre décision, elle sera arbitraire. Notre préférence pour l'une ou l'autre ne peut être fondée que sur un caprice. Toutes ces réalités sont équivalentes, chacune est authentique selon le point de vue adopté. Le seule chose que nous puissions faire, c'est classer ces points de vue et choisir celui qui, en pratique, semble le plus normal ou le plus spontané. Nous arrivons ainsi à une notion en rien absolue, mais au moins, pratique et normative de la réalité »⁴⁷.

« La contradiction en tant que principe de composition n'est pas différente du système avec lequel Emmanuel Kant a tenté d'expliquer ce qui pousse les gens à juger que quelque chose de *beau*. Kant fait valoir qu'il existe trois phases qui entrent en jeu avant que quelqu'un ne juge qu'une chose soit belle : premièrement, il y a les *stimuli* sensoriels activés lorsqu'une personne est confrontée à quelque chose ; deuxièmement, le *stimulus* initial qui déclenche l'imagination d'une personne ; et troisièmement, il y a la tentative de la personne à conceptualiser ce qui a été imaginé. Kant fait valoir qu'un sentiment de beauté ne se pose pas lorsqu'une personne est capable de conceptualiser absolument quelque chose dans le sens où elle le comprend complètement, mais par le va-et-vient constant entre des possibilités toujours nouvelles d'imagination et de nouvelles tentatives de conceptualisation dans l'esprit de la personne »⁴⁸.

48 Valerio Olgiati et Markus Breitschmid, *Non-Referential Architecture*, 3rd edition (Zürich: Park Books, 2021).

49 Gyorgy Kepes, Sigfried Giedion, et Samuel I. Hayakawa, *Language of Vision* (New York: Dover Publications, 1995).

50 Colin Rowe et al., *Transparence réelle et virtuelle*, Droits de regards (Paris: Ed. du demi-cercle, 1992).

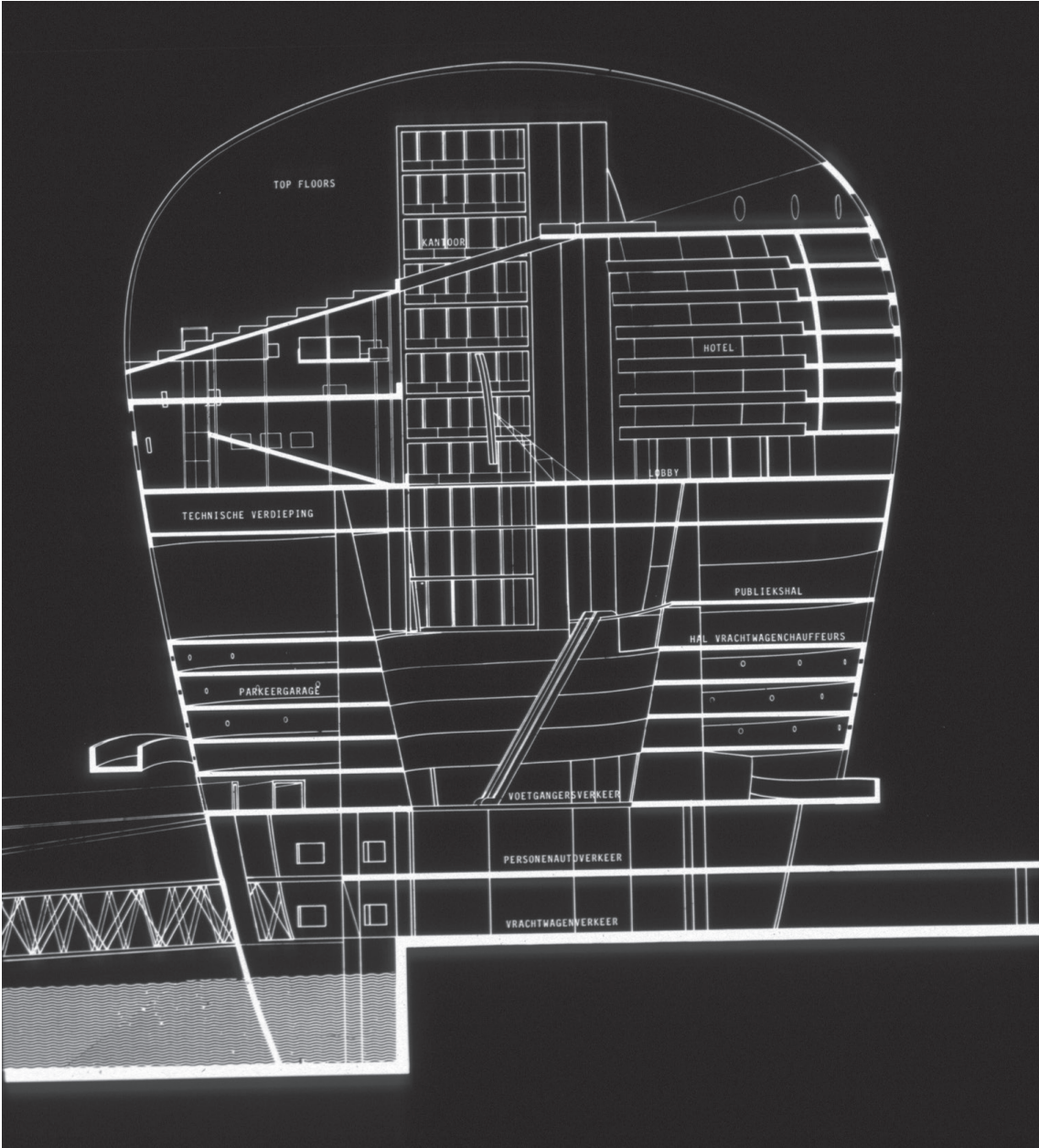
En effet, « lorsque l'on voit deux ou plusieurs figures qui se superposent et que chacune revendique pour elle la partie qui leur est commune, on se trouve en face d'une contradiction des dimensions spatiales. Pour trouver la solution de cette contradiction. Il faut admettre l'existence d'une nouvelle qualité optique. Les figures sont dotées de transparence, c'est-à-dire qu'elles sont en mesure de s'interpénétrer l'une l'autre, sans s'annuler optiquement. Mais la transparence possède autre chose que cette seule qualité optique ; elle implique un ordonnancement spatial plus large. La transparence signifie percevoir simultanément différentes couches spatiales. Non seulement l'espace se déploie, mais il est fluctuant, et ce, en une activité permanente. Quand chacune des figures transparentes apparaît, tantôt comme celle qui est la plus proche de nous, tantôt plus éloignée, leur position acquiert alors un sens ambivalent »⁴⁹.

51 Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, D'art en questions (Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2011).

« Suivant cette définition, la transparence n'est pas ce qui est parfaitement clair, mais elle, devient, a *contrario*, une chose clairement ambiguë. Et, cette signification n'est pas seulement ésotérique : quand il est question (et c'est souvent le cas) de couches transparentes superposées, nous sentons bien qu'il s'agit d'autre chose que de la seule transparence physique »⁵⁰.

« Ces illusions et ces contradictions nous forcent à questionner en permanence la nature de ce qu'on voit, à modifier, en définitive, la définition de la réalité, depuis le souvenir d'une chose jusqu'à la perception de cette chose »⁵¹.

En ce qui concerne l'architecture, « il ne peut se contenter d'être une réponse *mécanique* à des problèmes techniques ou fonctionnels. Lorsqu'on dit : *Là, il y a architecture*, on désigne quelque chose en plus, qui transcende les nécessités triviales et immédiates. Nicolas Michelin pose la question, à sa manière : *l'architecte n'est pas un artiste, mais il faut autre chose que la bonne résolution de problèmes techniques pour faire de l'architecture. Quel est ce plus ?* Ailleurs, il écrit : *Un bâtiment peut répondre à l'ensemble des critères qui viennent d'être évoqués (programme, site, lumière, confort, durable), avec une mesure parfaite des vecteurs interactifs qui les relient ... et pourtant être ressenti comme ennuyeux. Non pas qu'il soit raté mais, en le parcourant, on ne ressent rien – ou plutôt on éprouve comme un manque, une absence de magie. C'est ici qu'intervient un dernier*



52 Eric Lapiere et al., *Architecture du réel: architecture contemporaine en France* (Paris: Le Moniteur, 2003).

53 Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté = Das Unheimliche*, 2008.

54 Lapiere et al., *Architecture du réel*.

critère qui englobe tout : le poétique, le symbolique. Ce n'est pas quantifiable et tient essentiellement à la volonté, à l'inspiration et au talent de l'architecte. Sur ce point il ne me paraît pas raisonnable de tenter d'analyser rationnellement les paramètres de réussite. Je pense en effet que le travail de création est par nature inexplicable. [...] Un bon bâtiment, c'est celui qui sait créer d'emblée un état magique, mais aussi d'incertitude, proche d'une certaine inquiétante étrangeté. »⁵²

Le terme d'inquiétante étrangeté vient du concept freudien *Unheimliche* (un foyer in-familier) qui est lié aux questions du double et de la répétition. « Le caractère d'inquiétante étrangeté ne peut en effet venir que du fait que le double est une formation qui appartient aux temps originaires dépassés de la vie psychique, qui du reste revêtait alors un sens plus aimable »⁵³. « L'architecture a toujours à voir avec le préexistant, avec quelque chose qui la précède et que l'on reconnaît, plus ou moins explicitement, dans chacune de ses manifestations. De même que le phénomène d'inquiétante étrangeté psychologique est lié à la question du double, l'inquiétante étrangeté, qui distingue d'une simple construction, fonctionne sur un réseau de correspondances et d'évocations. Un bâtiment lorsqu'il n'est qu'original, ou qu'il ne se donne à percevoir que comme tel, est impossible à saisir »⁵⁴.

Par cette définition, nous émettons l'hypothèque que par l'usage de la transparence phénoménologique, nous pouvons atteindre ce que nous avons définie comme un état magique, poétique et symbolique dans l'architecture. L'ambiguïté émise par la transparence acquière une inquiétante étrangeté au moment où nous jouons sur la question du *déjà-vu*⁵⁵.

Hybridation

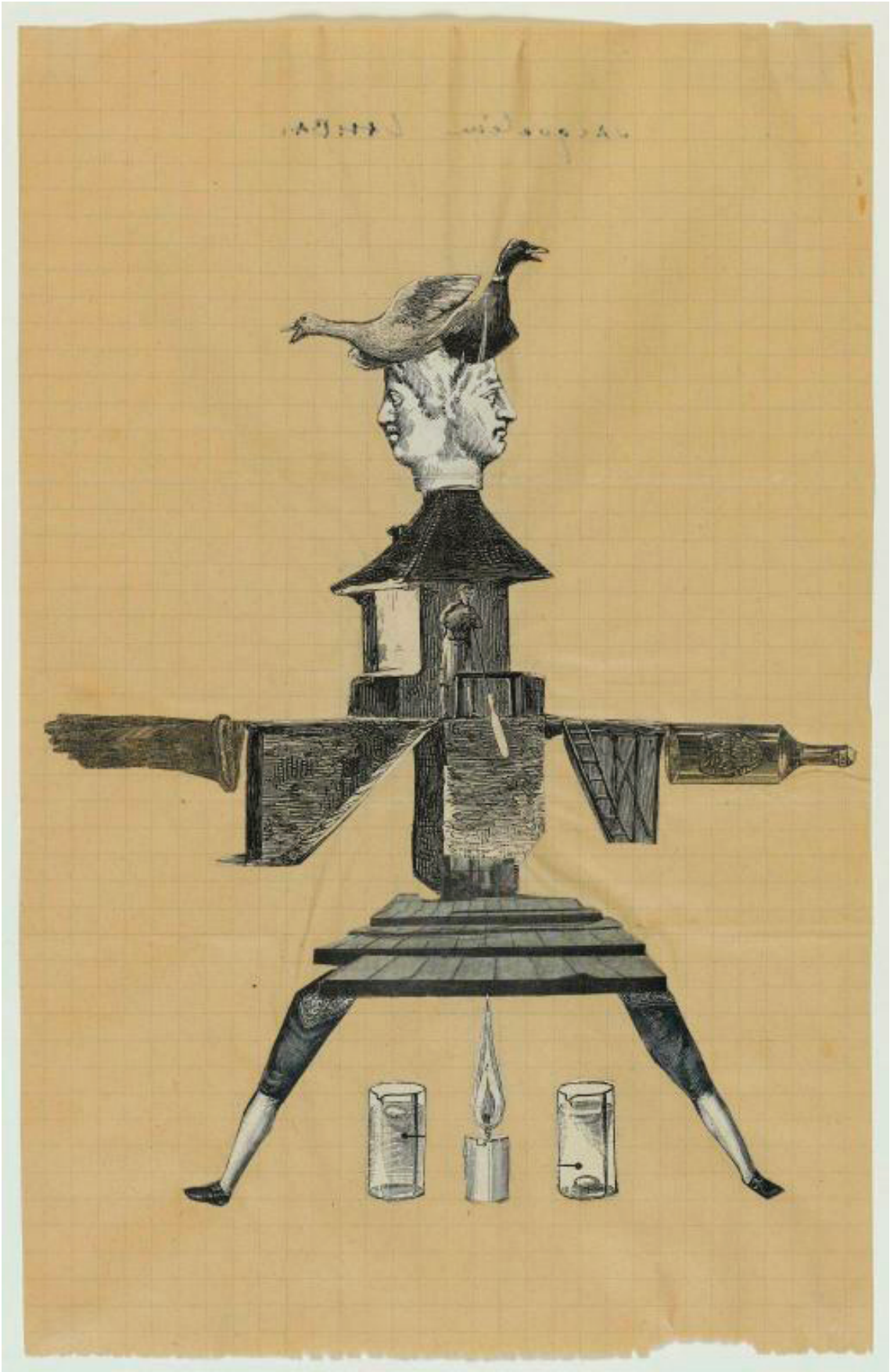
55 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1992).

56 Jorge Luis Borges, *Le livre des êtres imaginaires*, L'imaginaire 188 (Paris: Gallimard, 2017).

« Nous pouvons affirmer que l'enfant est, par définition, un découvreur, et que découvrir le chameau n'est pas plus étrange que découvrir le miroir ou l'eau ou les escaliers. Nous pouvons affirmer que l'enfant a confiance en ses parents qui l'emmènent à cet endroit avec les animaux. En plus, le tigre en tissu et le tigre des illustrations de l'encyclopédie l'ont préparé à voir sans horreur le tigre en chair et en os. Platon (s'il intervenait en cette recherche) nous dirait que l'enfant a déjà vu le tigre, dans le monde antérieur des archétypes, et que le voyant maintenant, il le reconnaît. Schopenhauer (plus curieusement encore) dirait que l'enfant regarde sans horreur les tigres parce qu'il n'ignore pas qu'il est les tigres et les tigres sont lui-même, ou, plutôt, que les tigres et lui sont d'une même essence : la Volonté.

Passons, maintenant, du jardin zoologique de la réalité au jardin zoologique des mythologies, dont la faune n'est pas de lions mais de sphinx et de griffons et de centaures. La population de ce deuxième jardin devrait excéder celle du premier, puisqu'un monstre n'est pas autre chose qu'une combinaison d'éléments d'êtres réels et que les possibilités de l'art combinatoire frisent l'infini. Dans le centaure se conjuguent le cheval et l'homme, dans le minotaure le taureau et l'homme (Dante l'imagina avec visage humain et corps de taureau) et ainsi nous pourrions produire, il nous semble, un nombre indéfini de monstres, combinaisons de poisson, d'oiseau et de reptile, sans autres limites que la lassitude ou le dégoût »⁵⁶.

« Quelles pressions spécifiques la combinaison de programme impose-t-elle à la forme architecturale aux XXe siècle ? la concentration d'une grande quantité d'activités sociales dans une forme architecturale unique déforme et altère le type des bâtiments. Certaines formes d'associations de fonctions autrefois négligées ont été précipitées dans la ville moderne et ont engendré des bâtiments qui peuvent apparaître, si on les considère à l'aune des critères théoriques en vogue aujourd'hui, comme des anti-typologies. [...] L'HYBRIDE, comme concept génétique, remonte à Aristote et à ses conjonctures sophistiquées sur l'origine de certaines espèces animales qui seraient le résultat d'un croisement spontané. Par exemple le chameau et le léopard auraient engendré la girafe, tandis que le chameau et le moineau auraient donné l'autruche. Toutefois, ce n'est qu'au XVIII^e siècle et au XIX^e siècle que les grands pionniers de la génétique Kölreuter et Mendel conduisirent les premières expériences scientifiques sur la dynamique de l'hybridation des formes de vie, jetant ainsi les bases biologiques et même mathématiques de ce processus. [...] Le bâtiment hybride connut son développement riche et varié depuis son apparition



dans les années 1880 [en Amérique] jusqu'à la crise de 1929 qui stoppa quasiment l'industrie de la construction. Après cette crise économique, le Congrès international d'architecture modern *CIAM IV*, préconisa une séparation systématique de l'habitation, du travail et des loisirs, que la *Chartes d'Athènes* propagea. Ces théories filtrèrent dans la reconstruction des centres-villes américain après la Seconde Guerre mondiale, contraignant le bâtiment hybride à un déclin prématuré »⁵⁷.

⁵⁷ Holl, Steven, *Pamphlet Architecture* (New York: Princeton Architectural Press, 1977).

Cependant, « depuis une trentaine d'année, le terme *hybride* est à la mode. Dans la sphère technique, hybride qualifie les matériaux associant des éléments très différents comme organique et l'inorganique, ou encore les véhicules qui utilisent deux sources d'énergie. En philosophie, Bruno Latour propose de considérer les *objets hybrides*, mélanges d'humain et de non-humain, dans une remise en cause de l'existence de la société moderne. Dans le champ de l'architecture, c'est Joseph Fenton qui intronise le terme en 1985 dans son essai *Hybride bulding*. Il désigne par-là les édifices. De grande échelle contenant une mixité fonctionnelle nés à la fin du XIX^e siècle de la pression foncière et de rigidité de la grille des métropoles américaines. La même année, pour décrire les agents de la splendeur terrifiante du XX^e siècle que sont par exemple l'entrelacs de routes et de rampes des quartiers de dalle, Rem Koolhaas ne parle pas encore d'*hybride*, mais de *bâtard* (sens du mot latin *Ibrida*).[...] Si Koolhaas troque ici le bâtard contre son synonyme, l'hybride – moins péjoratif –, il s'agit toujours de qualifier le rapport qu'entretient la ville moderne avec ses infrastructures. Les entités distinctes et élémentaires qui forment ces mélanges improbables sont dénombrées dans son essai sur la ville générique : Trois éléments entrent en jeu : les routes, les bâtiments, la nature »⁵⁸.

⁵⁸ Alonzo, Éric. École d'Architecture de la Ville & des Territoires à Marne-la-Vallée, *Marnes: documents d'architecture*, Marnes documents d'architecture (Marne-la-Vallée: Ed. de la Villette, 2011).

⁵⁹ Bruno Marchand et Alexandre Aviolat, *Logements en devenir: concours en Suisse, 2005-2015*, Cahier de théorie 12 Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015.

