

**Sur la légitimation de l'architecture  
après les métarécits**  
George-Étienne Adam

2022, George-Étienne Adam  
Ce document est mis à disposition  
selon les termes de la  
Licence Creative Commons Attribution.  
(CC BY <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>)  
Les contenus provenant de sources externes  
ne sont pas soumis à la licence CC BY  
et leur utilisation nécessite  
l'autorisation de leurs auteurs.

sous la direction de  
Christophe Van Gerrewey  
Roberto Gargiani  
Boris Hamzeian

|                                                           |            |
|-----------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introduction</b>                                       | <b>9</b>   |
| <i>La fin des métarécits</i>                              |            |
| <br>                                                      |            |
| <b>Chapitre 1</b>                                         | <b>19</b>  |
| <i>Le savoir et l'authenticité chez Lyotard et Taylor</i> |            |
| Le savoir narratif et le savoir scientifique              | 21         |
| La performativité et la raison instrumentale              | 26         |
| L'idéal de l'authenticité                                 | 30         |
| <br>                                                      |            |
| <b>Chapitre 2</b>                                         | <b>37</b>  |
| <i>La légitimation par la méthode scientifique</i>        |            |
| L'architecture comme science                              | 40         |
| La méthode objective                                      | 50         |
| L'insuffisance de la science                              | 60         |
| <br>                                                      |            |
| <b>Chapitre 3</b>                                         | <b>69</b>  |
| <i>La légitimation par la morale de l'authenticité</i>    |            |
| L'authenticité de l'architecte                            | 72         |
| L'authenticité de l'architecture                          | 82         |
| La futilité de l'authenticité                             | 94         |
| <br>                                                      |            |
| <b>Chapitre 4</b>                                         | <b>101</b> |
| <i>La légitimation par le récit collectif</i>             |            |
| Les petits récits                                         | 104        |
| Le retour des grands récits                               | 116        |
| Contre la singularisation                                 | 130        |
| <br>                                                      |            |
| <b>Notes</b>                                              | <b>133</b> |
| <br>                                                      |            |
| <b>Illustrations</b>                                      | <b>151</b> |
| <br>                                                      |            |
| <b>Bibliographie</b>                                      | <b>159</b> |

## **Introduction**

La fin des métarécits

Jean-François Lyotard publie en 1979 *La condition post-moderne*, un rapport sur l'état du savoir dans les sociétés développées commandé par le Conseil des universités du gouvernement québécois<sup>1</sup>. L'auteur y définit la condition post-moderne par son « incrédulité à l'égard des métarécits<sup>2</sup> ». Les métarécits sont pour Lyotard des récits largement partagés sur lesquels s'appuie la science moderne pour se légitimer. La conséquence logique de leur disparition est une crise de légitimation des sciences. C'est donc au problème de la légitimation que s'attaque *La condition postmoderne*.

L'idée selon laquelle notre époque se caractériserait par la fin des métarécits semble désormais généralement acceptée, notamment lorsqu'il est question d'architecture contemporaine. Le modernisme et par association le post-modernisme architecturaux sont présentés comme les derniers grands récits de l'architecture. *Non-Referential Architecture* par Valerio Olgiati et Markus Breitschmid, fait de ce constat le point de départ de la défense d'une architecture non-référentielle parce que privée de la possibilité de se référer à une idéologie extérieure<sup>3</sup>. Jacques Lucan, citant Arthur Danto, en fait la clôture de ses *Précisions sur un état présent de l'architecture* : « 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<sup>4</sup>. » Ce ne sont là que deux exemples parmi d'autres.

Considéré comme tel, cet emprunt à Lyotard peut mener à la conclusion selon laquelle l'architecture d'aujourd'hui, parce qu'elle n'est plus traversée par des courants dominants,

se résume à un champ éclectique de mouvements isolés. Il ne resterait alors aux théoriciens qu'à en catégoriser les manifestations dignes d'intérêt, sans tenter d'y déceler une trajectoire générale. Le parallèle entre l'architecture et la philosophie, amorcé avec l'acceptation du postulat de la disparition des métarécits, pourrait cependant être plus fécond que cela. En effet, la thèse de *La condition postmoderne* doit être comprise comme une prémisse à partir de laquelle réinterpréter et critiquer les motivations contemporaines, y compris celles de l'architecture.

La disparition des métarécits est l'aboutissement du renversement du savoir narratif par le savoir scientifique. Ce processus peut être décrit très grossièrement en trois phases. La première est celle de l'époque prémoderne qui, dominée par le savoir narratif, fonde sa cohérence dans les grands récits de la mythologie et de la religion. La seconde est celle de l'époque moderne caractérisée par la montée en puissance du savoir scientifique. La science moderne a cependant besoin de se légitimer, et s'appuie pour ce faire sur des métarécits. Lyotard en identifie deux : le récit politique, propre aux Lumières, de l'émancipation de l'humanité par la science<sup>5</sup>, ainsi que le récit philosophique hégélien de l'avancement de l'Esprit de l'Histoire<sup>6</sup>. La troisième phase est celle de l'époque postmoderne, qui assiste à l'implosion des métarécits. Les conséquences sont profondes pour le savoir scientifique qui se voit dérobé de sa source de légitimation. Elles le sont aussi pour l'individu qui ne peut désormais plus se situer à l'intérieur d'un ordre qui le dépasse. « Chacun est renvoyé à soi. Et chacun sait que soi est peu<sup>7</sup>. »

La crise de la légitimation du savoir scientifique est le sujet principal de *La condition postmoderne*. Lyotard expose l'erreur de la réponse du système capitaliste qui comble le vide laissé par les métarécits par une logique productiviste. La légitimation du savoir scientifique par sa capacité à générer des bénéfices correspond aussi à ce que Charles Taylor nomme « raison instrumentale » dans *Le malaise de la modernité*, texte rédigé à partir d'une série de conférences diffusée par Radio Canada en 1991. Chez Taylor cependant, c'est d'abord la conséquence pour l'individu de la disparition des métarécits qui est abordée. L'absence apparente d'horizons communs de signification implique que chacun soit responsable de « chercher en soi-même son propre épanouissement<sup>8</sup> ». Cette idéologie tire sa force morale de ce que Taylor appelle l'« idéal de l'authenticité », concept auquel il consacre l'essentiel de son raisonnement.

L'hypothèse avancée par cet énoncé théorique est qu'un argument général sur l'architecture contemporaine pourrait être formulé depuis la perspective de sa légitimation. La légitimité de l'architecture est ce qui justifie son existence telle qu'elle est en dehors de l'arbitraire de l'architecte, qui l'ouvre au débat, et qui la rend capable de susciter un consensus. Elle est nécessaire dans la mesure où la projection de tout édifice implique et impacte un grand nombre de personnes. Puisque sa perte est la principale conséquence pour toute discipline de la dissolution des métarécits, sa recherche peut devenir parmi la fragmentation théorique postmoderne, un vecteur d'analyse unifiant à travers lequel appréhender l'architecture.

Afin de mettre à l'épreuve cette hypothèse le texte qui suit se penche sur deux grandes sources de légitimation explicitées par Lyotard et Taylor, dans la manière dont elles interviennent en architecture. La première est le jeu démonstratif du savoir scientifique. C'est une légitimation par la méthode, fondée sur un argument de vérité. La seconde est l'idéal de l'authenticité. C'est une légitimation d'ordre moral, c'est-à-dire qu'elle justifie le projet par association, pour reprendre les mots de Taylor, avec « une existence meilleure ou plus élevée<sup>9</sup> ». Ces deux formes de légitimation, aussi opposées soient-elles en apparence, se côtoient et se complètent souvent à l'intérieur des mêmes projets. Ensemble, elles constituent un binôme conceptuel potentiellement capable de structurer un commentaire général sur l'architecture contemporaine.

Si Lyotard et Taylor fournissent les définitions du savoir scientifique et de l'authenticité, ils en soulignent également les pièges et les limites. La science, bien qu'elle parvienne à l'interne à justifier ses énoncés par son jeu démonstratif, a aussi besoin à l'externe de légitimer les règles de ce jeu. Pour la science moderne, cette fonction était, comme évoqué précédemment, assurée par les métarécits. En leur absence, elle menace de s'appuyer sur la raison instrumentale. La morale de l'authenticité a quant à elle tendance à se contenter d'une existence à l'intérieur d'un sujet, sans faire appel à une source externe de signification. C'est ce que Taylor appelle l'autoréférentialité de matière, une confusion qui transforme l'authenticité en subjectivisme. Ces problèmes sont ceux auxquels s'expose l'architecture qui puise sa légitimité dans la méthode scientifique ou la morale de

l'authenticité. Pour elle, leur conséquence semble généralement se résumer à une perte de sens, définie suivant Olgiati comme une incapacité à déclencher un dialogue entre son public et le monde<sup>10</sup>.

La perte de sens de l'architecture contemporaine étant jugée problématique, cet énoncé théorique prend position, en guise de conclusion, en faveur d'une architecture qui, contre l'insuffisance du savoir scientifique, fonde son origine conceptuelle dans le savoir narratif et qui, contre la futilité de l'authenticité, sollicite activement des horizons de signification élargis et partagés. L'apparente incompatibilité entre une telle architecture et la définition lyotardienne de la condition postmoderne est d'abord écartée par la possibilité que des petits récits soient à la base d'une architecture significative localement, sans tenter d'être métas. Elle est finalement rendue immatérielle dans la perspective, de plus en plus envisageable, d'un retour des grands récits.