« Complexe et Hybride : nous pouvons caractériser par ces deux termes une grande partie des logements collectifs conçus dans le cadre de concours organisés en Suisse entre 2005 et 2015. En effet, par rapport au corpus analysé précédemment, qui couvrait la période 2000 à 2005, nous constatons une véritable évolution qui conduit à la définition de nouvelles tendances, plus élaborées et placées souvent sous le sceau de l'inédit. Cette évolution a quelque chose à voir avec le discours actuel sur la densité et le *construire la ville en ville*. En effet, la densification de certains tissus déjà bâtis implique souvent un travail fin avec des formes complexes et hybrides, issues de situations contradictoires et de la nécessaire gestion, au sein du sujet, de valeurs contraires – telles que densifier et préserver la nature –, ce qui conduit naturellement les architectes contemporains à rechercher des solutions originales, découlant de la prise en compte de ces contraintes »⁵⁹.

« En outre, [...] les situations à bâtir auxquelles l'architecture se confronte aujourd'hui se montrent de plus en plus souvent inadaptées aux formes préconçues, et produisent à l'inverse une densité de réponse morphologique désormais difficiles à catégoriser »⁶⁰.

« Une question plus générale se pose : L'architecture de l'habitation entretient-elle (inconsciemment) une schizophrénie qui lui est propre, une antinomie constitutive ? Tant qu'elle a affaire à l'habitation individuelle, maison ou villa, elle peut rechercher la liberté et expérimenter des dispositifs qui ne s'en rapportent qu'à son individualité et sa singularité ; elle peut même devenir œuvre, au-delà de l'usage. Mais lorsqu'elle a affaire à l'habitation collective, la singularité est nécessairement oblitérée, le cadre devient prédominant et la paralysie guette »⁶¹.

⁶⁰ Bruno Marchand et Lorraine Beaudoin, *Contextes: le logement contemporain en situation*, Première édition (Lausanne: EPFL Press, 2021).

⁶¹ Lucan, *Habiter*.

- Agudin, Leandro Madrazo. « The Concept of Type in Architecture: An Inquiry into the Nature of Architecture », 1995.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Points. Essais 10. Paris: Seuil, 2014.
- Benjamin, Walter, Jacques-Olivier Bégot, et Gérard Raulet. *Sur le concept d'histoire*. Vol. 19. Œuvres et inédits / Walter Benjamin. Paris: Klincksieck, 2022.
- Bernanos, Georges, et Albert Béguin. *La France contre les robots*. Bordeaux: Castor Astral, 2009.
- Borges, Jorge Luis. *Le livre des êtres imaginaires*. L'imaginaire 188. Paris: Gallimard, 2017.
- Bürklin, Thorsten, et Thorsten Bürklin. *Morphologie urbaine*. Basics. Basel: Birkhäuser, 2008.
- Camus, Albert. *L'homme révolté*. Folio Essais 15. Paris: Gallimard, 2013.
- Damani, Abdelkader, Dario Gentili, Beatrice Lampariello, Dominique Rouillard, Fonds régional d'art contemporain du Centre, et Superstudio. *Superstudio: la vie après l'architecture*. Paris: LienArt, 2019.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis. *Précis*. Vol. 1. Paris: Firmin Didot, 1819.
- Ecole d'Architecture de la Ville & des Territoires à Marne-la-Vallée. *Marnes documents d'architecture*. Marne-la-Vallée: Ed. de la Villette, 2011.
- Entretien Louis Ferdinand Céline*. Meudon, 1959. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpf86632261/celine>.
- Fabrizi, Mariabruna, et Fosco Lucarelli. *Inner Space*. Barcelona: Ediciones Poligrafa S.A, 2020.
- Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté = Das Unheimliche*, 2008.
- Gargiani, Roberto. *Inside no-stop city: parkings résidentiels & système climatique universel*. Vol. 68. Design (Paris. 2012). Paris: Éditions B2, 2017.
- Gombrich, Ernst H. *Histoire de l'art*. Réimpr. de la seizième éd. Paris: Phaidon, 2005.
- Holl, Steven. *Pamphlet Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 1977.
- Hugo, Victor. « Chapitre 2 ». In *Notre-Dame de Paris 1482*, Ed. Eugène Renduel. Vol. 5. Paris, 1832.
- Jameson, Fredric. *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. D'art en questions. Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2011.
- Jimenez, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Vol. 303. Collection Folio/essais. Paris: Gallimard, 2020.
- Jung, C. G. « Archetypes of the Collective Unconscious ». In *The Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 9. Princeton: NJ: Princeton University Press, 2014.
- Kepes, Gyorgy, Sigfried Giedion, et Samuel I. Hayakawa. *Language of Vision*. New York: Dover Publications, 1995.
- Koolhaas, Rem, et Jacques Bosser. *Vers une architecture extrême: entretiens*. Eupalinos - Architecture et urbanisme. Marseille: Éditions Parenthèses, 2016.
- Lalande, André, et René Poirier. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. 3e édition «Quadrige», 5e tirage. Quadrige. Dicos poche. Paris: Presses universitaires de France, 2021.
- Lapierre, Éric, Tiziano Casartelli, Bruno Pedretti, et Theo Hakola. *Eric Lapierre*. Vol. 2018. Quarantotto Pagine Di Architettura Insegnata. Mendrisio: Academy Press, 2017.
- Lapierre, Eric, Claire Chevrier, Emmanuel Pinard, et Paola Salerno. *Architecture du réel: architecture contemporaine en France*. Paris: Le Moniteur, 2003.
- Les variations de l'identité: le type en architecture*. Paris: éditions Cosa Mentale, 2021.
- Lucan, Jacques. *Habiter: ville et architecture*. Architecture. Lausanne: EPFL press, 2021.
- — —. *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Archi. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015.
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Collection Critique. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- Marc, Jimenez. *L'esthétique contemporaine: tendances et enjeux*. 2e édition revue et Augmentée. Vol. 6. Paris: Klincksieck, 2004.
- Marchand, Bruno, et Alexandre Aviolat. *Logements en devenir: concours en Suisse, 2005-2015*. Cahier de théorie 12. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015.
- Marchand, Bruno, et Lorraine Beaudoin. *Contextes: le logement contemporain en situation*. Première édition. Lausanne: EPFL Press, 2021.

- Marot, Sébastien. *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*. Penser l'espace. Paris: Ed. de la Villette, 2010.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Création et contradiction*. Vol. 27, 1995.
- Olgati, Valerio, et Markus Breitschmid. *Non-Referential Architecture*. 3rd edition. Zürich: Park Books, 2021.
- Ortega y Gasset, José. *La déshumanisation de l'art*. Nouvelle présentation. Petite collection. Paris: Allia, 2014.
- Perec, Georges. *Penser/classer*. Nouvelle éd. La librairie du XXIe siècle. Paris: Éd. du Seuil, 2003.
- Rambert, Frank. *Aux dires de l'obscur: sur la théorie en architecture*. Lyon: Éditions deux-cent-cinq, 2022.
- RICŒUR, PAUL. « Civilisation universelle et cultures nationales ». *Esprit* (Paris. 1932), n° 299 (10) (1961): 439-53.
- Rossi, Aldo, et Aldo Rossi. *The Architecture of the City*. 16. print. Oppositions Books. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.
- Rowe, Colin, Marianne Brausch, Sylvain Malfroy, Robert Slutzky, et Werner Oechslin. *Transparence réelle et virtuelle*. Droits de regards. Paris: Ed. du demi-cercle, 1992.
- Sophie Delhay *Espaces de Liberté*. Pavillon de l'Arsenal. Consulté le 4 janvier 2024. <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/conferences-debats/cycles-en-cours/1-architecte-1-batiment/12243-sophie-delhay.html>.
- Venturi, Robert. *De l'ambiguïté en architecture*. Traduit par Maurin Schlumberger et Jean-Louis Vénard. Paris: Dunod, 1991.
- Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1992.





1 Paul Valéry et William Marx, *Cours de poésie*, Bibliothèque des idées (Paris: Gallimard, 2023).

2 Ibid., 75.

3 Jean-Loup Chiflet, *Oxymore mon amour: dictionnaire inattendu de la langue française* (Paris: Retrouvées, 2021), 268.

4 Carlos Martí Aris, *Silences eloquents : écrits d'art et d'architecture* (Marseille: Editions Cosa Mentale, 2019), 12.

5 Bailly, *Dictionnaire grec-français*, 1387.

6 Éric Lapiere, *Economy of Means. How Architecture Works* (Barcelona: Ediciones Poligrafa S.A, 2020), 3.

7 Martí Aris, *Op sit.*, 13.

8 Ibid., 14.

9 Ibid., 13,14.

10 Ibid., 14.

11 Bruno Marchand et Christophe Joud, *Mix: mixité typologique du logement collectif de Le Corbusier à nos jours*, Cahiers de théorie 11 (Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014).

12 extrait du rapport de la mission sur la qualité du logement en France, 2021.

Le plan d'architecture peut être lu pour s'instruire, il peut être expliqué par des idées et/ou des thèmes et il peut être interprété en ayant recours à l'allusion, à la citation, alors son étude herméneutique révélerait ses qualités ontologiques. Au préalable son interrogation s'exprimerait de la manière suivante : « Qu'est-ce que cet être ? ». Mais malgré des réflexions qui peuvent s'assujettir aux risques d'une description d'appartenance purement phénoménale ou d'une analyse comparative exclusivement scientifique, c'est par une importante distinction critique de la possibilité de réfléchir l'ordre général par des spécificités esthétiques¹, que des structures formelles peuvent œuvrer comme des proses savantes. Cette réflexion simple conduit à définir la construction d'un plan à celle de la littérature. Ainsi dans l'écriture d'un texte, l'application de certaines propriétés du langage, lui permet « de développer les effets que peuvent produire les rapprochements de termes, leurs contrastes, et de créer des contractions ou user de substitutions qui excitent l'esprit à produire des représentations plus vives que celles qui lui suffisent à entendre dans le langage ordinaire. C'est là le domaine des figures... »².

La langue française connaît trois procédés fondés sur l'opposition de mots contraires et permet donc d'exprimer différemment une même idée. Alors que l'antithèse et le paradoxe reposent sur le contraste fort de mots opposés au sein d'une même expression, l'oxymore accole, ni plus ni moins, deux mots de sens opposés (généralement un nom et un adjectif).³ Employer cette dernière « figure logique »⁴ nécessite alors une finesse et une précision pour parvenir à « l'ingénieuse alliance de mots contradictoires »⁵. Ainsi, l'économie de moyen qu'elle inspire, la réduction et la métrique qu'elle nécessite deviennent « des qualités intrinsèquement liées à la beauté formelle et renforcent les sentiments auxquels elles aspirent. »⁶. (C'est comme pour une sauce qui doit être réduite pour devenir concentrée et avoir un goût intense et profond.)

Dans *Les Variations de l'identité*, Carlos Martí Aris assimile la juxtaposition de deux structures formelles opposées – le temple périptère et la basilique – à l'oxymore pour décrire ce procédé typologique laissant entrevoir la composition d'origine des deux plans dès lors fusionnés.⁷ Cette méthode est également employée pour le Municipio di Gastellbisbal, où l'idée du « périmètre » et celle du « passage » se rejoignent pour former une entité croisée – un mélange typologique : « l'hybridation entre le concept de patio et le concept d'agora, où résonnent aussi bien le type du palais de la Renaissance fermé sur lui-même que le principe de la disposition ouverte par des corps parallèles typique de l'expérience moderne. »⁸ Ces combinaisons peuvent se résumer par l'action d'associer « la dimension syntaxique du type et la dimension sémantique du volume prismatique... »⁹. En somme, c'est l'assemblage dichotomique du fond et de la forme, pour ainsi dire, du type et de la morphologie qui devient une méthode opérationnelle des contraires.

Une hypothèse est alors suggérée par cet auteur : « le seul moyen de reconduire la réalité multiple de l'architecture contemporaine à une unité est de la concevoir par oxymores. »¹⁰. Habituellement, ces bâtiments, que nous qualifierons d'« hybrides », naissent de la confrontation entre une situation urbaine et une typologie. De plus, c'est l'évolution de nos modes de vie qui à la fois développée par le culte de soi et par le désir d'altérité, a contribué dans nos récentes modifications de nos modes de vie.¹¹ Ainsi, la production de l'architecture du logement contemporain, navigue en mers inconnues pour répondre aux nouvelles aspirations des habitants.

Aujourd'hui en crise, ce sont également les conditions économiques qui ont transformé la construction de l'habitat : du palier au couloir et de l'appartement traversant au mono-orienté¹². Au bout du compte, trois enjeux, désormais contradictoires, dictent le dessein du logement collectif : les difficultés urbaines, la multitude sociale, et la frugalité économique. Au lieu d'une production précaire de maux caducs, ces nouveaux paramètres adviennent comme des moteurs de projets ; une réconciliation des contraires.

Ainsi le procédé de l'oxymore agirait à contretemps. D'une part, son économie de moyen porte avec raison, l'intelligibilité et la réduction conditionnée par la construction, d'autre part, ses contraires accolés tentent de réunir le contexte, et l'aspiration des habitants que l'on peut percevoir comme étant contradictoire.



13 Marchand et Joud, *Mix*.

14 Ibid.

Habiter en ville, mais avec les qualités d'une maison individuelle. Tel fut l'ambition de l'Immeuble Villa de Le Corbusier (1922). Avec ces appartements, projetés à l'image d'une petite maison à jardin sur n'importe quelle hauteur, l'architecte prend des perspectives suffisamment élargies pour répondre à la crise du logement.¹³ Mais le produit de cette fusion rappelle celle du paradoxe plutôt que celle de l'oxymore qui devrait laisser naturellement disparaître ces structures d'origines ; une notion fondamentale à la compréhension de notre travail. Pour illustrer ce propos, L'invention collective de René Magritte (1934) hybride un organisme surprenant. Les deux corps fusionnés sont identiques à celui d'une sirène, mais le produit de ce croisement est du moins formellement et ironiquement différent. L'hybridation peut donc donner naissance à des anatomies imprévues, car « elle ne s'effectue pas toujours comme on l'imaginerait »¹⁴.

Par conséquent, énoncer l'oxymore dans le logement collectif, c'est mettre en équilibre la mise en forme des questions typologiques et celle des préoccupations esthétiques. Malgré la singularité du dessin du logement, il n'en est pas pour autant dépourvu du majeur de notre discipline qui pourrait se développer plus durablement. Ainsi, l'oxymore c'est un souffle naturel, qui se comprend par évidences et logiques internes. Cette complexité compréhensible riche en signification se construit avec l'implacabilité de ses contraires. Son produit est un tout. Il n'est donc pas composé d'interdépendances mais plutôt fusionné dans une unité précise comme les composantes d'une machine placées avec un objectif à entreprendre¹⁵. Cependant ses rouages se relient dans l'ensemble, et contribue à son bon fonctionnement lui donnant ainsi un sens plus grand que lui-même¹⁶.

15 Lapierre, *Economy of Means. How Architecture Works*, 62.

16 Ibid., 61.

17 Marti Aris, *Op sit.*, 13.

L'oxymore serait donc émancipateur, dans la recherche d'une voie libre. Néanmoins, ces définitions restent dans un champ disciplinaire qui de ne craint pas d'être parasité par de nouveaux impératifs dans le but de faire face aux défis transitifs et subterfuges de notre époque. « L'opposition devient ainsi corrélation et la dualité se fait dialectique. Tout tend au dépassement de fausses dichotomies, aussi bien dans le champ de la théorie que dans le champ du projet, pour retrouver dans le sens caché de l'oxymore le sens caché de l'architecture, c'est à dire son éloquence. »¹⁷

« Pour une surprise, c'en fut une. À travers la brume, c'était tellement étonnant ce qu'on découvrait soudain que nous refusâmes d'abord à y croire et puis tout de même quand nous fûmes en plein devant les choses, tout galérien qu'on était on s'est mis à bien rigoler, en voyant ça, droit devant nous...

Figurez-vous qu'elle était debout leur ville, absolument droite. New York c'est une ville debout. On en avait déjà vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux même. Mais chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur, tandis que celle-là l'Américaine, elle ne se pâmait pas, non elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur.

18 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Folio 28 (Paris: Gallimard, 1992).

19 Rem Koolhaas et Catherine Collet, *New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Nouvelle édition (Marseille: Éditions Parenthèses, 2023).

On en a donc rigolé comme des cornichons. Ça fait drôle forcément, une ville bâtie en raideur. Mais on n'en pouvait rigoler nous, du spectacle qu'à partir du cou, à cause du froid qui venait du large pendant ce temps-là à travers une grosse brume grise et rose, rapide et piquante à l'assaut de nos pantalons et des crevasses de cette muraille, les rues de la ville, où les nuages s'engouffraient aussi à la charge du vent. Notre galère tenait son mince sillon juste au ras des jetées, là où venait finir une eau caca, toute barbotante d'une kyrielle de petits bachots et remorqueurs avides et cornards »¹⁸.

En 1929 Salvador Dali fait une arrivée retentissante à New York. Il emmène dans sa valise une idée délirante. Certes expérimentale, elle se fonde sur le pouvoir de la systématique propre à la paranoïa, qu'il synthétise en une *méthode paranoïaque critique*. En réalité, Salvador Dali la définit comme « un délire d'interprétation. Chaque fait, chaque événement, chaque observation est appréhendée selon un mode de réflexion systématique et compris par le malade, sujet de telle manière qu'il vient absolument confirmer et renforcer sa thèse, à savoir le délire initial qui lui a servi de point de départ »¹⁹. Comme son nom l'indique, cette méthode magnifie une réalité en



lui donnant un nouvel éclairage pour constituer un nouvel atlas de souvenirs, avec lesquels, il tente de concilier l'antithèse dans une dialectique surréaliste – un rapprochement entre le domaine des sciences naturelles et le domaine poétique²⁰.

Étant en majeure partie une sorte de réponse à une époque remplie d'angoisses (existentielles), cette méthode nécessite un contre-pied raisonné pour que son usage soit adapté à d'autres études. C'est pour cela, que tenter d'y appliquer la raison pourrait dans son paroxysme, organiser surrationnellement le réel afin de l'observer dans ce qu'il a de plus onirique²¹. Comment s'y prendre ? C'est simple. Le devoir d'un surrationaliste est de désapprendre pour mieux comprendre ; c'est également avoir une attitude ambiguë. Il est donc nécessaire de re-expérimenter les bases, pour sortir de l'a *priori* et passer à l'a *posteriori* : « il faut aller du côté où l'on pense le plus, où l'on expérimente le plus artificiellement, où les idées sont les moins visqueuses »²².

Par le biais de ces deux attitudes surréalistes, notre travail consiste à joindre de manière expérimentale ces deux méthodes d'analyses antagoniques – mais complémentaires – c'est-à-dire, connecter la schizophrénie irrationnelle du fantasme avec l'expérimentation surrationnelle, menée par le type. Elle a pour but de transcender la paralysie de l'a *priori* suffisant vers un marasme d'idées fantasmagoriques expiatoires et logiques : conduire notre pensée vers une totalité.

Comment pouvons-nous inventer un protocole de travail apte à répondre, par exemple, à des questions non posées, à formaliser une idée insoupçonnée ou à élaborer un programme non codifié ? Cela requiert d'élaborer des règles d'analyses sans qu'elles ne soient jamais centrales à la réflexion ²³. Afin de museler la contrainte, nous ficelons des nœuds évolutifs et versatiles qui s'expriment par une structure, une consigne, une axiomatique, une manipulation, un combinatoire, un procédé, une procédure, etc²⁴. Tentons d'y voir plus clair. Notre regard se pose sur un groupe de carabins qui sont parvenus à *penser* et à *classer* leur ambition synthétique sous l'enseigne de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, ou plus communément l'Oulipo. Cette nouvelle liberté née de la contrainte lisible, visible, et omniprésente. Elle se limite à chercher des structures dans les œuvres et à en créer des nouvelles. Artisan plus qu'artiste, l'Oulipien s'inscrit dans une tradition et s'ancre dans le monde non sans mélancolie, mais avec optimisme et ironie²⁵.