Le texte qui suit est construit en quatre chapitres. Le premier pose les quelques bases philosophiques nécessaires à la compréhension du raisonnement subséquent, le second s'intéresse à la relation entre l'architecture et le savoir scientifique, le troisième étudie l'intervention de l'idéal moral de l'authenticité en architecture, et le dernier propose le récit partagé, petit ou grand, comme fondement conceptuel. Bien qu'elles fassent, par souci de clarté, l'objet de chapitres distincts, les différentes formes de légitimation ne doivent pas être lues comme des catégories permettant de classer la production architecturale contemporaine. Au contraire, comme mentionné précédemment, elles sont souvent liées l'une

à l'autre. Il convient également de préciser que cet énoncé théorique n'a ni la capacité, ni la prétention de dresser un portrait général de l'architecture contemporaine. Les *Précisions sur un état présent de l'architecture* de Lucan sont utilisées comme référence de base à ce sujet, dans la mesure où elles en fournissent une vue d'ensemble efficace. Elles sont complétées ponctuellement par des textes plus spécifiques. Enfin, puisqu'il est question de légitimation et que celle-ci passe avant tout par la communication, le commentaire qui suit est généralement fondé sur les descriptions que font les architectes de leur œuvre, plus que sur une analyse de l'œuvre elle-même. Il se peut que l'œuvre comporte des éléments exclus de la description, qui lui permettraient pourtant d'échapper à la critique. Une telle exclusion n'en demeure pas moins symptomatique de l'idée que se font les architectes de l'architecture.

## **Chapitre 1**

Le savoir et l'authenticité chez Lyotard et Taylor

Ce chapitre a pour objectif de relever et synthétiser les différents éléments issus de *La condition postmoderne* de Lyotard, ainsi que du *Malaise de la modernité* de Taylor, sur lesquels est appuyé le raisonnement développé dans les chapitres suivants. Il aborde en premier lieu chez Lyotard la question du savoir narratif et du savoir scientifique. Les mécanismes et caractéristiques de chacun des deux types sont rapportés de manière à illustrer les différences fondamentales qui les opposent. La présentation du savoir scientifique et de sa délégitimation à l'époque postmoderne conduit naturellement à la conséquence de cette délégitimation, le critère de performativité imposé par le système capitaliste. La performativité, d'abord exposée chez Lyotard, établit une connexion avec Taylor par les similitudes qu'elle entretient avec le concept de raison instrumentale développé par ce dernier. Enfin, l'individualisme brièvement évoqué par Lyotard comme seconde conséquence de la disparition des métarécits, est discuté en longueur par Taylor. Son analyse conduit à l'identification de l'authenticité comme idéal moral contemporain. Lyotard et Taylor se complètent ainsi pour fournir le binôme conceptuel de la légitimation scientifique et de l'idéal de l'authenticité, portrait philosophique partiel de notre époque et clé de compréhension critique pour l'architecture contemporaine.

### **Le savoir narratif et le savoir scientifique**

Avant de définir ce que sont le savoir narratif et le savoir scientifique, Lyotard établit la distinction entre savoir, science et connaissance. La connaissance est « l'ensemble des énoncés dénotant ou décrivant des objets, à l'exclusion de

tous autres énoncés, et susceptibles d'être déclarés vrais ou faux<sup>1</sup> ». La science est aussi composée d'énoncés dénotatifs, mais ceux-ci sont soumis à deux contraintes supplémentaires : les conditions d'observation des objets auxquels ils se réfèrent doivent pouvoir être reproduites, et leur appartenance à la science doit être évaluée par des experts. En ce sens, la science est considérée comme un sous-ensemble de la connaissance<sup>2</sup>. Le savoir juxtapose quant à lui une variété d'énoncés, qu'ils soient dénotatifs, prescriptifs ou évaluatifs par exemple. Il se préoccupe du vrai, mais aussi du juste, du beau, du bon, etc.<sup>3</sup>. Cette capacité à regrouper une diversité de compétences chez un sujet constitue le premier élément qui le distingue de la connaissance ou de la science. Le second élément est son étroite relation avec la coutume. En effet, les mécanismes d'évaluation du savoir fonctionnent toujours selon une série de critères qui font l'objet d'un consensus parmi les interlocuteurs de la personne qui sait. À l'échelle d'un peuple, ces critères sont ce qui constitue la culture<sup>4</sup>.

La connexion entre savoir et culture conduit selon Lyotard au constat chez « tous les observateurs » de la « prééminence de la forme narrative dans la formulation du savoir traditionnel<sup>5</sup> ». Cette forme narrative, également appelée récit, est définie en cinq propriétés. La première est que les récits décrivent des « formations (*Bildungen*) positives ou négatives, c'est-à-dire les succès ou les échecs qui couronnent les tentatives des héros<sup>6</sup> ». Ces formations sont utilisées pour évaluer les institutions d'une société ainsi que les performances qui s'y accomplissent. La deuxième propriété, qui renvoie à la définition de base du savoir, est