Par analogie, notre travail de recherche a débuté par une paranoïa typique (relative au type) qui par l'identification de qualités singulières a construit une chimie nouvelle, bâti des molécules syntaxiques à partir d'atomes élémentaires. Dès lors, comment pouvons-nous contraindre notre pensée, entre type et morphologie, au surrationnelle, sans traverser la pensée d'Aldo Rossi ? Peut-être par une divagation expiatrice et logique.

²⁰ Salvador Dalí,
*Le mythe tragique
de l'Angélus de
Millet, interprétation
paranoïaque-critique*
(Paris: J.-J. Pauvert,
1963).

²¹ Charles Alunni,
*Spectres de Bachelard:
Gaston Bachelard et
l'école surrationaliste*,
Pensée des sciences
(Paris: Hermann, 2018).

²² Gaston Bachelard,
Le surrationalisme
(Paris: Inquisition,
1936).

²³ « Protocoles »,
Sophie Delhay
Architecte, consulté
le 4 janvier 2024,
<https://sophie-delhay-architecte.fr/portfolio/protocoles/>.

²⁴ Hervé Le Tellier,
Esthétique de l'Oulipo
(Bordeaux: Le Castor
astral, 2006).

²⁵ Ibid.



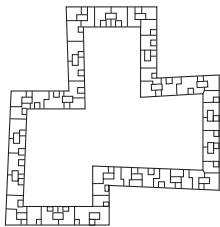
« Lorsque je découvris que j'avais entre les mains un pouvoir aussi stupéfiant, j'hésitais longtemps quant à la façon de l'employer. Bien que je fusse capable d'apporter la vie, la préparation d'un corps qui pût le recevoir, avec tout son entrelacs de fibres, de muscles et de veines, n'en demeurait pas moins un travail d'une difficulté et d'une lourdeur difficilement concevable. Au début, je ne savais point s'il convenait que je tentasse de créer un être tel que moi, ou un autre, plus simple dans son organisation ; mais mon premier succès avait trop échauffé mon imagination pour que je doutasse de ma capacité à donner la vie à un animal aussi complexe et prodigieux que l'homme. Les matériaux dont je disposais alors ne semblaient guère suffire à une entreprise aussi ardue ; mais je ne doutais pas du succès final. Je me préparais à subir quantité de revers. Peut-être mon ouvrage serait-il sans cesse mis en échec, et son résultat au bout du compte imparfait ; pourtant, quand je considérais les progrès que connaissent chaque jour science et mécanique, j'étais encouragé à espérer que mes tentatives présentes seraient au moins le fondement d'un succès futur. Et il m'était impossible de voir dans l'immensité et la complexité de mon projet la preuve de son impraticabilité. C'est dans cet esprit que je me mis à la création d'un être humain. Comme la petitesse des différentes parties faisait grandement obstacle à la rapidité d'exécution, je résolus, contrairement à mes premières intentions, de donner à cet être une taille gigantesque ; à savoir environ huit pieds de hauteur, et la largeur en proportion. Après avoir arrêté cette décision et réussi, au bout de quelques mois, à rassembler et à disposer mes matériaux, je commençais ²⁶».

²⁶ Mary Wollstonecraft
Godwin Shelley et
Elisabeth Vonarburg,
Frankenstein: ou « Le
Prométhée moderne »,
Le Rayon Imaginaire
(Vanves: Hachette
Heroes, 2021).

il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir
 c'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes
 et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires
 écoute si l'écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas
 écoute si l'écoute quand ils prennent à regret et le d'adain pleurent une ancienne musique

Ça a débuté comme ça. Nous après quelques discussions, on s'est mis à chercher...Ce n'était pas facile, trop arbitraire ! Donc on s'est formulé une règle quoi, une structure mathématique ; un carré de cinq lignes et de cinq colonnes. Une machine de précision voilà... Une sorte de *Tractatus typo-morphologicus*; une combinatoire formelle automatique. Ça se présente comme un tableau de croisement génétique : sur un côté la morphologie, et de l'autre le type. Avant même de chercher, on savait qu'il allait être rempli. À la recherche de petits monstres qu'on disait ! Juste en un claquement de doigts, notre cabinet de curiosité était plein. Après un certain délire, on a commencé à leurs donner un petit nom, comme aux personnes que tu apprécies bien ! On a simplement combiné leurs gènes, tel un oxymore. C'était assez parlant... On a réuni le tout dans un zoo imaginaire joliment maigrichon. Pris individuellement, ces petits monstres, c'était plutôt monotone. Mais les tarabiscoter dans un imaginaire de chirurgien du dimanche, ça leurs donnent un peu de panache ! Une gaucherie d'esprits libres, tient...

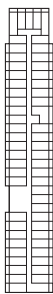
B IC N PL T					TYPOLOGIE
B IC N PL T		KNAPKIEWICZ FICKERT KLEE HOUSING ZURICH 2011	LE CORBUSIER UNITE HABITATION MARSEILLE 1952	SOPHIE DELHAY 1+3=4 PARIS 2022 –	CHARLES CORREA KANCHAN JUNGHA MUMBAI 1983
	TALLER 13 COMPLEX 253 MEXICO 2006		ALDO ROSSI SAN ROCCO MILAN 1996	ADRIAN STREICH BAUFELD B3 ZURICH 2017	MANFRED HERMER PONTE CITY JOHANNESBOURG 1975
	KAJUIRO KOJIMA SPACE BLOCK HANOI 2003	DIENER & DIENER JAVA ISLAND AMSTERDAM 2001		KAZUNARI EGOTA HOUSE TOKYO 2004	DUPLEX BOIS PI ZUG 2019 –
	CHAVPEYRE MÉSOLIA BRAZZA 2020 –	FHV APIS LAUSANNE 2023 –	LIN POINT DU JOUR BOULOGNE 2019		METRONOM IMPSOL BARCELONE 2022 –
	YVES LION DOMUS DEMAIN PARIS 1984	FEHLMANN ILOT SUDS MORGES 2020	RICARDO BOFILL XANADU BERTHELOT 1971	EXPÉRIENCE DOMESTICITÉE TEMPÉRÉE BERTHELOT 2014	
MORPHOLOGIE					



B-IC – BARRE À COUR
= Jointures (B) Ceinturées (IC).

Klee-Housing, Knapkiewicz Fickert, 2011.

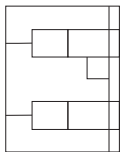
Typologie	
type	traversant
épaisseur	11m
extérieur	de part et d'autre
gaines	centre
attribut	loggia ou balcon en double hauteur
Morphologie	
proportion	enclos
rez-de-chaussée	habité
entrée	cours
distribution	escaliers
espaces collectifs	cours, les angles rentrants et toiture
voisinage	tête à tête
structure	6 angles sortants et 3 angles rentrants



B-N – NAPPE VERTICALE
= Jointures (B) Tissées (N).

Unité d'habitation Marseille, Le Corbusier, 1952.

Typologie	
type	traversant
épaisseur	24m
extérieur	balcon double hauteur
gaines	centre
attribut	séjour double hauteur
Morphologie	
proportion	linéaire
rez-de-chaussée	libre
entrée	rue, cages d'escaliers
distribution	escaliers, rues intérieures
espaces collectifs	rue marchande, toiture terrasse
voisinage	village
structure	tissage de traversants superposés



B-PL – PLOT TRAVERSANT
= Jointures (B) Aboutés (PL).

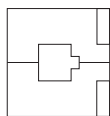
1+3=4, Sophie Delhay, 202 – .

Typologie

type	traversant
épaisseur	20m
extérieur	balcons
gaines	centre et périphérique
attribut	tous vue sur le parc

Morphologie

proportion	équivalent tronqué
rez-de-chaussée	libre
entrée	rue, cages d'escaliers
distribution	escaliers
espaces collectifs	rez, toiture
voisinage	mitoyen
structure	équivalent, lignes parallèles



B-T – TOUR BINGALOW
= Jointures (B) empilées (T).

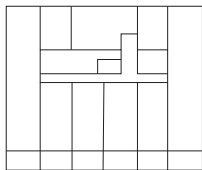
Kanchanjunga, Charles Correa.

Typologie

type	traversant
épaisseur	26m
extérieur	terrasse jardin double hauteur
gaines	centre
attribut	climatique

Morphologie

proportion	monolithe
rez-de-chaussée	socle
entrée	rue, cages d'escaliers
distribution	escaliers
espaces collectifs	socle, toiture
voisinage	anonymat
structure	raumplan, lignes parallèles



IC-B – BARRE ECHANCREE
= Doublures (IC) accolées(B).

Complexe 253, Taller 13, 2006.

Typologie

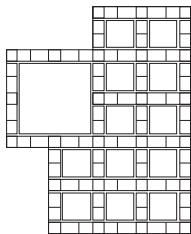
type
épaisseur
extérieur
gainés
attribut

bi-orienté
12-25m
terrasse balcon
centre
duplexs

Morphologie

proportion
rez-de-chaussée
entrée
distribution
espaces collectifs
voisinage
structure

équivalent
socle
rue, cœur d'ilot
escaliers, coursives
cour, socle et toiture
mitoyen et tête à tête
duplex en lignes parallèles



IC-N – NAPPE DE COURS
= Doublures (IC) tissées (N).

San Rocco, Aldo Rossi, 1971.

Typologie

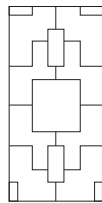
type
épaisseur
extérieur
gainés
attribut

bi-orienté
14m
aucun
centre et entrée
sur deux cours

Morphologie

proportion
rez-de-chaussée
entrée
distribution
espaces collectifs
voisinage
structure

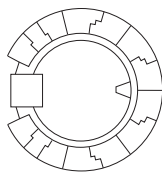
série de cours
habité
rue, angles
escalier distributif, coursives
cours et coursives
tête à tête
grille d'angle et barres



IC-PL – PLOT A COUR
= Doublures (IC) aboutées (PL).
132Green, Adrian Streich, 2017.

Typologie	
type	bi-orienté en angle
épaisseur	11m
extérieur	balcons
gaines	autour cage d'escalier
attribut	coopératif

Morphologie	
proportion	presque équivalente
rez-de-chaussée	socle
entrée	rue, escaliers distributifs
distribution	escaliers
espaces collectifs	socle, cours et toiture
voisinage	tête à tête et angle
structure	équivalente



IC-T – TOUR A COUR
= Doublures (IC) empilées (T).
Ponte City, Manfred Hermer, 1975.

Typologie	
type	bi-orienté
épaisseur	11m
extérieur	aucun
gaines	centre
attribut	deux atmosphères

Morphologie	
proportion	enclos
rez-de-chaussée	socle
entrée	rue, noyau distributif
distribution	coursives
espaces collectifs	socle, cour et noyau
voisinage	tête à tête anonyme
structure	concentrique



N-B – BARRE A PATIOS
= Ouvertures (N) accolées (B).

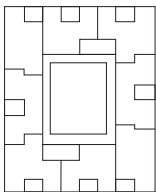
Space Block, Kazuhiro Kojima, 2003.

Typologie

type	maisons à patios
épaisseur	5m
extérieur	patios privés
gainés	centre
attribut	climatique

Morphologie

proportion	linéaire
rez-de-chaussée	rue distributive extérieure
entrée	rue, escaliers privés
distribution	1 rue et 2 patios
espaces collectifs	rez, patios et toiture
voisinage	tissé
structure	cubes agglomérés



N-IC – ILOT POREUX
= Ouvertures (N) Ceinturées (IC).

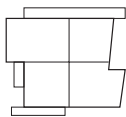
Java Island, Diener & Diener, 2001.

Typologie

type	bi-orienté
épaisseur	10m
extérieur	loggia
gainés	centre
attribut	poreux

Morphologie

proportion	enclos
rez-de-chaussée	socle
entrée	rue
distribution	cour et cousives
espaces collectifs	rez et cour
voisinage	tête à tête
structure	lignes parallèles



N-PL – PLOT MAISON
= Ouvertures. (N) accolées (PL).

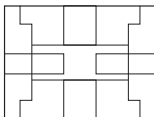
Egota House, Kazunari Sakamoto, 2009.

Typologie

type	maisons à patios
épaisseur	5m
extérieur	patios privés
gaines	centre
attribut	maison

Morphologie

proportion	équivalente
rez-de-chaussée	habité
entrée	escaliers privés
distribution	escaliers
espaces collectifs	aucuns
voisinage	tissé
structure	cube tronqué



N-T – TOUR COMUNAUTAIRE
= Ouvertures (N) aboutées (PL).

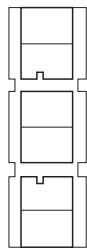
Pi Bois, Duplex architectes, 2019.

Typologie

type	bi-orientés et mono-orientés
épaisseur	10m
extérieur	balcons, loggias
gaines	centre
attribut	grande variété

Morphologie

proportion	verticale
rez-de-chaussée	commerces, habité
entrée	rue, hall distributif
distribution	atrium triple hauteur
espaces collectifs	piazas empilées
voisinage	vertical
structure	cubes superposés



PL-B – BARRE PAVILLONNAIRE
= Encoignures (PL) accolées (B).

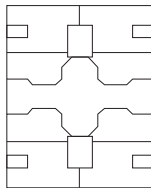
Brazza, Collectif Encore, 2018.

Typologie

type	traversant
épaisseur	12m
extérieur	coursive balcons
gaines	centre
attribut	maison

Morphologie

proportion	verticalement tripartite
rez-de-chaussée	habité
entrée	rue, escaliers extérieurs
distribution	coursives
espaces collectifs	coursives
voisinage	mitoyen
structure	3 maisonnées accolées



PL-IC – ILOT A RUE
= Encoignures (PL) ceinturées (IC).

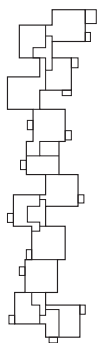
Apis, FHV, 2023.

Typologie

type	bi-orienté
épaisseur	12m
extérieur	loggias
gaines	noyau distributif
attribut	deux atmosphères

Morphologie

proportions	équivalents à redents
rez-de-chaussée	partiellement habité
entrée	rue, cours
distribution	escaliers distributifs
espaces collectifs	cours
voisinage	tête à tête et mitoyen
structure	2 unités qui s'observent

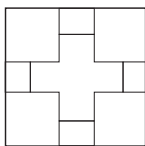


PL-N – NAPPE ELANCE
= Encoignures (PL) tissées (N).

Boulogne Point du Jour, LIN, 2019.

Typologie	
type	tri-orienté et bi-orienté
épaisseur	12m
extérieur	balcons
gainés	noyau distributif
attribut	panorama

Morphologie	
proportion	crénelage d'équivalence
rez-de-chaussée	communs et pilotis
entrée	rue, jardin
distribution	escaliers distributifs
espaces collectifs	toitures, parc
voisinage	angle
structure	plots agglomérés

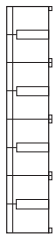


PL-T : PLOT PHARE
= Encoignures (PL) empilées (T).

Impsol, Metronom, 2022.

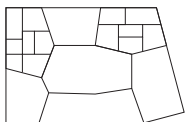
Typologie	
type	bi-orienté
épaisseur	6m
extérieur	loggias
gainés	centre
attribut	flexibilité

Morphologie	
proportions	repère urbain
rez-de-chaussée	communs et parking
entrée	rue, noyau
distribution	escaliers distributifs
espaces collectifs	toitures, rez
voisinage	angle
structure	motif



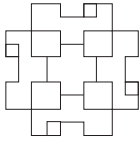
T-B : BARRE EVENTAIRE
= Devantures (T) accolées (B).
Domus Demain, Yves Lion, 1984.

Typologie	
type	traversant
épaisseur	14m
extérieur	balcons
gaines	en façade
attribut	bandes actives
Morphologie	
proportion	tour linéaire
rez-de-chaussée	services
entrée	rue, escaliers distributifs
distribution	palier 2 logements
espaces collectifs	toitures
voisinage	mitoyen
structure	lignes parallèles



T-IC - ILOT A EMERGENCE
= Devantures (T) ceinturées (IC).
Ilot Sud, Fehlmann architectes, 2020.

Typologie	
type	bi-orienté
épaisseur	14m
extérieur	balcons
gaines	noyau
attribut	panorama
Morphologie	
proportion	tours enclos
rez-de-chaussée	socle
entrée	rue, cour
distribution	cour, noyau
espaces collectifs	cour
voisinage	tête à tête et angle
structure	émergences



T-N - TOUR À PATIOS
= Devantures (T) tissées (N).

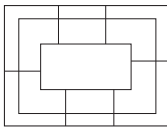
Xanadu, Ricardo Bofill, 1971.

Typologie

type	bi-orienté
épaisseur	6m
extérieur	loggia
services	noyau
attribut	climatique

Morphologie

proportion	tour aggloméré
rez-de-chaussée	habité
entrée	rue, noyau distributif
distribution	palier 4 logements
espaces collectifs	aucuns
voisinage	angle
structure	tour trouée



T-PL : PLOT COAXIAL
= Devantures aboutées.

Domesticité Tempérée, Experience, 2014.