l'admission par la forme narrative d'une « pluralité de jeux de langage<sup>7</sup> ». Contrairement à la science qui ne reconnaît que l'énoncé dénotatif, le récit tisse ensemble une variété de compétences et en offre une vision unificatrice. La troisième propriété est la tendance du savoir narratif à rendre transparentes les règles de son jeu, et directement accessibles ses rôles<sup>8</sup>. Lors d'un échange de type narratif, le destinataire explique d'abord comment lui a été transmis le récit. Il se place donc aussi en destinataire d'un échange passé et en sujet de l'échange présent. Le destinataire de l'échange présent comprend par là qu'il pourra à son tour devenir destinataire et sujet d'un échange futur. Ce mécanisme élimine toute hiérarchisation entre les différents postes narratifs<sup>9</sup>. La quatrième propriété du savoir narratif concerne sa temporalité, que Lyotard qualifie d'« évanescence et immémoriale<sup>10</sup> ». Les récits se fragmentent et se transforment, survivent en tant qu'éclats dont on a oublié l'origine, et existent donc toujours dans le présent de leur narration. La cinquième propriété est analogue à la quatrième, et découle en grande partie de la troisième. Elle concerne la légitimation. Selon Lyotard, « de même qu'elle n'a pas besoin de se souvenir de son passé, une culture qui accorde la prééminence à la forme narrative n'a sans doute pas non plus besoin de procédures spéciales pour autoriser ses récits<sup>11</sup> ». Cela est dû à l'impossibilité d'accorder à un poste narratif l'autorité sur les autres, ainsi qu'à l'appartenance du savoir narratif à la culture qu'il évalue. En effet, les récits énoncent « ce qui a le droit de se dire et de se faire dans la culture, et, comme ils sont aussi une partie de celle-ci, ils sont par là même légitimés<sup>12</sup> ».

Le savoir scientifique se divise quant à lui en deux « jeux de langage », la dialectique de la recherche et la didactique de l'enseignement, qui se nourrissent mutuellement. La recherche a pour but de produire des énoncés dénotatifs vrais à propos de sujets. Cela implique que le destinataire puisse à la fois prouver ce qu'il dit et réfuter tout énoncé contradictoire au sien<sup>13</sup>. À la règle de la preuve s'ajoute donc celle de la falsification : un énoncé est accepté s'il prouve l'invalidité des énoncés existants qu'il contredit, et est considéré vrai jusqu'à ce qu'il soit à son tour falsifié<sup>14</sup>. Ce mécanisme doit être alimenté par des experts capables de produire de nouveaux énoncés pour falsifier les anciens. Les destinataires du savoir scientifique sont donc des destinataires potentiels, et doivent pour cette raison être formés, d'où la nécessité de l'enseignement. Ce dernier implique que l'étudiant (destinataire) ne détienne initialement pas le savoir du professeur (destinateur), qu'il puisse l'acquérir, et surtout que le savoir transmis ait été exposé à la falsification suffisamment longtemps pour être considéré indiscutablement vrai<sup>15</sup>. Dans les mots de Lyotard, « on enseigne ce qu'on sait : tel est l'expert. Mais à mesure que l'étudiant (le destinataire de la didactique) améliore sa compétence, l'expert peut lui faire part de ce qu'il ne sait pas, mais cherche à savoir (si du moins l'expert est d'autre part un chercheur). L'étudiant est ainsi introduit à la dialectique des chercheurs, c'est-à-dire au jeu de la formation du savoir scientifique<sup>16</sup>. »

À nouveau, cinq propriétés sont explicitées par Lyotard pour définir le savoir scientifique. Premièrement, celui-ci isole l'énoncé dénotatif, dont le critère d'acceptabilité est sa valeur de vérité, et exclut les autres jeux de langage qui consti-

uent le savoir au sens large<sup>17</sup>. Deuxièmement, de par cette exclusion, le savoir scientifique se retire du domaine partagé du savoir narratif, et se relocalise dans des institutions constituées d'experts. Le rapport entre société et savoir est donc extériorisé sous la forme du rapport entre société et institution scientifique. La connexion entre les deux se trouve limitée à l'enseignement<sup>18</sup>. Troisièmement, l'exclusivité de la forme dénotative attribuée au destinataire la seule compétence, le destinataire n'étant compétent qu'en tant que destinataire potentiel<sup>19</sup>. Quatrièmement, les énoncés scientifiques n'obtiennent leur valeur qu'en se légitimant, c'est-à-dire en répondant aux exigences de la preuve. Ils ne sont admis qu'en falsifiant les énoncés précédents portant sur le même sujet, et sont eux-mêmes perpétuellement exposés à la falsification<sup>20</sup>. Cinquièmement, en conséquence de la quatrième propriété, le savoir scientifique exige de chaque nouvelle formulation la connaissance des formulations précédentes. À l'inverse du savoir narratif, il possède donc une temporalité diachronique marquée par la mémoire, le progrès, l'accumulation et le remplacement<sup>21</sup>.

Pour Lyotard, les propriétés intrinsèques aux savoirs narratif et scientifique rendent nécessairement inégale leur relation. Comme mentionné précédemment, le savoir narratif n'exige pas de légitimation. « C'est pourquoi il joint à son incompréhension des problèmes du discours scientifique une tolérance certaine à son égard : il le prend d'abord comme une variété dans la famille des cultures narratives<sup>22</sup>. » Le savoir scientifique, en revanche, soumet les énoncés du savoir narratif à ses propres critères d'argumentation et de preuve. Son analyse conduit inévitablement à l'illégitimité

du savoir narratif, qu'il ne peut que mépriser<sup>23</sup>. Ce constat rend d'autant plus surprenant le fait que jusqu'à l'avènement de la postmodernité, la science ait recours à des récits pour se légitimer elle-même. Platon, par exemple, emploie paradoxalement la forme narrative de l'allégorie (de la caverne) pour dénoncer une humanité qui préfère les récits à la vérité. Et cela va plus loin : « c'est dans sa forme même, les Dialogues écrits par Platon, que l'effort de légitimation rend les armes à la narration; car chacun d'eux revêt toujours la forme du récit d'une discussion scientifique<sup>24</sup>. » Cette apparente contradiction traverse l'histoire de la philosophie. La science moderne se distingue cependant de celle des époques antérieures par son abandon de « la recherche métaphysique d'une preuve première<sup>25</sup> » et son acceptation du fait que les conditions du vrai sont inhérentes aux règles du jeu de la science qui elles-mêmes tiennent leur autorité du consensus qu'elles suscitent auprès des experts<sup>26</sup>. La fonction légitimante du savoir narratif est alors transférée de la légitimation des énoncés scientifiques eux-mêmes par association avec une vérité originare absolue, à celle de l'autorité des « opérateurs du savoir scientifique<sup>27</sup> ». Dans le métarécit humaniste des Lumières, ces héros sont le peuple, dont le consensus éclairé ne peut qu'être légitimant. Le métarécit spéculatif hégélien pose quant à lui comme sujet l'Esprit de l'Histoire dont certains fragments se révèlent à l'humanité par l'entremise du savoir scientifique<sup>28</sup>.

### **La performativité et la raison instrumentale**

Le déclin des deux métarécits modernes marque le passage à l'époque postmoderne. Contrairement à ceux qui

cherchent du côté de l'essor technologique ou de la montée en puissance du capitalisme libéral les raisons de l'incrédulité contemporaine à l'égard du savoir narratif, Lyotard considère que les métarécits portaient déjà en eux les dysfonctionnements qui les ont rendus sensibles à ces influences extérieures<sup>29</sup>. L'implosion du métarécit des Lumières naît du rapprochement qu'il effectue entre l'énoncé dénotatif et l'énoncé prescriptif, ou plutôt du constat de l'impossibilité d'un tel rapprochement (savoir ce qui est vrai ne permet pas de dire ce qui est juste<sup>30</sup>). Le métarécit spéculatif alimente quant à lui sa propre érosion par le scepticisme qu'il porte envers la connaissance positive<sup>31</sup>. Lyotard refuse malgré tout de se lamenter sur la tombe de la narration<sup>32</sup>. Il est néanmoins confronté à une question importante : comment légitimer le savoir scientifique après la disparition des métarécits? Il fait éventuellement intervenir la « paralogie », ou la capacité du savoir scientifique à déconstruire et reconstruire constamment les règles de son propre jeu, aménageant ce faisant le terrain pour l'émergence de nouvelles idées<sup>33</sup>. Avant d'en arriver là cependant, Lyotard met en garde contre la « réponse du système<sup>34</sup> » pour combler le vide laissé par les métarécits : celle de la légitimation par la performativité.

Le critère de la performativité en science dérive de l'exigence de la preuve. Comme mentionné précédemment, celle-ci implique l'observation d'un sujet dans des conditions reproductibles par les pairs. Cette observation peut provenir des sens, mais comme ceux-ci sont limités et trompeurs, le progrès de la science exige un recours aux techniques, initialement introduites comme des « prothèses d'organes

ou de systèmes physiologiques humains<sup>35</sup> ». Les techniques ne fonctionnent pas selon les mêmes critères que la science. Celle-ci se préoccupe du vrai, celles-là de l'efficace, de la conversion d'un *input* minimal en un *output* maximal. En outre, les techniques coûtent cher, et font intervenir dans le jeu du savoir scientifique le paramètre du financement. On n'obtient pas de vérité sans preuve, pas de preuve sans observation, pas d'observation sans techniques, et pas de techniques sans argent<sup>36</sup>. Or, si l'argent est nécessaire pour atteindre la vérité, il découle de la logique capitaliste que la vérité doit à son tour pouvoir être monétisée. C'est ainsi que la performativité fait son entrée en science : la recherche doit démontrer sa capacité à générer un bénéfice afin d'obtenir le financement nécessaire à l'élaboration de sa preuve. Elle se trouve soumise au critère qui était initialement celui de la technique, l'efficace<sup>37</sup>. C'est dans l'identification de ce problème que se rejoignent le plus explicitement les œuvres de Lyotard et Taylor.