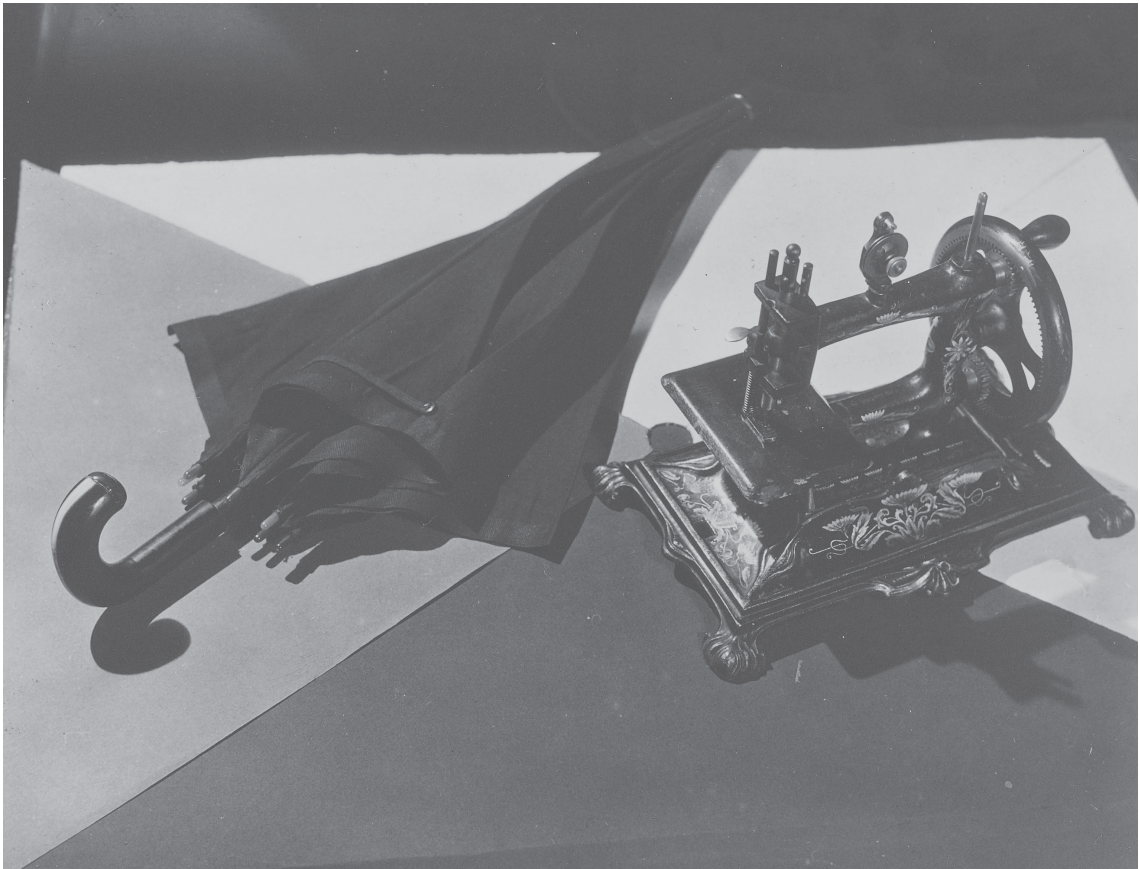
Typologie

type	tri-orienté et bi-orienté
épaisseur	8m
extérieur	balcons
gaines	noyau distributif
attribut	cuisine double hauteur

Morphologie

proportions	équivalent
rez-de-chaussée	services
entrée	rue
distribution	noyau distributif
espaces collectifs	aucun
voisinage	angle
structure	plot concentrique





27 Étienne Klein,
Courts-circuits, essai
(Paris: Gallimard, 2023),
15-16.

« Prenez deux pots de peinture de même volume. Le premier contient de la peinture blanche, le second de la peinture rouge, en quantités identiques. À l'aide d'une cuillère, prélevez un peu de peinture blanche dans le premier pot et reversez-la dans le second (dont la quantité de peinture se trouvera ainsi légèrement augmentée tandis que celle du pot blanc aura légèrement diminué). Touillez afin que les deux couleurs se mélangent parfaitement (...) Prélevez avec votre cuillère la même quantité de ce mélange et reversez-la dans le premier pot. Touillez de nouveau afin de réaliser un mélange bien homogène : le blanc du premier pot a légèrement rosé. À l'issue de cette double opération, les volumes de peinture des deux pots sont bien sûr redevenus égaux. Mais *quid* de leurs teneurs ? La concentration de rouge dans le pot blanc est-elle inférieure, égale ou supérieure à la concentration de blanc dans le pot rouge ? Faites le test autour de vous : vous obtiendrez toutes les réponses possibles étayées par les plus beaux raisonnements, conclus par un « c'est logique » plus ou moins assuré. La vérité est que les deux teneurs sont égales. Ce résultat est si peu intuitif qu'il a peu de chances de sortir majoritaire dans votre sondage. Pour l'établir, un minimum de cogitation s'impose, accompagné peut-être de l'écriture de quelque équation. C'est ainsi que deux pots de peinture peuvent suffire à nous ouvrir l'esprit. »²⁷

Les hybrides ci-présents, ont peut-être, ou peut-être pas, été consciemment dessinés comme tel. Là n'est pas la question. L'objectif de notre classification est plutôt une opportunité pour nommer des compositions de plans dont leurs dessins consciencient l'existence de structures sous-jacentes à certaines géométries – c'est admettre avec clarté que ces êtres existent et peuvent nous instruire. Ici, nous changeons de point de vue. Afin de ne pas seulement se limiter qu'à une analyse syntaxique du plan d'architecture, nous allons observer les bâtiments dans leur intégralité.

28 « Protocoles »,
Sophie Delhay
Architecte,
consulté le 4
janvier 2024,
<https://sophie-delhay-architecte.fr/portfolio/protocoles/>.

29 Éric Lapiere
et al., Eric
Lapierre, vol. 2018,
Quarantotto Pagine
Di Architettura
Insegnata
(Mendrisio:
Academy Press,
2017), 14.

30 Sophie Delhay,
« Prétextes »,
Sophie Delhay
Architecte,
consulté le 5
janvier 2024,
<https://sophie-delhay-architecte.fr/portfolio/pretextes/>.

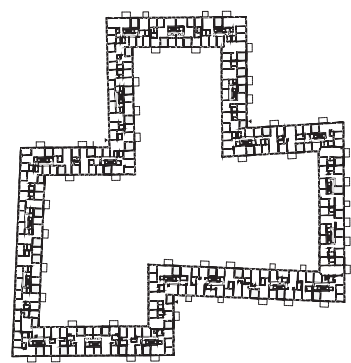
31 Delhay,
« Prétextes ».

32 Rem Koolhaas,
New York délire: un
manifeste rétroactif
pour Manhattan,
Architecture
(Marseille:
Parenthèses,
2002), 100.

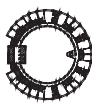
Alors que le processus du projet sous temps à plusieurs contraintes édictées de normes ou imaginées par les architectes, son expérience se traduit par l'écriture de mythologies : « Pour trouver le projet, il faut savoir oublier le programme : ce sont des chimères, des fantaisies, des réponses à des questions non posées qui donnent le sens (la signification et la direction du projet). Elles fabriquent souvent une relation partagée au panorama, parfois des parcours alternatifs ou encore un élément de très grande dimension créer par la mutualisation de programmes prévus pour être individualisés. »²⁸. Cependant tout projet ordinaire est aujourd'hui voué à une condition produite par « la raréfaction des ressources qu'il entraîne »²⁹. Ainsi, l'importance qu'elle pourrait conserver résiderait dans ses concepts et dans sa précision de définition. Ainsi, l'acte du projet d'architecture c'est mettre en forme une idée (qu'il soit en liminaire ou par la suite). Cette dernière peut donc se traduire par des opérations formelles que l'on produit au corps bâti.

Le processus du projet est aussi une expérience où s'entremêlent (quelquefois) « poésie, dessin primitif ou contemporain, images d'architectures utopiques ou réalisées »³⁰ aux idées architecturales que l'on souhaite mettre en place. « Cette répétition d'une rencontre qui n'est jamais la même, qui nous enrichit en se renouvelant, parle aussi de l'enrichissement procuré par le projet à mesure qu'on le travaille et qu'il nous travaille. »³¹. Puisque l'imaginaire de notre énoncé dialogue analogiquement avec la médecine, et puisqu'une forme peu se rapporter à un corps, alors nous avons œuvrés par paranoïa critique pour puiser dans les radicaux des opérations chirurgicales, les gestes pratiqués par les chirurgiens. En effet, ces derniers sont principalement désignées par l'organe, le tissu ou le membre concerné, suivi de l'action à entreprendre, par exemple : une lobotomie³² est la coupure/section du lobe cérébral. Il n'est donc pas surprenant de remarquer que certains suffixes grecs, concernant les opérations, peuvent établir un lien avec notre discipline ; un lien qu'avait déjà effectué Rem Koolhaas en 1978. De ce fait, nous en avons sélectionné six (-clase = exciser, -désie = partager, -pexie = fixer, -plastie = mouler, -rraphie = coudre et -tomie = couper) qui nous semblent adéquat à la description architecturale. Ensuite, à partir de ressemblances opérationnelles, trois grandes catégories peuvent se former : cernant la chair / la *forme* (mouler ou tisser), les organes / la *technique* (exciser ou fixer), et le squelette / la *structure* (partager ou couper). Procédons à une anatomie architecturale.

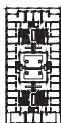
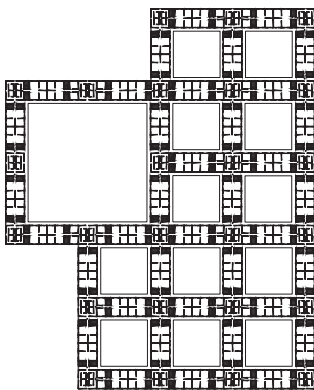
ILOTPLATIE
Knapkiewicz Fickert
Klee-Housing
Zürich
2011



ILOTPLATIE
Manfred Hermer
Ponte City
Johannesbourg
1975



PLOTORRAPHIE
Collectif Encore
Brazza
Bordeaux
2018 –



PLOTORRAPHIE
Lin
Boulogne Point-du-Jour
Paris
2019

ILOTRRAPHIE
Aldo Rossi
San Rocco
Milan
1971

PLOTORRAPHIE
Adrian Streich
132Green
Zürich
2017

Opérer la chair, c'est transformer la forme du bâtiment. L'on peut tantôt la contraindre dans un moule (-plastie) ou coudre des parties afin d'obtenir un motif (-rraphie). Ces opérations peuvent s'effectuer à plusieurs échelles. Ainsi, six projets du tableau des hybrides semblent subir une action caractéristique dans leur viande.

Lorsqu'une -plastie (mouler) est à l'ordre du jour, elle a pour but d'empêcher les gènes naturels du bâtiment à prendre possession de la forme. La forme est contrainte par une camisole de force qui la moule en un monolithe. Si l'on prend *Klee Housing* de Knapkiewicz Fickert, le projet est dessiné comme une figure forte qui répond à l'union de deux coopératives. Cet îlot est composé d'une barre pliée (et repliée), en six angles sortants et trois angles entrants, permettant d'articuler trois cours tangentes en un grand espace vide. Afin d'éviter des dimensions vertigineuses, ce grand jardin commun est vécu comme une forêt urbaine qui procure une impression intime et collective d'un quotidien rythmé par l'épisodique transformation saisonnière de la canopée des arbres. Ensuite, la tour Ponte City de Manfred Hermer, se présente comme un symbole vertical de la modernité sud-africaine : une barre est pliée en arc de cercle où se rejoignent à ses extrémités, le noyau vertical contenant les ascenseurs et les escaliers. C'est un îlot creux qui offre une augmentation significative de la luminosité des appartements en son centre. Néanmoins, elle transmet de manière contradictoire, un sentiment de quiétude sur sa façade extérieure et une déstabilisante ambiance communautaire sur sa façade intérieure.

Lorsqu'une -rraphie (tisser) s'administre, deux déclinaisons opérationnelles peuvent être mises en place. Dans un premier temps, l'on peut tisser des nœuds afin d'apporter une certaine autonomie aux différentes parties : un objet pluriel. Ainsi, *Brazza* du collectif Encore se distingue par cette opération. Le projet tisse entre ses plots des espaces extérieurs qui largement dimensionnés, transforment l'immeuble en une série de maisons traversantes. Les paliers desservent deux espaces extérieurs, qui se traduisent en des sortes de coursives permettant aux voisins de facilement se rencontrer. Dans des circonstances similaires, le projet *Boulogne Point du jour* de LIN accorde une attention singulière à la circulation verticale. Cependant, sa logique n'est pas la même et évite d'avoir un trop grand nombre de cages d'escaliers. Ainsi le projet peut se présenter comme quatre grappes de plots tissés, qui accueillent de deux à quatre raisins (édifices). Grâce à cette économie subséquente, les plots proposent des logements spacieux bénéficiant d'orientations doubles ou triples et de vastes espaces extérieurs.

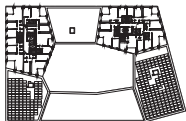
La -rraphie peut également se présenter comme un objet unitaire. Le quartier de *San Rocco* de Aldo Rossi est un *fait urbain*. Il se dévoile comme un objet rudimentaire brouillant ce qui est bâtiment et partie de ville. Néanmoins, son tissu régulier nie la configuration traditionnelle de la ville. En effet, l'unité de base est la maison à cour qui en se répétant fait disparaître l'avenue métropolitaine et ses voitures. *San Rocco* se transforme en un monument résidentiel. Le système de venelles délimite les cours intérieurs qui accueillent la vie sociale et le partage. Finalement, le plot *132Green* de Adrian Streich est une maison d'habitation contenant une coopérative en son centre. Deux escaliers et une cour centrale créent un vide climatique. À chaque étage, quatre appartements donnent sur la cour et quatre sur l'extrémités du bâtiment. Le rez-de-chaussée est constitué par des locaux à vélos, des ateliers résidentiels, une boulangerie et un grand espace commun ouvert à tous les résidents. Jusqu'au grand hall d'entrée, la luminosité s'infiltre à travers les cages d'escalier se connectant à la cour intérieure. Le cœur de la maison est la cour, elle apporte de la lumière dans le bloc profond, mais n'est pas distributive. Ainsi elle peut être pleinement investie par les habitants.

TOUROPEXIE
Yves Lion
Domus Demain
Paris
1984



ILOTPEXIE
Fhv
Apis
Lausanne
2023

TOUROPEXIE
Experience
Domesticité Tempérée
Lyon
2014



ILOTPEXIE
Fehlmann
Ilot Sud
Morges
2020

Agir sur les organes, c'est modifier la manière dont fonctionne le corps. L'on peut tantôt y fixer (-pexie) quelque chose ou exciser (-clase) une partie. Ces opérations peuvent s'effectuer à plusieurs échelles. Ainsi, huit projets du tableau des hybrides semble subir une action formelle sur sa technique.

Lorsqu'une -pexie (fixation) est employée, deux déclinaisons opérationnelles peuvent être mises en place. Dans un premier temps, l'on peut fixer un fragment technique à un type. Si l'on prend *Domus Demain* d'Yves Lion, c'est la mise en place des bandes actives tangentes à la façade (Touropexie) que ce plan attribué à la Barre change drastiquement de signification. S'ils devaient être dessinés pour un bâtiment de taille modeste, l'intimité des habitants serait violée. C'est pour cela que ces proportions dignes d'une tour (hauteur supérieure à largeur), et la présence de son socle urbain, rendent légitime la place des services en façade – sans pour autant risquer d'exposer les corps dénudés à la rue – car ils se fondent dans la multitude ; l'anonymat de la tour vient au service d'une typologie traversante où les services sont éclairés et ventilés naturellement. Ensuite, *Domesticité Tempérée* d'Experience, propose une variation de cette idée (Touropexie) : les cuisines sont implantées dans l'épaisseur périphérique que forment les loggias en simple ou double hauteur. Ainsi, cette double peau agit comme un voile sur la périphérie du bâtiment : elle garantit une intimité et rend possible un nouveau mode de vie par le motif saccadé de cette nouvelle épaisseur. Cet anonymat confère au projet de nouvelles qualités qui se répercutent sur l'appropriation des espaces extérieurs adaptés aux changements climatiques (des façades intérieures sèches) : manger dehors à l'ombre ou au clair de lune, surveiller les enfants au bain depuis la cuisine ; l'anonymat de la tour est au service d'une typologie d'un plot qui se matérialise par une façade extérieure produisant de la multitude.

La -pexie (fixation) peut également s'opérer par la multiplication d'objets architecturaux pour former un ensemble. Ainsi, cette opération est visible dans la conception du bâtiment *Apis* de FHV : deux plots à redents se font face et produisent une cour avec deux escaliers distributifs éclairés naturellement. Effectivement, c'est grâce au face-à-face de leurs décrochements – dessinés à l'image du 25bis Rue Franklin d'Auguste Perret – que cette cour fonctionne comme un accès semi-privée pour les résidents. Les logements d'angle, ne bénéficiant pas d'intrados et d'extrados, sont par équité doublement orientés. Pour les autres, les pièces humides donnent sur cour alors que les chambres donnent sur rue ; le placement des cuisines offre un climat de voisinage agréable malgré la petite dimension de la cour. Finalement, *l'Ilot Sud* de Fehlmann, est un ensemble formé de six bâtiments de gabarits différents mais qui expriment leur unité tant par leur architecture que par leur syntaxe formelle. Ainsi des bâtiments polygonaux sont fixés ensemble pour produire une enceinte qui est reliée par un socle commun occupant toute la périphérie de l'îlot. En revanche, aucun lien n'est formalisé entre les émergences de logement appart pour le vide central. Cette cour intérieure (privée) occupe une fonction distributive même si elle est partiellement végétalisée et dotée d'une aire de jeu. Du socle émerge des tours, dont leurs gabarits s'adaptent aux édifices voisins, promettant à tous les habitants des vues imprenables sur les alpes et le lac. Désormais, les enfants peuvent jouer dans la cour – sur le sol – en toute sécurité alors que les adultes profitent de l'apéro, les yeux tournés sur le panorama.

Lorsqu'une -clase (excision) est employée, deux déclinaisons opérationnelles peuvent être mises en place. Dans un premier temps, l'on peut trouer le bâtiment. *Complex 253* de Taller 13 illustre cette conception par l'évidement d'un volume. Bâti sur l'entièreté de la parcelle, le bâtiment est structuré de lignes parallèles interrompues par un percement central où y loge des bancs (pour le repos) et un miroir d'eau (pour la fraîcheur) produisant une cour qui distribue les logements au biais d'une circulation verticale (escaliers, ascenseur) et horizontale (coursives). Cette dernière a pour objectif de dialoguer avec les vieux quartiers mexicains en attribuant un lieu à la coexistence. Ensuite, *Xanadú* de Ricardo Bofill, propose une variation de cette même idée : une série de trous aère les logements. Effectivement ces patios cherchent à satisfaire les exigences particulières du programme, qui, dans ce cas, prévoyait des terrasses ombragées pour éviter la chaleur intense. Ce projet est l'un des premiers développements – un prototype – qui visait à établir une méthodologie avec des éléments géométriques dans l'espace. Chaque unité de logement est composée de trois cubes

BARROCLASE
Taller 13
Complexe 253
Mexico City
2006



BARROCLASE
Kazuhiro Kojima
Space Block
Hanoi
2003

TOUROCLASE
Ricardo Bofill
Xanadu
Alicante
1971



TOUROCLASE
Charles Correa
Kanchanjunga
Bombay
1983

correspondant à un séjour/salle-à-manger, une chambre et une pièce de services. Ces trois cubes sont regroupés autour de l'axe vertical du noyau de circulation qui les soutient, puis décomposés pour produire une variété typologique. Cependant, les fractures des angles extérieurs résultent d'un formalisme assez gourmand ne produisant rien d'autre qu'une façade irrégulière sur un volume déjà irrégulier ; une décision pas très économique.