Taylor nomme raison instrumentale « cette rationalité que nous utilisons lorsque nous évaluons les moyens les plus simples d'arriver à une fin donnée<sup>38</sup> ». Il ajoute que « l'efficacité maximale, la plus grande productivité mesurent sa réussite<sup>39</sup> ». La primauté de la raison instrumentale est le second des trois « motifs fondamentaux<sup>40</sup> » qui font l'objet du *Malaise de la modernité* (Taylor entend par « modernité » la contemporanéité). Chez Taylor comme chez Lyotard, la raison instrumentale devient le critère principal d'évaluation de toute opération à partir de « l'effondrement des ordres anciens<sup>41</sup> », les métarécits, qui faisaient sens du monde. La première conséquence de cette prise de pouvoir est

l'exploitation débridée des ressources naturelles, vivantes ou inertes, qui privées de leur « place dans la chaîne des êtres<sup>42</sup> », sont désormais perçues comme de simples moyens. À ce phénomène s'ajoute l'inquiétude que cette vision utilitariste de la nature s'étende à l'humanité elle-même, et que la raison instrumentale prenne « entièrement possession de nos vies<sup>43</sup> ». La justification de décisions politiques par des calculs de rapport entre coût et bénéfice illustre bien cette progression. La raison instrumentale revêt enfin d'un nouveau prestige la technologie, présentée comme solution à tous les problèmes, y compris ceux qu'elle a générés. L'aveuglement général entraîné par cette domination technologique s'accompagne « d'une perte de résonance, de profondeur, ou de richesse dans l'environnement humain<sup>44</sup> ».

Taylor aborde chacun des trois « malaises » de la modernité en trois temps. D'abord, il en présente les manifestations, généralement catastrophiques, dans la société contemporaine. Puis, il en sonde les origines pour y déceler un idéal moral potentiellement récupérable. Enfin il démontre la validité de cet idéal en opposant son fondement aux « formes dégradées » qui en constituent les manifestations. Dans le cas de la raison instrumentale, l'idéal moral identifié se divise en deux composantes : l'idéal cartésien de la raison désengagée<sup>45</sup> d'une part, et de l'autre, l'application de la raison à l'amélioration générale des conditions de vie<sup>46</sup>. La raison désengagée chez René Descartes ne représente pas une faculté que nous possédons, mais bien ce que nous sommes : un esprit rationnel pur, distinct de notre corps, dont la perception sensorielle du soi résulte d'une « confusion

regrettable<sup>47</sup> ». Cette définition génère l'idéal d'un être pensant libéré de ses émotions et de sa constitution physique. Cette forme de rationalité, « dont le raisonnement mathématique et d'autres types de calcul formel proposent l'image exemplaire<sup>48</sup> », dégage une impression de puissance. Toute argumentation qui semble en découler acquiert immédiatement un grand pouvoir de persuasion, même quand le sujet traité ne s'y prête en réalité pas. L'idéal de l'amélioration par la raison des conditions de vie de tous, découle quant à lui d'une perception de la science proposée par Francis Bacon en opposition à la définition aristotélicienne, et qui contredit également celle de Lyotard. Bacon considère une science « dont le critère de vérité serait l'efficacité instrumentale : vous avez découvert quelque chose quand vous pouvez intervenir pour changer les choses<sup>49</sup> ». Pour Taylor, cette définition de la science a des implications épistémologiques, mais aussi morales : elle tend vers un idéal de bienveillance universelle<sup>50</sup>. La science de Bacon ne se destine pas comme celle de Lyotard à la pure quête de vérité, mais cherche plutôt par des développements technologiques à augmenter le confort et réduire les souffrances de l'humanité.

### **L'idéal de l'authenticité**

Le premier malaise discuté par Taylor est l'individualisme. C'est également à lui que l'auteur consacre la majorité du *Malaise de la modernité*. Comme Lyotard, Taylor attribue à la disparition des métarécits sa montée en puissance. En effet, en l'absence de systèmes de valeurs communs, les structures collectives telles que les gouvernements ou les systèmes judiciaires limitent leur rôle à la protection de la

liberté individuelle. Dans ce contexte, chaque individu a le droit et la responsabilité de construire sa vie selon ses propres convictions. Cela implique cependant une perte de sens. Citant Alexis de Tocqueville, Taylor explique que la possibilité d'appartenir à quelque chose de plus grand que soi est remplacée par la recherche de « petits et vulgaires plaisirs<sup>51</sup> ». La question de l'individualisme est récurrente au moment de la rédaction du *Malaise de la modernité*, particulièrement chez les critiques de la génération du *Baby-boom* aux États-Unis. Parmi ces derniers, Alan Bloom publie en 1987 *The Closing of the American Mind*, qui reproche aux étudiants universitaires américains d'être devenus narcissiques, relativistes et nihilistes, possédant tous leurs propres valeurs dont il est impossible de discuter. L'attitude décriée par Bloom est construite sur ce que Taylor appelle l'idéologie de l'épanouissement, définie par le droit de l'individu « d'organiser sa propre vie en fonction de ce qu'il juge vraiment important et valable », et sur sa responsabilité d'« être sincère envers [lui]-même et chercher en [lui]-même son propre épanouissement<sup>52</sup> ». Pour Taylor, l'idéologie de l'épanouissement entraîne un « repliement sur soi », une ignorance des « préoccupations qui transcendent le moi », et éventuellement un « rétrécissement de la vie<sup>53</sup> ».

Fidèle à la démarche évoquée précédemment, Taylor identifie au sein de l'idéologie de l'épanouissement un idéal moral : l'idéal de l'authenticité. Celui-ci se développe à partir de formes anciennes d'individualisme comme le rationalisme libre de Descartes ou l'individualisme politique de John Locke<sup>54</sup>. C'est cependant chez Jean-Jacques Rousseau qu'il trouve son fondement principal. Selon Rousseau, ch-

aque être humain est doté d'une conception innée du bien et du mal, de sorte que « le problème de la morale consiste à prêter attention à la voix de la Nature en nous. » Si les passions issues de notre contact avec autrui tendent à enterrer cette voix, « notre salut moral se trouve dans le retour à un contact authentique avec nous même<sup>55</sup> ». C'est dans un glissement au sein de cette définition de la morale que Taylor situe la naissance de l'authenticité. Initialement, la voix intérieure de Rousseau est jugée importante parce qu'elle prescrit le bien. Le glissement s'opère au moment où l'individu considère que le fait d'écouter sa voix intérieure est moral en tant que tel. Le bien n'est alors plus une réalité abstraite dont il possède une conception innée, mais se définit plutôt par sa véracité envers soi-même. Une seconde contribution majeure au développement de l'idéal de l'authenticité est apportée par Johann Gottfried Herder lorsqu'il affirme que « chacun de nous a une façon particulière d'être humain<sup>56</sup> ». Cette idée superpose à l'authenticité dérivée de Rousseau le concept d'originalité. Non seulement l'individu doit-il construire sa vie en écoutant sa voix intérieure, mais cette vie sera nécessairement unique. Cela accentue encore davantage la nécessité qu'il soit sincère envers lui-même, dans la mesure où il ne peut désormais plus faire appel à des modèles extérieurs.

L'hypothèse avancée par Taylor est que l'authenticité est un idéal moral valable, dont certaines manifestations observables comme le subjectivisme, le narcissisme et le relativisme ne sont que des sous-produits malencontreux. Cinq des dix chapitres du *Malaise de la modernité* sont donc consacrés à la démonstration de l'incompatibilité en-

tre l'idéal de l'authenticité dans son essence, et ses formes dégradées. Cette opposition réside essentiellement dans l'aspect nécessairement inter-sujetif de tout idéal moral quel qu'il soit. L'argument de Taylor est fondé dans la prémisse selon laquelle « le caractère général de l'existence humaine [...] est son caractère dialogique fondamental<sup>57</sup> ». Dès lors, toute définition, y compris la formulation de sa propre authenticité, est construite dans une interaction avec ceux que Taylor, citant George Herbert Mead, appelle « les autres qui comptent<sup>58</sup> ». Ce constat exclut la possibilité d'un « engendrement intérieur, monologique<sup>59</sup> » de signification. Au contraire, Taylor affirme au bout de son raisonnement qu'il n'est possible de trouver une « plénitude authentique » que par rapport à une « réalité supérieure qui possède une signification indépendante de nous<sup>60</sup> ».

L'argumentation de Taylor en faveur de l'authenticité, dont le fil conducteur est son inter-subjectivité, suscite une certaine confusion dans la mesure où elle semble aller à l'encontre de l'authenticité elle-même, particulièrement la définition rousseauiste de l'écoute d'une voix intérieure. Autrement dit, la même démonstration de l'impossibilité de construire une signification en dehors du dialogue et du partage, pourrait aussi bien discréditer l'authenticité comme idéal moral. Cette apparente contradiction trouve une résolution lorsque Taylor dénonce une confusion qu'il observe dans les manifestations de l'idéal de l'authenticité et qu'il considère être à l'origine du subjectivisme. Pour lui, la liberté contemporaine permet chez l'individu une « autoréférentialité de manière », c'est à dire une autonomie décisionnelle quant à la « manière d'adopter toute finalité ou forme de vie<sup>61</sup> ».

Cette composante de l'authenticité est selon lui « inévitable dans notre culture<sup>62</sup> ». Il est cependant « catastrophique » de la méprendre pour une « autoréférentialité de matière<sup>63</sup> » par laquelle il deviendrait possible d'inventer de toutes pièces ses propres finalités ou formes de vie. Ainsi l'authenticité n'est admise par Taylor comme idéal moral valable que si elle agit comme intermédiaire entre la vie de l'individu et un horizon de signification partagé. Il rejette la possibilité que le sens puisse être construit dans un système clos, et condamne cette manifestation de l'authenticité comme subjectiviste.