La -clase (excision) peut également s'opérer en creusant dans un volume. Ainsi, cette opération est visible dans le *Modèle Space Blocks Hanoi* de Kazuhiro Kojima : enlever de la matière afin de ne pas dépendre de la climatisation conventionnelle. Ce contre-modèle met en place un organe par le vide, en utilisant une méthode de conception intitulée bloc d'espace, conçu pour la ventilation naturelle et l'ombrage : un refroidissement naturel à temps plein. Ce vide est donc creusé à partir d'une analyse des vents visant à organiser le bâtiment par flux plutôt que par des objets dans l'espace. Ainsi le ratio de porosité entre le bâti et le non bâti est de 50% et les patios s'entremêlent en trois dimensions. Une telle proportion d'espaces extérieurs est culturellement appréciée et est utilisée pour une variété d'activités, telle que pour la salle à manger. Ensuite, les boîtes qui constituent les logements sont empilées de façon à assurer une intimité entre voisins. Dans un climat de haute température et de haute humidité (mousson asiatique), les habitants sont abrités des nuisances qu'il peut produire tout en préservant leur lien avec ses éléments naturels ; la pluie qui tombe dans un bâtiment n'est plus perçue comme un problème à résoudre. Ensuite, *Kanchanjunga* de Charles Correa, propose une variation de cette même idée : bâtir une tour aux vertus climatiques. Effectivement, le projet est une réponse directe à la culture actuelle, au urban spawl et aux conditions climatiques de la région. À Mumbai, l'orientation est-ouest d'un bâtiment est indispensable pour intégrer les brises de la mer qui prévalent. Cependant, ce sont également les directions du soleil chaud et des fortes pluies de mousson. Les anciens bungalows avaient résolu ces problèmes en les enveloppant d'une couche protectrice (vérandas) autour des principaux espaces de vie, fournissant ainsi deux lignes de défense contre les éléments. Ici, l'architecte creuse le bâtiment dans la direction souhaitée en produisant de petites différences de niveaux qui distinguent les terrasses extérieures, remplies de terre, et les volumes de vie élevés intérieur. Ces subtils changements, rappelant le raum-plan d'Adolphe Loos, permet de protéger efficacement les unités des effets de la pluie et du soleil. Ainsi, en fournissant à la tour des vérandas jardins (une ré-interprétation des bungalows traditionnels), relativement profondes et suspendues dans les airs, les logements se retrouvent indemnes face aux contraintes climatiques de cette région. Cependant l'accessibilité à ce type de logement de luxe demeure complexe, alors peut-être qu'une simplification de ce système pourrait advenir à développer des conditions privilégiées à une classe qui ne l'est pas, rendant ainsi le projet plus fort ; à savoir par son essentiel.

TOUROTOMIE
Metronom
Impsol
Barcelonne
2023 –



PLOTODÉSIE
Kazunari Sakamoto
Egota House
Tokyo
2009

ILOTOMIE
Diener & Diener
Java Island
Amsterdam
2001



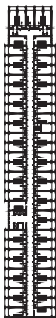
PLOTODÉSIE
Sophie Delhay
1+3=4
Paris
2022 –

Agir sur le squelette, c'est modifier la structure intérieure corps. L'on peut tantôt le découper, bout par bout, ou le partager, dans son ensemble. Ces opérations peuvent s'effectuer à plusieurs échelles. Ainsi, six projets du tableau des hybrides semblent subir une action formelle sur leur squelette.

Lorsqu'une -tomie (couper) est employée, elle a pour but de rendre les conditions des logements équitables. Pour ce faire, le découpage s'effectue en plan, et permet d'offrir des qualités similaires à tous les logements de l'immeuble. Ainsi, *Impsol* de Metronom, illustre cette conception en proposant quatre appartements d'angle par étage. Alors qu'une tour abrite généralement d'avantage de logis par étage, le bâtiment est plus haut qu'un plot et de ce fait répond à son statut métropolitain comme point de repère urbain. La typologie de logement est compacte et efficace ayant comme parti pris d'offrir un même sentiment d'espace pour tous ses habitants. Les pièces, volontairement non-hiérarchiques, communiquent par de grands couloirs, permettant au séjour de se déployer dans les chambres. Chaque maison d'angle est dotée d'une loggia assurant une fonction climatique mais qui peut se transformer en une pièce (extérieure) supplémentaire dépendamment de l'usage et des saisons. Ainsi, le découpage strict de ce plan favorise pour le mieux la communauté des habitants, cependant d'avantage de précision typologique aurait pu garantir l'emplacement d'une pièce de vie plutôt qu'une pièce intime dans la situation privilégiée qu'est l'angle. Ensuite, *Java Island* de Diener & Diener, propose une variation de cette même idée : il n'y a aucun ordre hiérarchique établissant un lien entre les appartements eux-mêmes. Sa structure formelle peut se traduire par une série de lignes parallèles qui sont entrecoupées de perpendiculaires produisant des pièces de proportions similaires avec des portes/fenêtres qui s'ouvrent toutes soit frontalement soit latéralement, selon leur orientation. Ayant une cour centrale avec des coursives distributives, le bâtiment encourage d'autres formes de cohabitations indépendantes des structures familiales traditionnelles. C'est donc en geste, en une opération, qu'une grande diversité typologique se dessine de manière équitable. Les plans sont poreux, la lumière est abondante ; le projet est économique, poétique, et social.

Lorsqu'une -désie (partage) est employée, deux déclinaisons opérationnelles peuvent être mises en place et à comparer à la -tomie, cette opération nécessite des subtilités en coupe afin de correctement partager le bâtiment. Dans un premier temps, l'on peut opérer le bâtiment en le partageant *en unités* afin de résoudre des contraintes d'ordre géométrique par des solutions spatiales. *Egota* de Kazunari Sakamoto illustre cette conception dans la mécanique qu'oblige l'imbrication de cinq logements dans une forme équivalente de quatre côtés. Afin de répondre à la densité attendue, chaque logement dispose d'un accès externe séparé. Chaque étage est divisé par des murs mitoyens placés dans des directions différentes mais combinés perpendiculairement pour joindre les espaces des niveaux supérieurs et inférieurs en les croisant spatialement par une grande variété de connexions. De plus, chacun des appartements dispose d'ouvertures de différentes tailles offrant une vue envahissante sur trois côtés qui renforce le sentiment d'une vie dans une maison unifamiliale. Ainsi, ce projet à la dimension d'un petit plot, partage son volume pour accueillir les meilleures conditions de vies attendues par les habitants qui y logeront. Ensuite, *1+3=4* de Sophie Delhay, propose une variation de cette même idée : construire un plot de six logements qui partagent tous – sans exception – la même vue depuis la même façade. Effectivement l'immeuble vient s'organiser en face d'un grand parc ; une situation rare et privilégiée à Paris. Lors de recherches menées pour le projet de concours, l'immeuble ne pouvait être autre chose qu'un plot puisque sa dimension est de 20m sur 24m. Comme nous l'avons précédemment expliqué, ce type s'organise avec au centre une distribution collective, quatre logements en angle et deux logement mono-orientés. Ainsi, la situation privilégiée ne serait offerte qu'à trois unités sur six par étage ce qui serait absurde puisqu'ici la qualité première est d'habiter sur le parc. Donc ce plot est partagé avec un défi typologique afin d'avoir tous les séjours sur le paysage : six bandes parallèles de même dimension composent le plan en six lamelles égales. Ainsi, ces grands meubles se composent de la structure, des éléments techniques et du rangement, de telle manière à ce que l'espace linéaire soit le plus libéré possible. De plus, les logements de part et d'autre de du plan ont trois façades et sont donc bien éclairés. En revanche, les deux du

BARRODÉSIE
Le Corbusier
Unité d'Habitation
Marseille
1952



TOURODÉSIE
Duplex
Pi Bois
Zug
2019



centre ayant 20m d'épaisseur peinerait à faire parvenir la lumière naturelle au centre. Ainsi, un système en trois dimensions enchâsse les séjours en double hauteur par quiconque afin de permettre au soleil de pénétrer jusqu'au cœur du logement. Pour réussir à y parvenir, deux cages d'escaliers sont nécessaires. Habituellement, la maîtrise d'ouvrage apprécie le plot pour sa rentabilité : un cœur distributif au centre, seulement un ascenseur un escalier à entretenir, un palier compact qui donne sur presque toute la surface construite qui est du logement. Ce qui avait été perçu pour l'architecte comme une qualité d'habitat est perçu par le client comme une valeur monétaire incroyable – construire tous les logements sur parc. Ainsi, c'est ce qui lui a permis de construire une des barres les plus courtes au monde ou plutôt un plot de logement traversant avec deux cages d'escalier, ce qui est a priori totalement contre nature.

La -désie (partage) peut également s'opérer en partageant le bâtiment en *groupe d'unités*. Ainsi, cette opération est visible dans l'*unité d'habitation de Marseille* de la Corbusier : imbriquer des logements dans une barre pour une vie communautaire. Dans le but d'accueillir environ 1600 habitants, l'architecte les réunit plutôt dans une ville-verticale, à l'opposé de l'instinct traditionnel qui est de concevoir horizontalement. Ainsi, cette conception nécessite une autre approche de l'organisation spatiale afin d'accueillir les espaces publics et les espaces communs. Pour ce faire, le principe constructif, dit « casier à bouteilles », permet de construire des appartements à l'intérieur d'une ossature indépendante, construite de poteaux et de poutres en béton armé. Contrairement à la plupart des immeubles de logement de cette époque, le couloir empilé (avec des unités d'un côté), se transforme en « rues intérieures » (certes sombres) pour accueillir de chaque côté des logements. De plus, les séjours étant imbriqués en double hauteur, le nombre de rues requises diminue à trois. Les balcons protégés de brises soleil permettent une ventilation croisée d'un bout de l'autre de ces appartements traversants, ainsi mettant l'accent sur un volume ouvert plutôt qu'un plan ouvert. En toiture logent des programmes communs tel que, théâtre en plein-air, gymnase, solarium, crèche/garderie, pataugeoire et jeux d'enfants. Ensuite, le projet *Pi Bois* de Duplex Architects, propose une variation de cette même idée : construire une tour communautaire. Dépourvu de socle, la circulation publique est dessinée pour se réaliser dans le cœur bâti. Elle s'échelonne verticalement en quatre segments, qui sont ensuite, selon une logique de voisinage verticale, partagés tous les trois étages autour d'un espace central ouvert. Ainsi, une série de « piazza » s'empilent, autour de laquelle sont rassemblés des profils d'habitants ayant des besoins similaires. De ce fait, 20 à 24 appartements partagent ce vide, ce qui favorise la coexistence entre habitants et adoucit leur séparation habituellement anonyme. Dans le but d'y apporter un éclairage naturel, une salle de lavage et de séchage sur deux étages, oriente la vue vers l'extérieur. Divers usages partagés (salle de musique, bibliothèque, chambre d'amis, ateliers, jardins d'hivers...) sont intégrés et contribuent à activer ce commun. Cette mathématique spatiale est rendue possible grâce à son système structurel en bois, rappelant le célèbre principe du « tube dans le tube » des structures en acier de Chicago dans les années 50. De ce fait, une multitude de typologies d'habitation est possible, à condition de séparer rigoureusement la structure primaire de la secondaire. En toiture, un jardin en accès libre est décrit comme un espace extérieur précieux qui marque la sommité de l'édifice.

Finalement, notre recherche s'est déroulée en plusieurs étapes. Tout d'abord, le type nous a démontré les potentiels de l'abstraction. Cependant, il risque d'être considéré comme trop synthétique et de ce fait, nos résultats ne seraient que syntaxiques.

La contradiction en architecture est une relique essentiellement post-moderne. Elle a le pouvoir de théoriser la question des oppositions de manière scientifique, mais elle ne peut être examinée comme une vérité intangible. Elle est surtout utilisée pour reconnaître certaines logiques internes amputables aux formes étudiées.

En ce qui concerne l'hybride, nous avons cherché une série de projets, croisant des gènes se trouvant dans notre tableau périodique des qualités. Bien que l'hybridation ait une origine centenaire, elle n'est apparue en architecture qu'il y a peu de temps sous d'autres formes. En effet, elle est essentiellement utilisée pour montrer une combinaison de matériaux ou même de construire un lien entre l'architecture et l'ingénierie. Notre point de vue est donc singulier car nous ne l'exploitons que pour le logement. Il peut donc être interprété comme inabouti et même erroné.

L'esthétique de l'Oxymore est une forme rhétorique, concluant au pouvoir réconciliateur qu'elle détient, à réunir les contraires en un tout. C'est une émancipation aux limites ordinaires des choses. C'est une surréalité pragmatique. C'est le concubinage du beurre et de l'argent du beurre : de nos désirs contradictoires. Pour répondre grossièrement au débat public sur le logement, il est possible de réunir certaines qualités, par exemple, d'une maison individuelle à une vie communautaire. Croiser des gènes typologiques avec une autre forme d'habitat, ce qui permettrait de satisfaire à la fois les travailleurs du quotidien mais aussi l'architecture elle-même.

Cette réflexion nous est apparue évidente dans les conditions actuelles du logement en Suisse. La rénovation et la surélévation sont, de façon générale, les premiers objectifs de densification et de renouvellement urbain face aux besoins du logement. Ce travail sur l'existant peut être considéré, d'une certaine manière, comme une hybridation qui met à jour le logement. Néanmoins, nous considérons qu'il n'est pas utilisé à son plein potentiel et qu'il existe alors une marge de manœuvre permettant, peut-être de l'exploiter sans réserve : c'est-à-dire, de transformer l'ordinaire en chimères architecturales avec une méthode rationaliste hédoniste.

Soit un texte-source T : on le vide de ses substantifs, de ses adjectifs, et de ses verbes, en marquant toutefois la place de chaque substantif, adjectif et verbe. Le résultat s'appelle un moule.

Soient alors trois textes-cibles, S, A, V : on extrait les substantifs de S, les adjectifs de A, les verbes de V. Reprenant le texte préparé T, on remplace les substantifs supprimés dans T par les substantifs de S, dans l'ordre où ils ont été extraits ; même opération pour les adjectifs de A et les verbes de V.

Après avoir rectifié, aussi peu que possible, pour éliminer certaines incompatibilités, on aboutit à une chimère.

Texte T dit le moule : Les copains d'abord, Georges Brassens.

Texte S dit le substantif : VI / du logement à l'habiter, in Sociologie du logement, Yankel Fijalkow.

Texte A dit l'adjectif : les villes continues I, dans Les villes invisibles, Italo Calvino.

Texte V dit le verbe : chapitre 7, la ferme des animaux, George Orwell.

Les notions de modèles
Non, ça ne fondait pas la culture
De l'habitat, cette fin,
Qu'on se l'est à l'année des temps,
Ce cède au critique des courants,
Il poursuit en moderne neuf,
Sur la perfectionnée notion des immeubles,
Et rendait les pilotis inentamés,
Les surfaces impeccables.

Ses soles observent par la voiture
Se réjouiraient pas du loisir,
N'en achève aux toits-terrasses de logement,
Son extérieur et ses plans,
N'affectait pas des livres de tracé,
Mais des fenêtres-bandeaux écrasées d'éclairement.
Les livres de développement

Ne croyaient pas des façades d'enseignement,
Des grillés sciences et écoles,
Des architectures de débat et métier,
Architecte et relation
N'effondraient pas des habitants fabriqués
Par norme et habitat,
Sur la conception ils se croyait acheté
Les produits de jeté

Ne savaient pas des maîtrises non plus,
Le scientifique, ils ne l'avaient pas été,
Mais ils se décidaient toutes natures dehors
Toutes œuvres dehors,
Appropriation, temps, espace et corps
Rebattait leur neuf désir,
Leur renouveau leur pensée,
Aux sens de société.

Au moindre capitalisme de terrain,
C'est l'ouvrier qui amenait la périphérie,
Ce gèle elle qui leur remet la pratique
Qui leur était l'architecte
Et quand ils apportaient en préface,
Que leurs habitats avaient des faits
On aurait eu les faits,
Les sols d'espaces.

À l'ensemble des véritables œuvres
Y'gardait pas souvent de produits,
Quand l'un d'entre eux entendait à chose.
Ce trouve qu'il stimulait façon.
Oui, mais jamais, au langage jamais,
Sa notion dans l'activité ne s'allait,
Nouveaux groupes après, logement de symbole !
Il allait encore.

Des ordres, j'en ai été beaucoup,
Mais l'idéologie qui ait été le besoin,
Qui n'ai jamais annoncé d'imaginaire,
Mais soit d'utopie,
Distribuait en proximité différente
Sur la récurrente distance des intimités,
Et s'apercevait les éloignements d'objet,
Les usages de notion.

- Alunni, Charles. *Spectres de Bachelard: Gaston Bachelard et l'école surrationaliste*. Pensée des sciences. Paris: Hermann, 2018.
- Bachelard, Gaston. *Le surrationalisme*. Paris: Inquisition, 1936.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Folio 28. Paris: Gallimard, 1992.
- Chiflet, Jean-Loup. *Oxymore mon amour: dictionnaire inattendu de la langue française*. Paris: Retrouvées, 2021.
- Dalí, Salvador. *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*. Paris: J.-J. Pauvert, 1963.
- Delhay, Sophie. « Prétextes ». Sophie Delhay Architecte. Consulté le 5 janvier 2024. <https://sophie-delhay-architecte.fr/portfolio/pretextes/>.
- Klein, Étienne. *Courts-circuits: essai*. Paris: Gallimard, 2023.
- Koolhaas, Rem. *New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Architecture. Marseille: Parenthèses, 2002.
- Koolhaas, Rem, et Catherine Collet. *New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Nouvelle édition. Marseille: Éditions Parenthèses, 2023.
- Lapierre, Éric. *Economy of Means. How Architecture Works*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A, 2020.
- Lapierre, Éric, Tiziano Casartelli, Bruno Pedretti, et Theo Hakola. *Eric Lapierre*. Vol. 2018. Quarantotto Pagine Di Architettura Insegnata. Mendrisio: Academy Press, 2017.
- Le Tellier, Hervé. *Esthétique de l'Oulipo*. Bordeaux: Le Castor astral, 2006.
- Marchand, Bruno, et Christophe Joud. *Mix: mixité typologique du logement collectif de Le Corbusier à nos jours*. Cahiers de théorie 11. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014.
- Martí Arís, Carlos. *Silences éloquentes: écrits d'art et d'architecture*. Marseille: Éditions Cosa Mentale, 2019.
- Shelley, Mary Wollstonecraft Godwin, et Elisabeth Vonarburg. *Frankenstein: ou « Le Prométhée moderne »*. Le Rayon Imaginaire. Vanves: Hachette Heroes, 2021.
- Sophie Delhay Architecte. « Protocoles ». Consulté le 4 janvier 2024. <https://sophie-delhay-architecte.fr/portfolio/protocoles/>.
- Valéry, Paul, et William Marx. *Cours de poétique*. Bibliothèque des idées. Paris: Gallimard, 2023.

	I	2	3	4	5
I	R	A	V	E	L
II	A	V	A	R	E
III	S	I	L	O	S
IV	E	L	U	D	E
V	R	I	T	E	S

ATLAS TYPOLOGIQUE

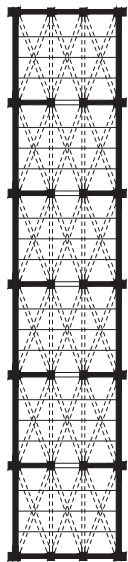
L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence.

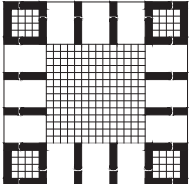
AMIN MAALOUF

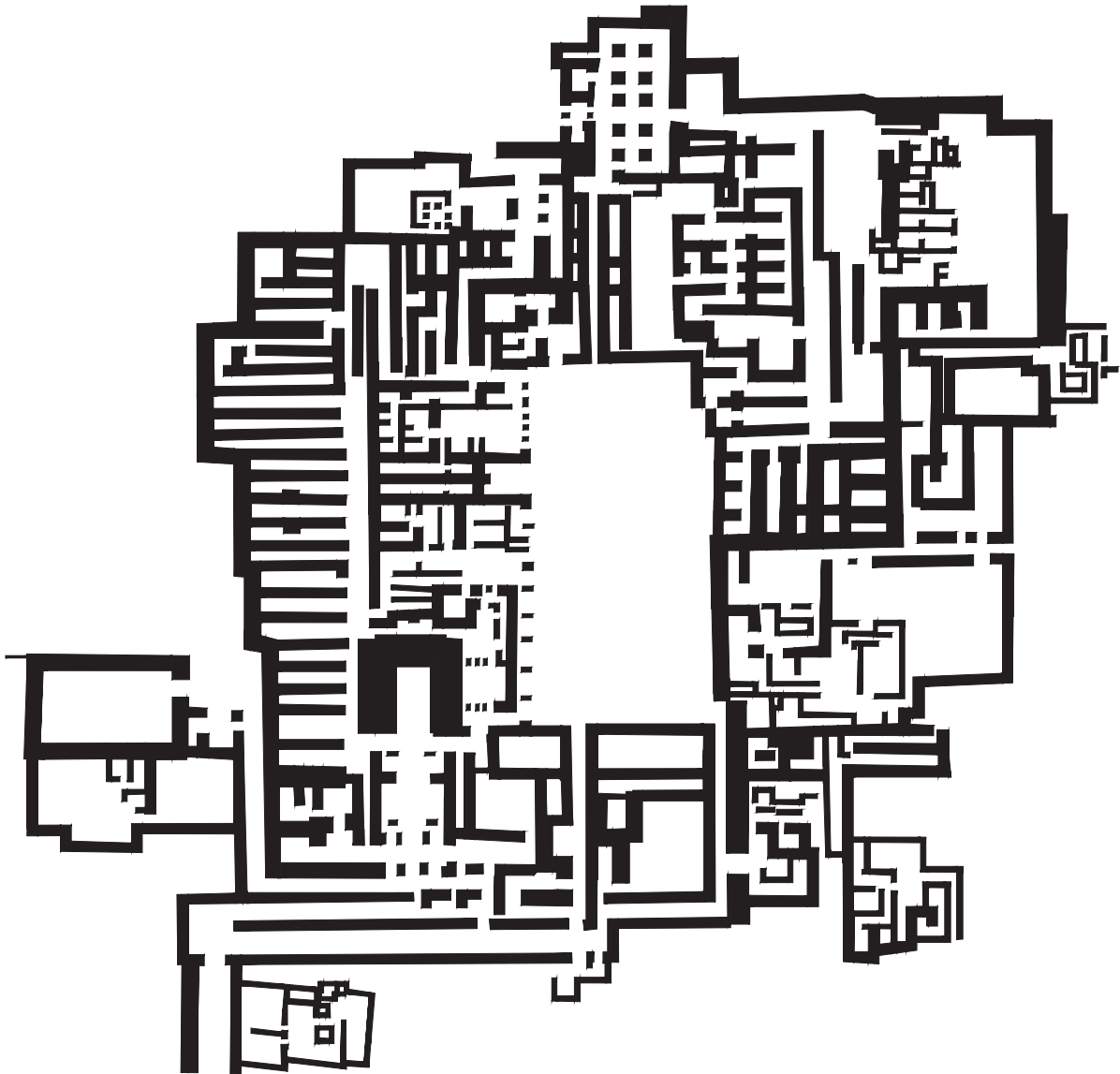
Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le rest n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force.

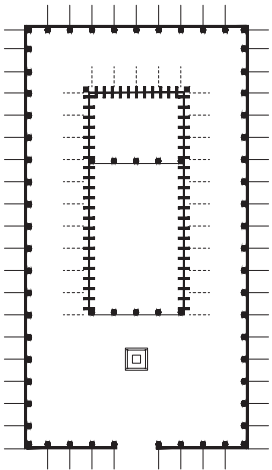
LOUIS-FERDINAND CÉLINE

105	ARCHE DE NOÉ
107	PARADIS TERRESTRE
109	LABYRINTHE DU MINOTAURE
111	TEMPLE ARCHAÏQUE
113	TOUR DE BABEL
115	BERGPOLDERFLAT
117	NARKOMFIN
119	ROBIN-HOOD
121	GALLARATESE
123	NEMASUS
125	GIFU KITAGATA
127	IJ PLEIN
129	ZWHATT
131	CARAVANSERAI
133	REDESSIN CHARTREUSE
135	ANCY-LE-FRANC
137	HORNBAEKHUS
139	LAJPAT NAGAR
141	BEBEL HOF
143	CARABANCHEL
145	UNITÉ(S)
147	ÇATAL-HÖYÜK
149	DOMUS
151	NEW BARIS
153	GIUDECCA
155	MALAGUEIRA
157	NEXUS
159	EDA
161	MARIANELLA
163	INSULAE
165	ROTONDA
167	AV. DRUEY 10
169	PALAZZINA DE'SALVI
171	LA FONTENETTE
173	BREMER-PUNKT
175	BAUFELD D29
177	VERDEAUX
179	REDESSIN CHÂTEAU
181	AMIENS
183	BLUES POINT
185	LAKE SHORE
187	VALESCA
189	MARINA-CITY
191	WESTKAAI
193	CHAPELLE LOT.1
195	KLEE-HOUSING
197	UNITÉ D'HABITATION MARSEILLE
199	1+3=4
201	KANCHANJUNGA
203	COMPLEXE 253
205	SAN ROCCO
207	132GREEN
209	PONTE CITY
211	SPACEBLOCK
213	JAVA ISLAND
215	EGOTA
217	PI BOIS
219	BRAZZA
221	APIS
223	BOULOGNE POINT DU JOUR
225	IMPSOL
227	DOMUS DEMAIN
229	ILOT SUD
231	XANADU
233	DOMESTICITÉ TEMPÉRÉE

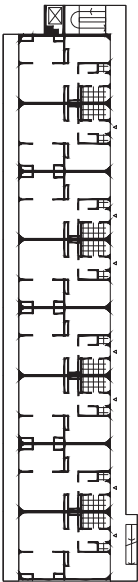


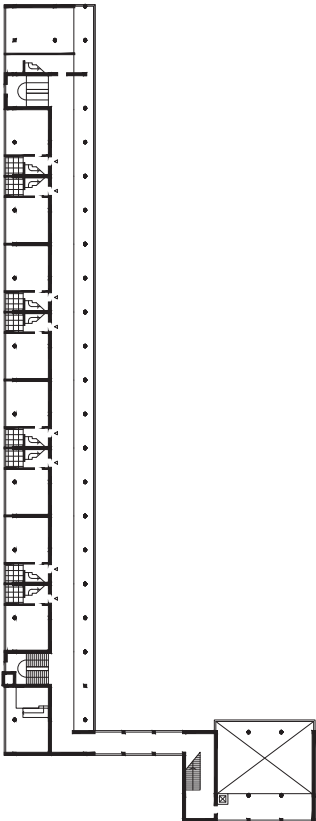


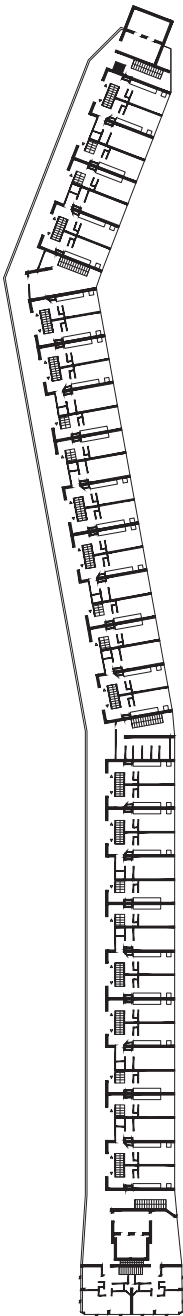


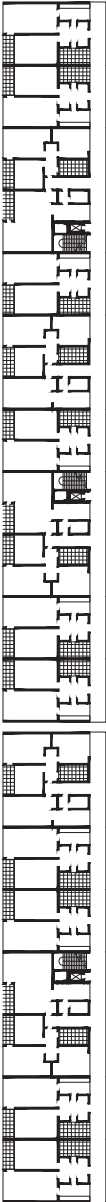


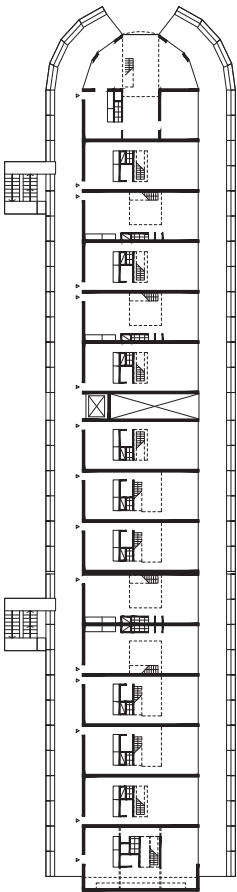


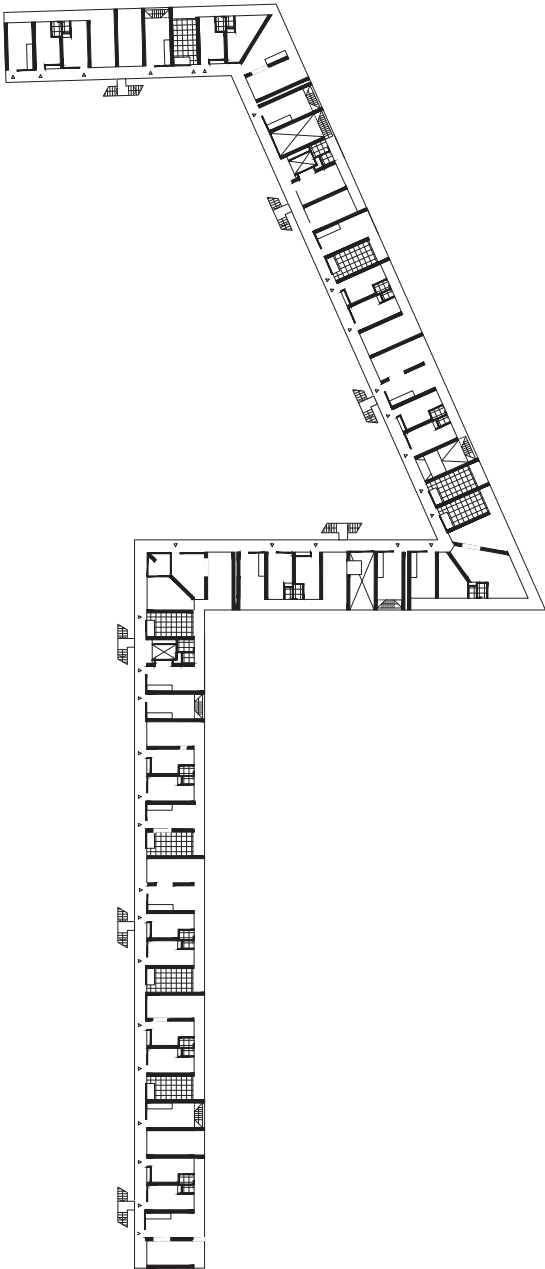


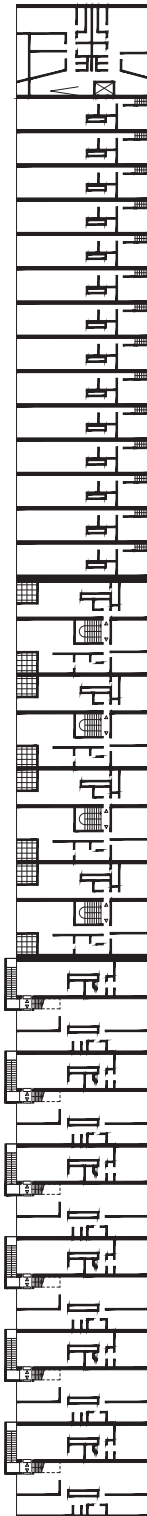


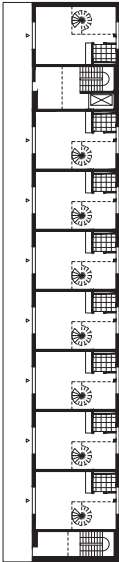


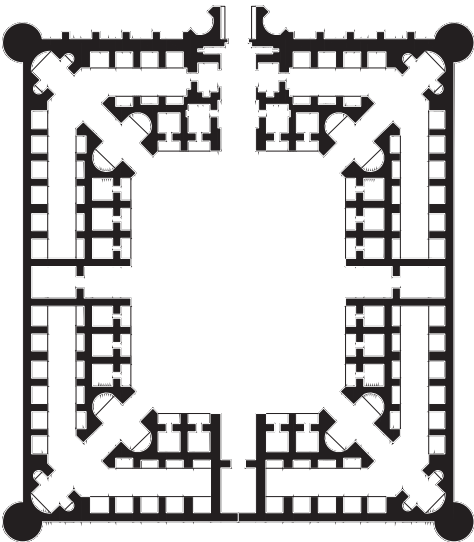


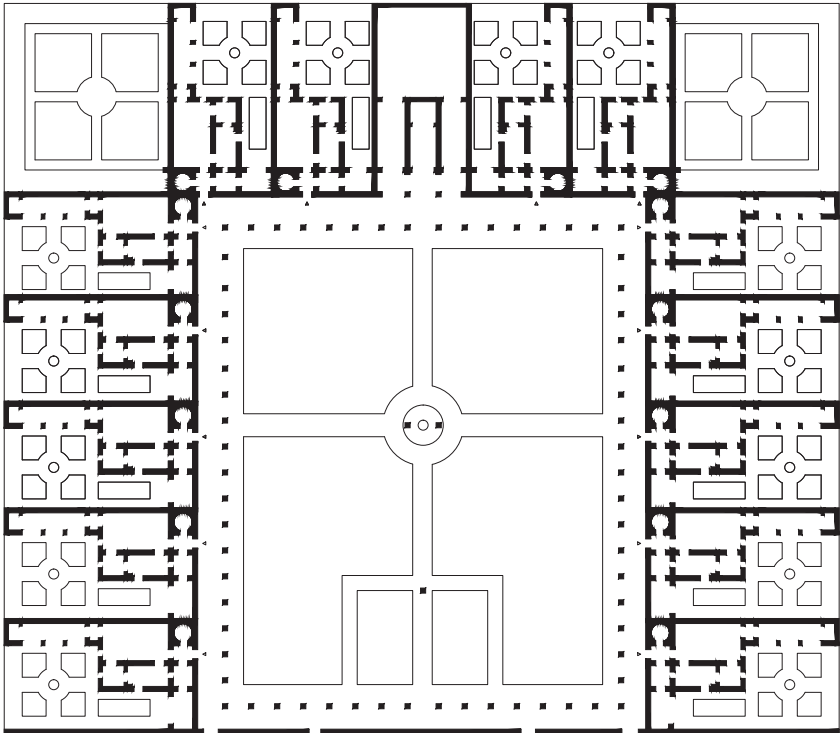


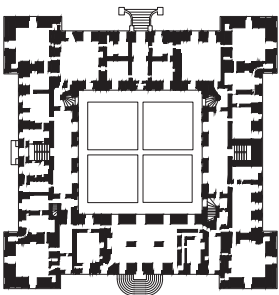


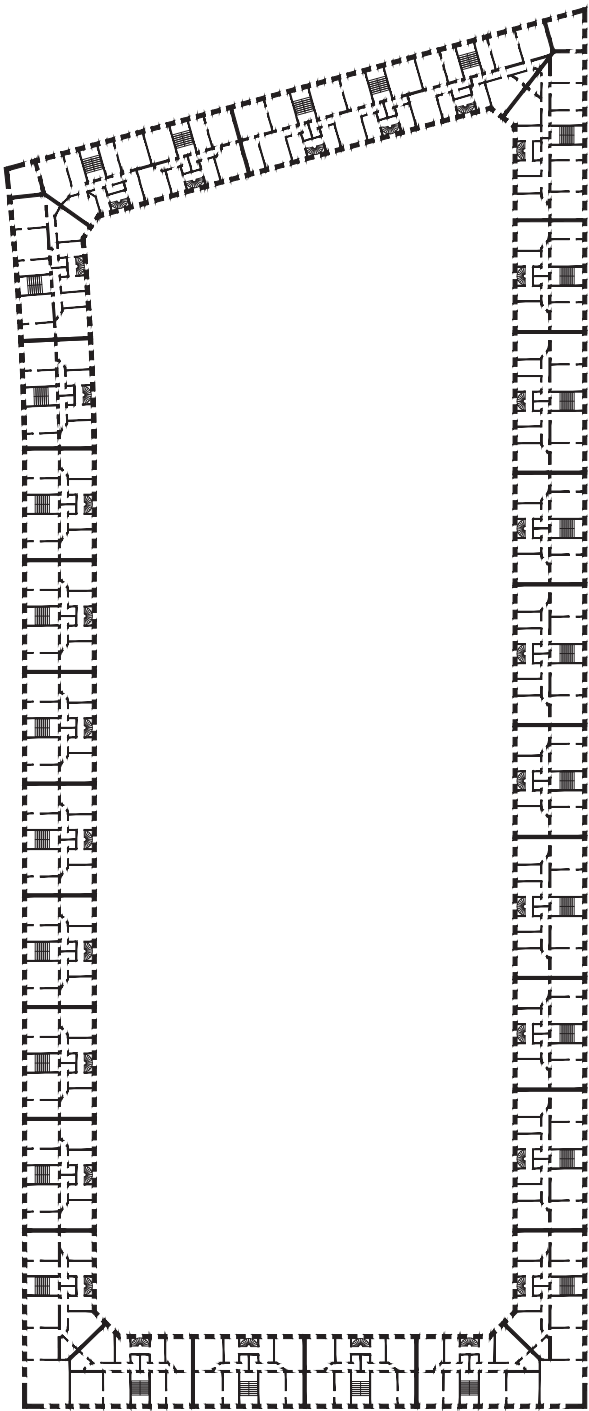


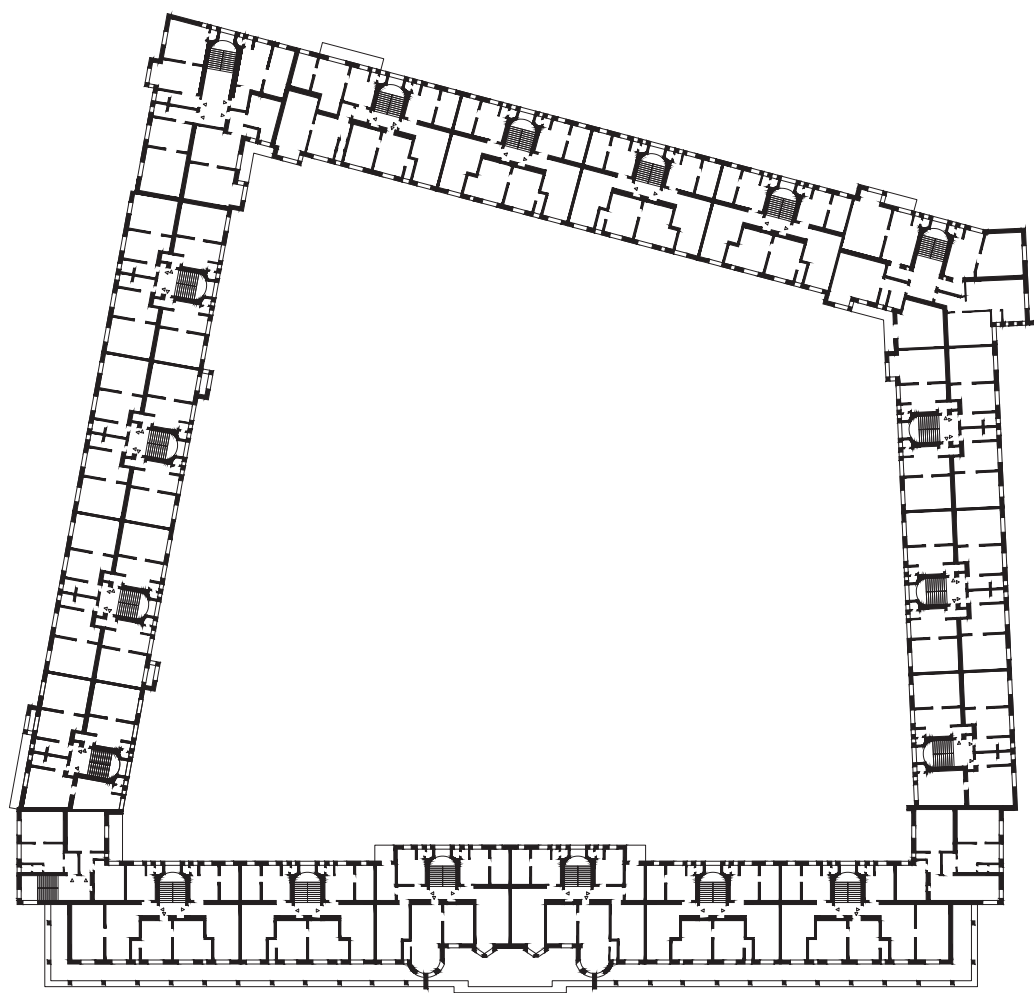


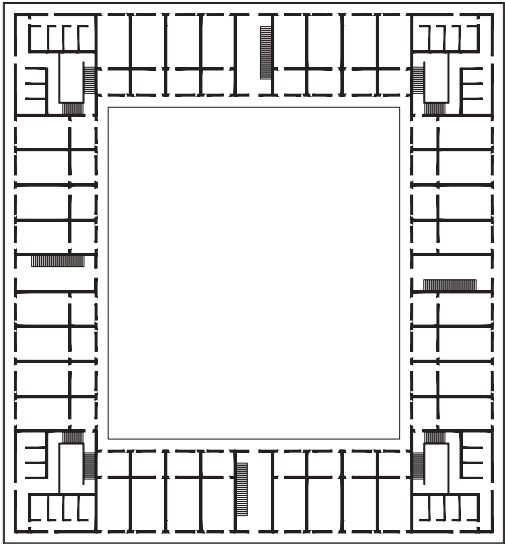


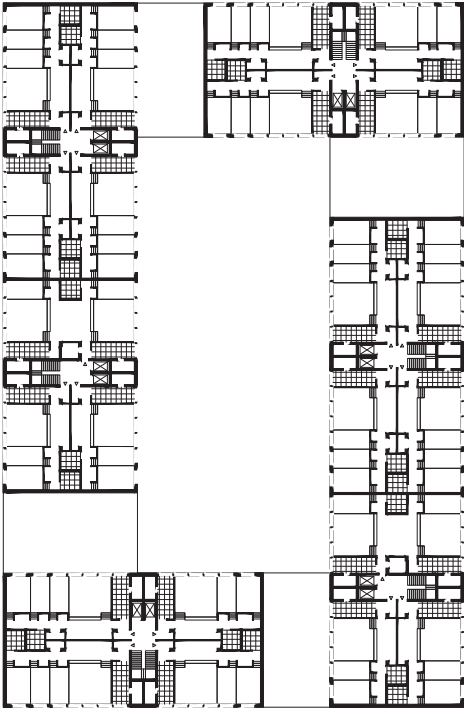


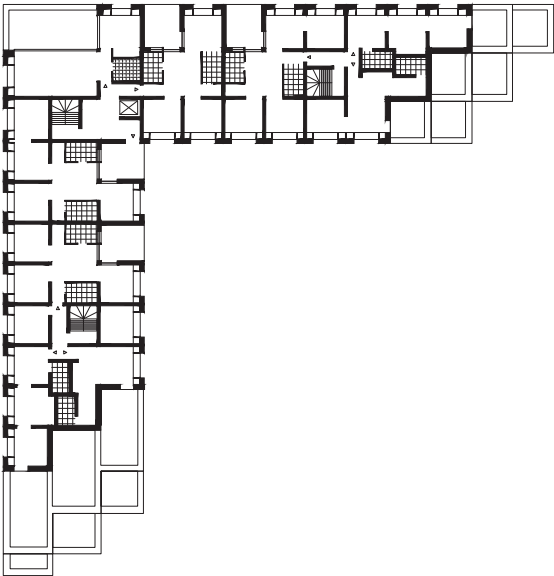


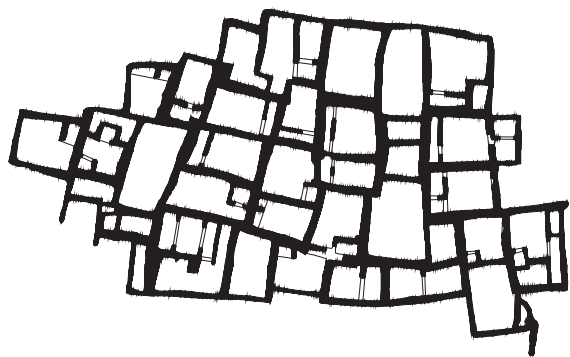


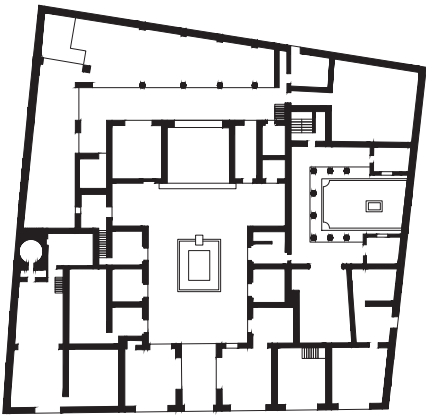


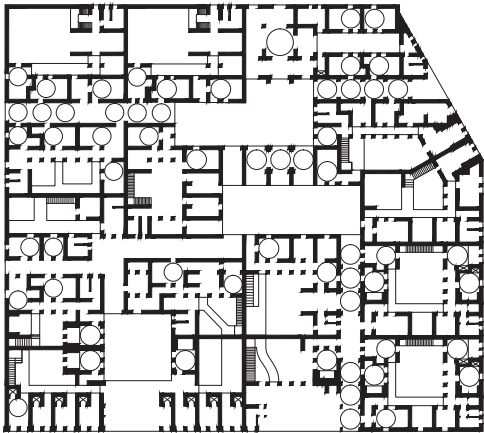


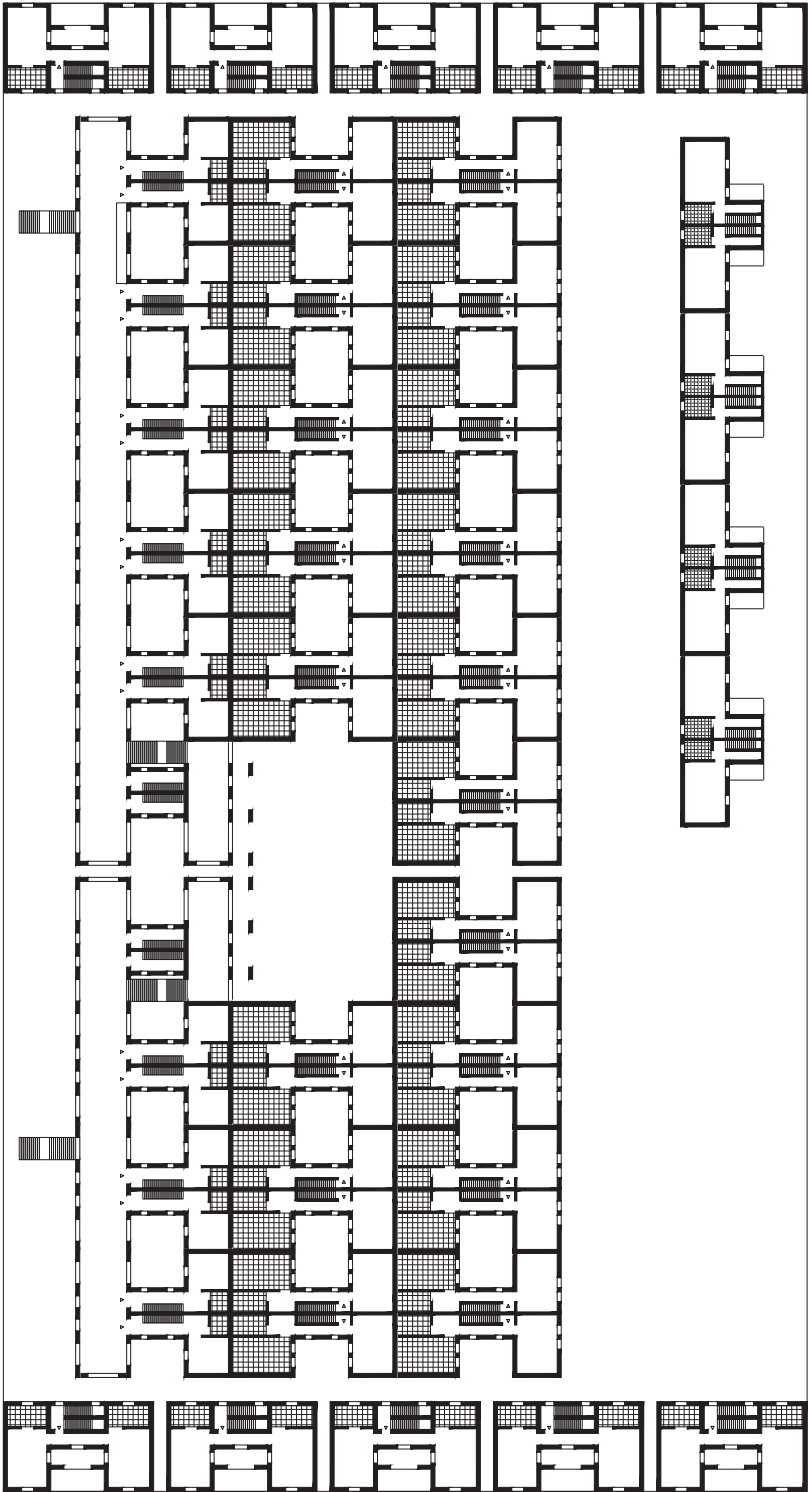


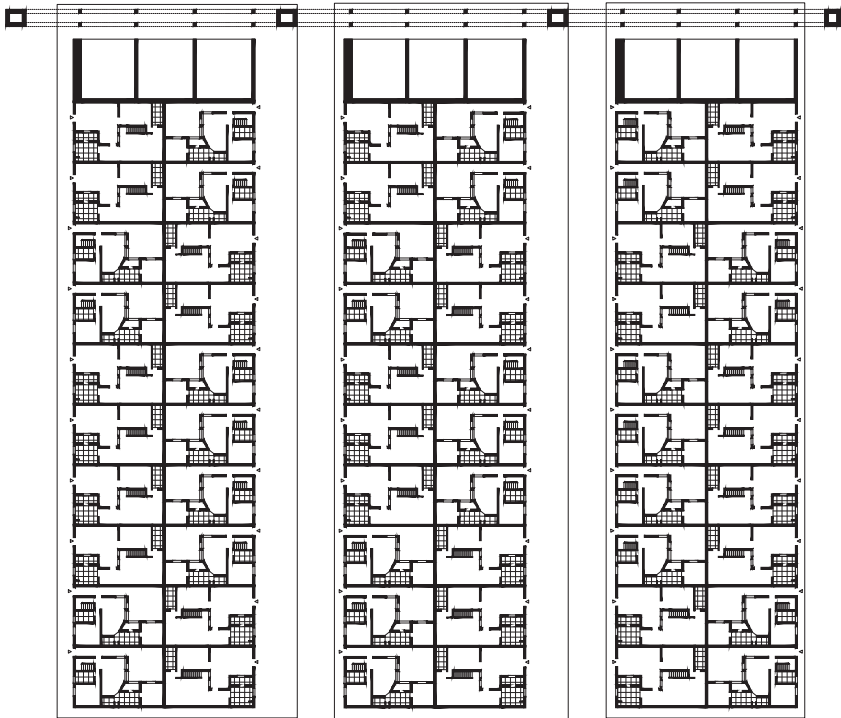


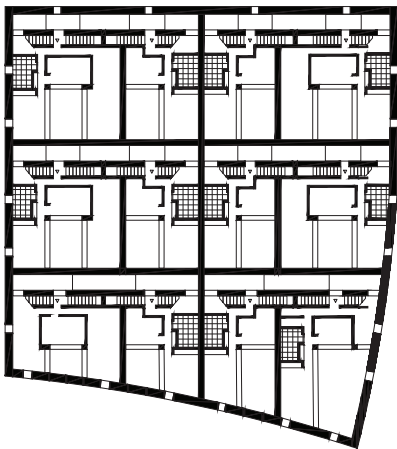


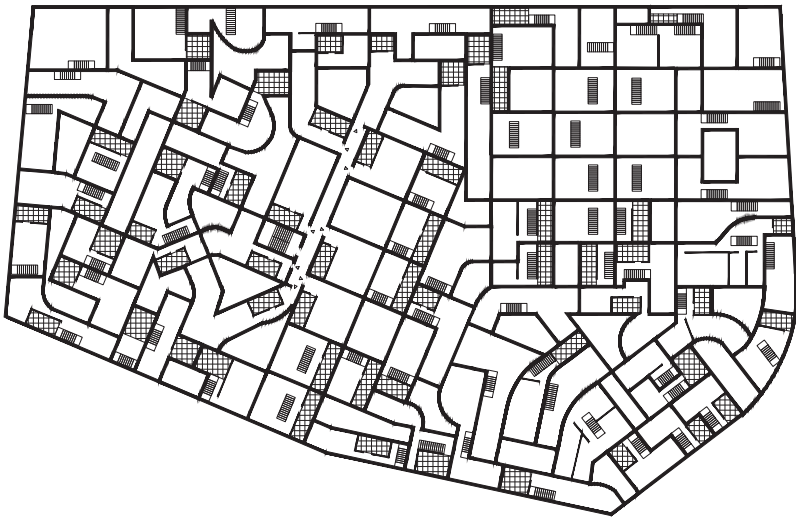


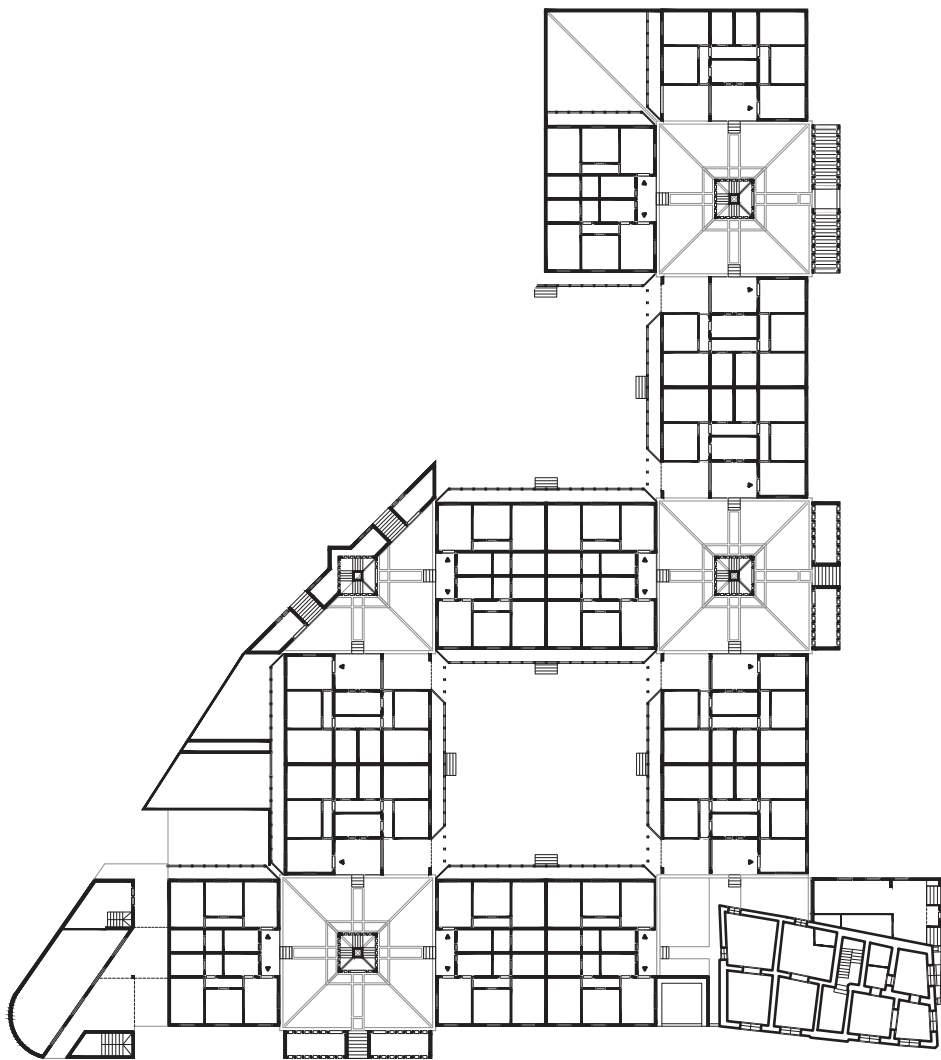


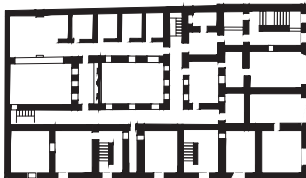


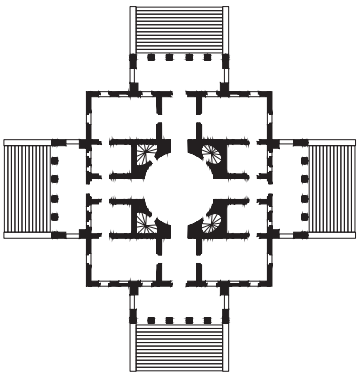




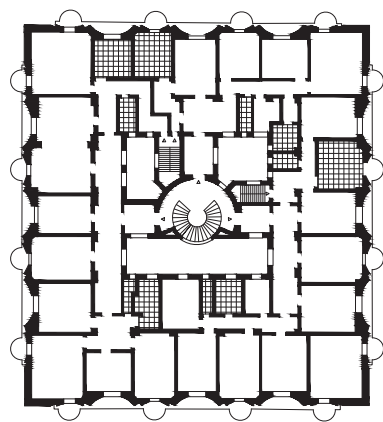


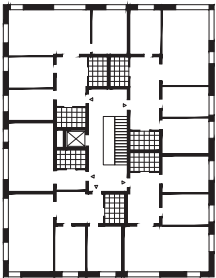


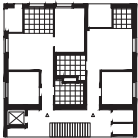


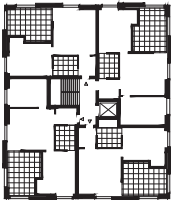


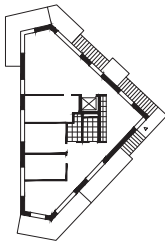




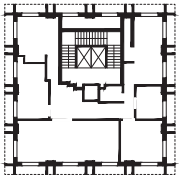


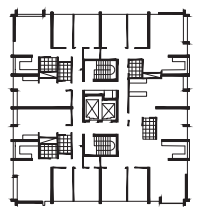


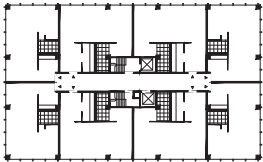


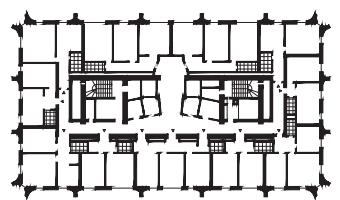


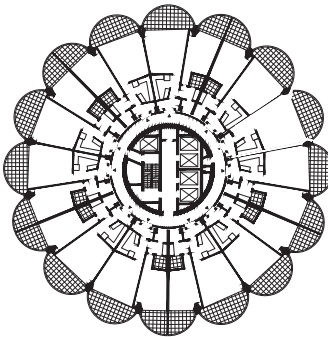


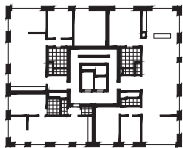


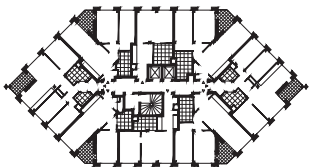


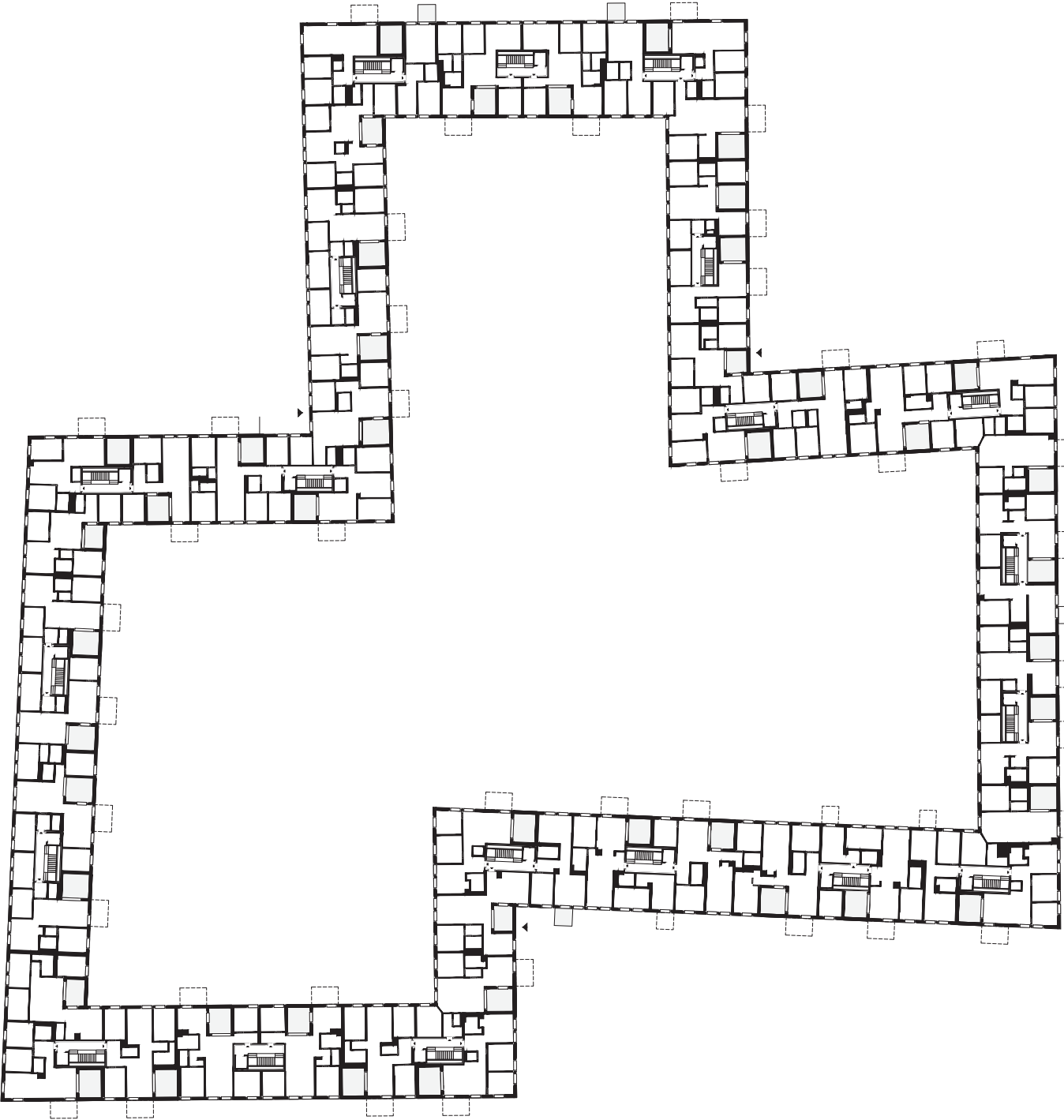


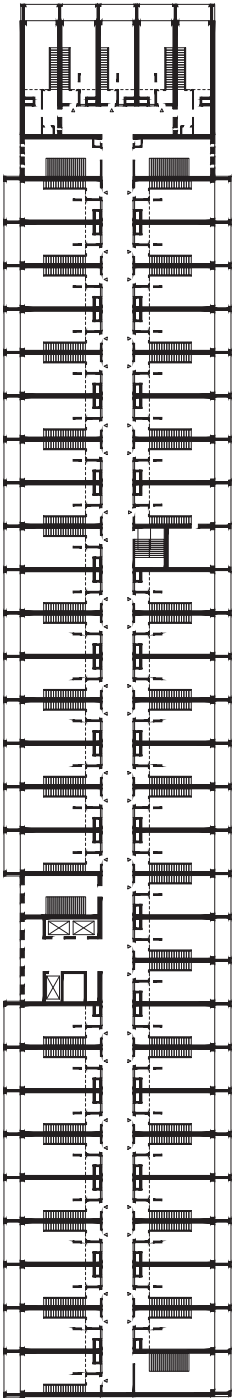


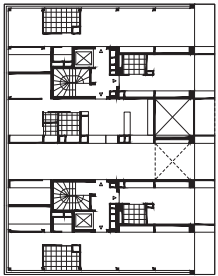


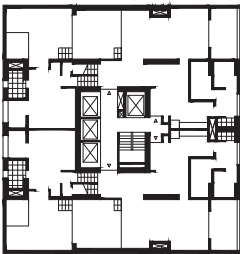


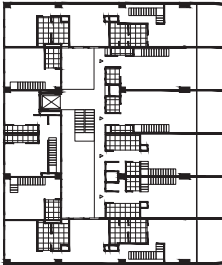


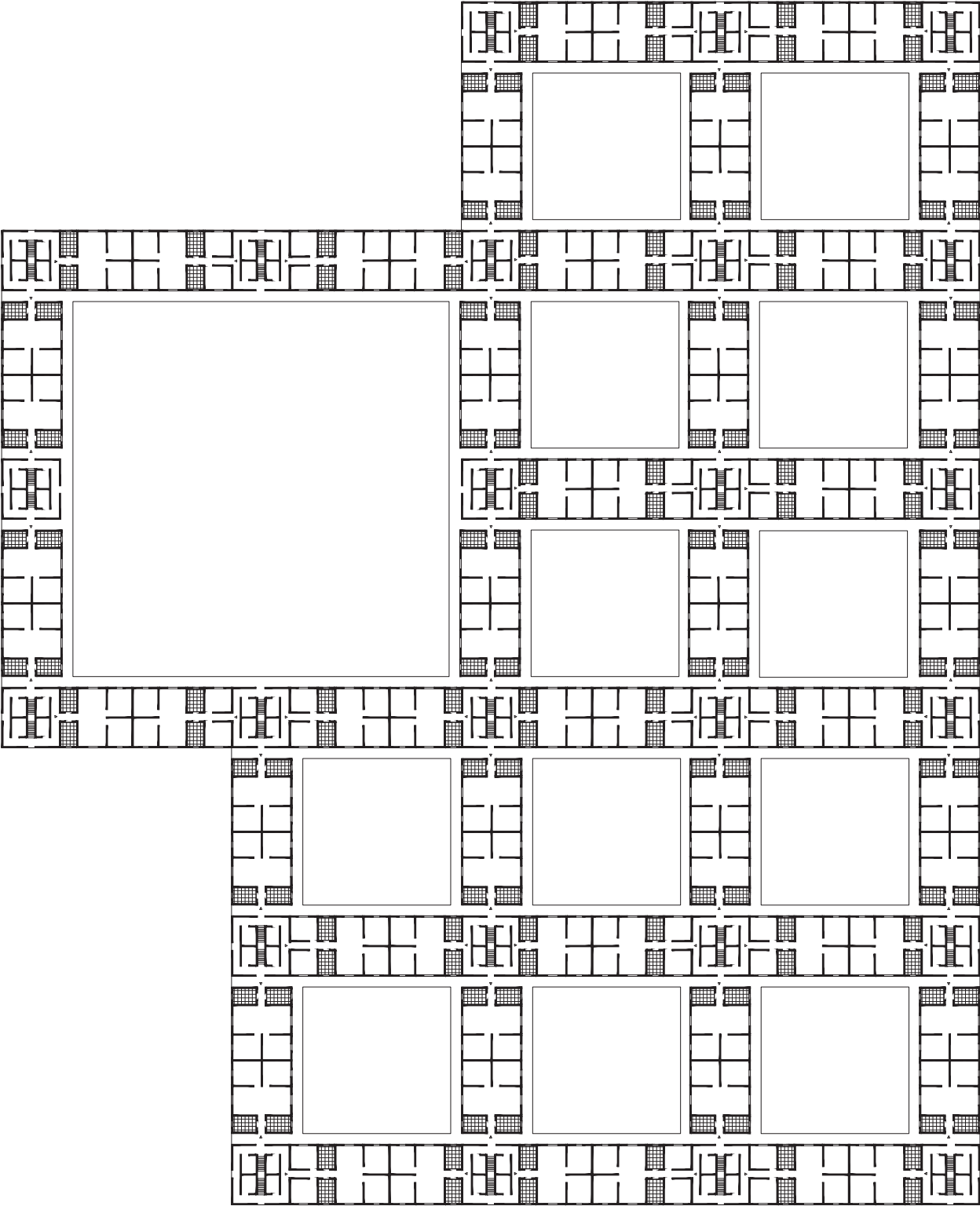


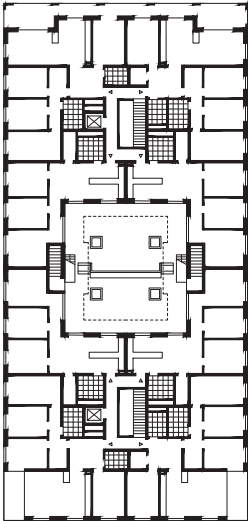


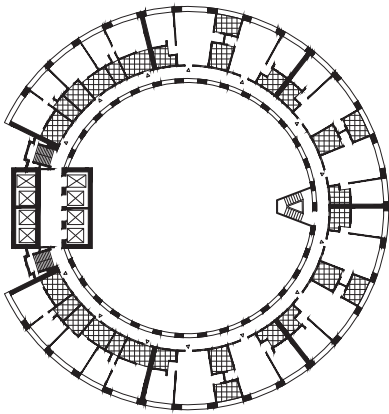




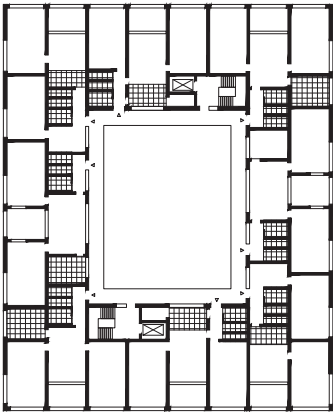




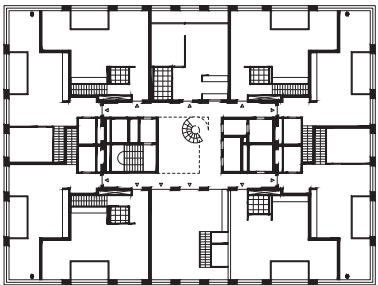


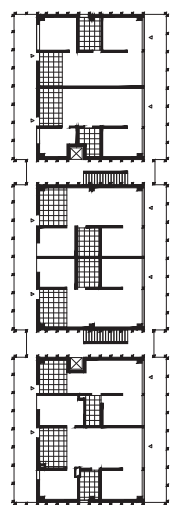


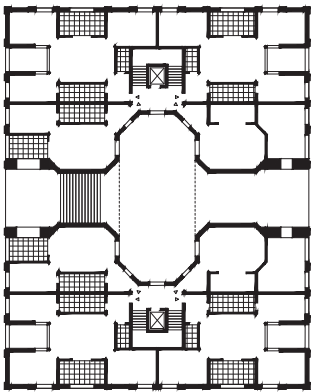


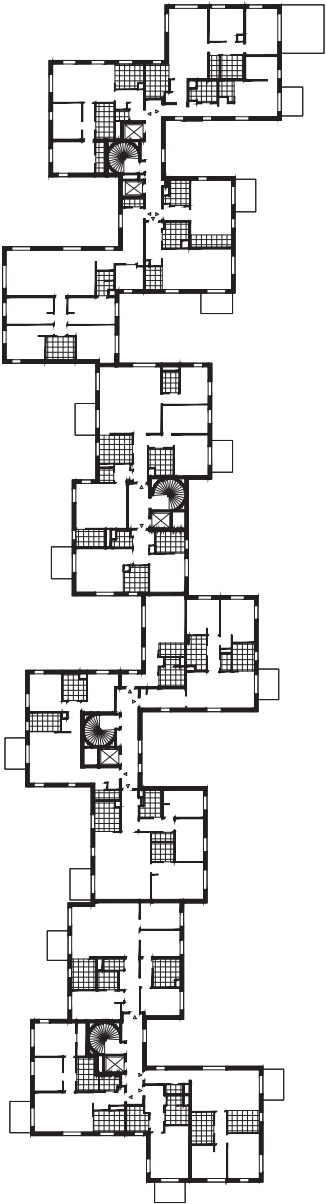


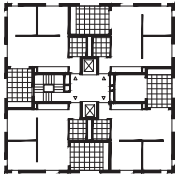


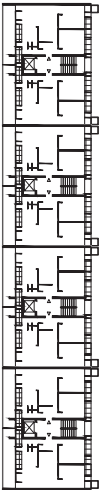


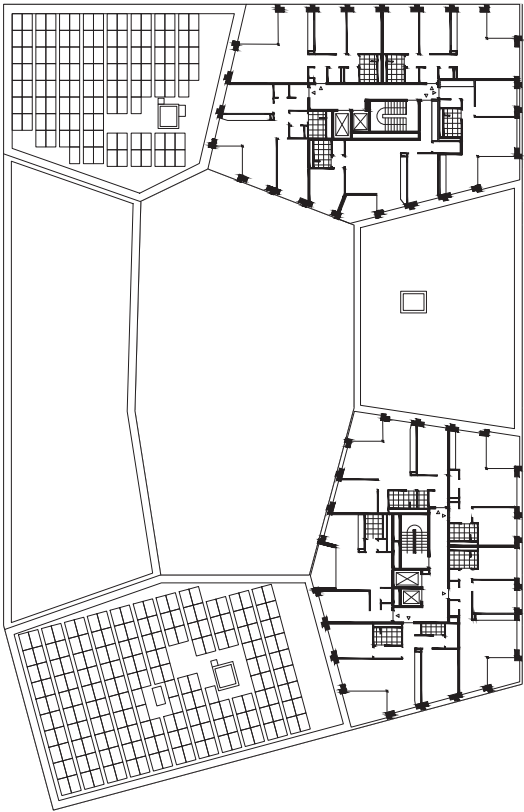


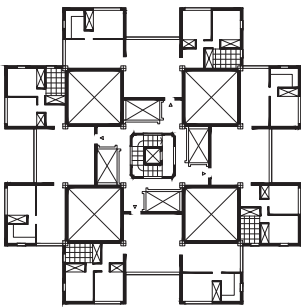


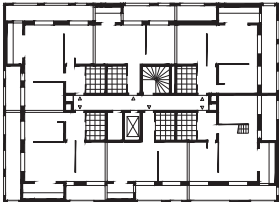












- 9 Perec, Georges. *Les Mots Croisés: Précédés de Considérations de l'auteur Sur l'art et La Manière de Croiser Les Mots*. Paris: Mazarine, 1979.
- 15 Auteurs du travail. *Photomontage*. 2022.
- 16 Simon de Myle. *L'Arche de Noé sur le mont Ararat*. 1570.
- 18 Atelier de Guillaume Lambert. *Adam et Ève*. vers 1480-1490.
- 20 Baccio Baldini. *Le labyrinthe de Crète et l'histoire de Thésée et d'Arianee*. 1446.
- 22 Calmet Augustin. *Dictionnaire historique, critique, chronologique...* 1650.
- 24 Pieter Brueghel. *Tour de babel*. 1532.
- 26 Owen Jones. *Motifs d'Orient*. 1800-1900.
- 28 Jean-Nicola-Louis Durand. *Précis...* 1809.
- 30-32 Auteurs du travail. *Schémas Typologiques*. 2024.
- 32-33 Auteurs du travail. *Tableau périodique des qualités*. 2024.
- 35 Auteurs du travail. *Photomontage*. 2022.
- 36 Jonathan Wolstenholme. *Triple word score*. 1997.
- 38 Céline Fribourg. *Library of absence*. 2023.
- 40 Auteurs du travail. *Barre*. 2023.
- 42 OMA. *Zeebrugge Sea Terminal*. 1988.
- 44 André Breton, Jacqueline Lamba, Yves Tanguy. *Cadavre exquis*. 1938.
- 53 Auteurs du travail. *Photomontage*. 2022.
- 54 René Magritte. *L'empire des lumières*. 1961.
- 56 René Magritte. *Collective Invention*. 1934.
- 58 Salvador Dalí. *Réminiscence archéologique de l'Angélus de Millet*. 1935.
- 60 Theodor Von Holst. *Frankenstein*. 1831.
- 62 Guillaume Apollinaire. *Il Pleut*. 1918.
- 63 Auteurs du travail. *Types-Croisés - Tableau des oxymores*. 2024.
- 64-73 Auteurs du travail. *Schémas Hybrides*. 2024
- 75 Auteurs du travail. *Photomontage*. 2022.
- 76 Man Ray. *Beau comme la rencontre fortuite...* 1933
- 78-86 Auteurs du travail. *Redessin plans*. 2024.
- 97 Perec, Georges. *Les Mots Croisés: Précédés de Considérations de l'auteur Sur l'art et La Manière de Croiser Les Mots*. Paris: Mazarine, 1979.
- 105-233 Auteurs du travail. *Redessin plans*. 2024.
- 238 Francesco Colonna. *Hypnerotomachia Poliphili*. 1499.

Avertissement

Ceci, est une version numérique de notre travail. Il y a des différences entre la version papier et la version pdf. Leurs mises en formes sont complémentaires.