## **Chapitre 2**

La légitimation par la méthode scientifique

Propulsé comme l'explique Taylor par la puissance de l'idéal cartésien de l'esprit rationnel, le savoir scientifique bénéficie face au savoir narratif d'un grand pouvoir de persuasion. Lui seul peut prétendre à la vérité de ses énoncés, à une époque où la preuve est exigée et la croyance insuffisante. La relation d'inégalité exposée par Lyotard entre les deux formes de savoir, par laquelle le récit tolère la science, tandis que la science condamne le récit, ne peut que solidifier la position de force du savoir scientifique. Dans ce contexte, la « scientification » de disciplines initialement non scientifiques est un phénomène bien documenté. Elle est définie en 1997 par Peter Weingart comme « un processus par lequel l'utilisation et la revendication de savoir systématique et certifié produit dans l'esprit de la science [...] devient la principale source de légitimation pour l'activité de littéralement tous les autres sous-systèmes fonctionnels<sup>1</sup> ». L'architecture en quête d'une nouvelle source de légitimation n'échappe pas à cette tendance. Elle voit dans l'adoption des codes de la méthode scientifique une manière de se crédibiliser comme discipline et d'assurer la légitimité de sa production. Cet effort de rapprochement est mené dans un premier temps par le mouvement des *Design Methods*. Malgré sa courte durée de vie, sa tentative assumée de faire face à l'incertitude des décennies d'après-guerre en s'appropriant les outils du savoir scientifique est à l'origine d'une vision de l'architecture comme science qui perdure encore, dans la recherche comme dans la pratique. Cette scientification explicite possède une contrepartie implicite. Sans déclarer son affiliation à la science, l'architecture issue de cette dernière se légitime néanmoins par la démonstration d'une méthode objective qui en reproduit les codes. Elle se

démarque notamment par son recours au diagramme pour traduire en architecture les données de ses projets qu'elle présente ainsi comme les produits d'une rationalité pure. Ces deux formes de légitimation scientifique de l'architecture sont abordées l'une après l'autre par le chapitre qui suit, avant d'être confrontées à trois éléments des textes de Lyotard et Taylor susceptibles de les remettre en cause : l'insuffisance de la méthode seule comme source de légitimation, le piège de l'utilitarisme, et l'incapacité de la science à légitimer les énoncés autres que dénotatifs.

### **L'architecture comme science**

Une des expressions les plus explicites de l'idée selon laquelle l'architecture serait une discipline scientifique est formulée dans l'instabilité de l'après-guerre par le mouvement des *Design Methods*. Claudia Mareis écrit à ce sujet dans l'article « Decision-Making in the Face of Uncertainty: Encounters between Design and Science in the Post-war Period ». Selon Mareis, les efforts menés par les architectes au cours des quelques décennies suivant la fin de la seconde guerre mondiale pour scientifier l'architecture viennent en réponse à une crise disciplinaire<sup>2</sup>. Cette crise est notamment diagnostiquée par Horst Rittel, l'un des protagonistes principaux des *Design Methods*, qui en énonce certains éléments déclencheurs. Quatre d'entre eux sont développés par Mareis. Le premier est le constat généralisé de l'artificialité du monde, qui implique que tout ce qui entoure les humains puisse désormais être conçu<sup>3</sup>. Cela promet de nouvelles opportunités pour les designers, mais leur impose aussi une énorme responsabilité face aux problèmes

environnementaux et sociétaux soudainement transposés dans leur domaine d'intervention. Le second facteur est la transformation de l'objet principal de production dans les sociétés développées, qui passe du bien matériel au bien immatériel<sup>4</sup>. Cette transition voit la conception rejoindre le rang des objets de production. Celle-ci doit pour cette raison être rationalisée et rendue administrable par les nouvelles technologie de gestion de données et de communication. Le troisième élément est la montée en puissance de l'interdisciplinarité, amorcée avec la collaboration rendue nécessaire entre les universités, l'industrie et l'armée pendant la guerre, et maintenue au sein de la société civile par la suite<sup>5</sup>. L'interdisciplinarité est renforcée par l'intérêt partagé des différentes disciplines pour un nouvel outil commun : l'ordinateur. Le développement de celui-ci est au cœur des *Design Methods*, caractérisées par une méfiance à l'égard de la capacité humaine à résoudre des problèmes complexes<sup>6</sup>. Enfin, la quatrième cause de la crise disciplinaire de l'architecture de l'après-guerre est le sentiment croissant d'incertitude, voire de crainte face à l'avenir de l'humanité, alimenté par les menaces de la bombe atomique, de la dégradation de l'environnement et de la croissance de la population<sup>7</sup>. Dans ce contexte, la conception est reformulée comme un processus qui se doit d'être le plus stable possible malgré l'incertitude des données dont il s'alimente. La notion de projet prend également une nouvelle importance comme projection, ou capacité à illustrer un avenir possible.

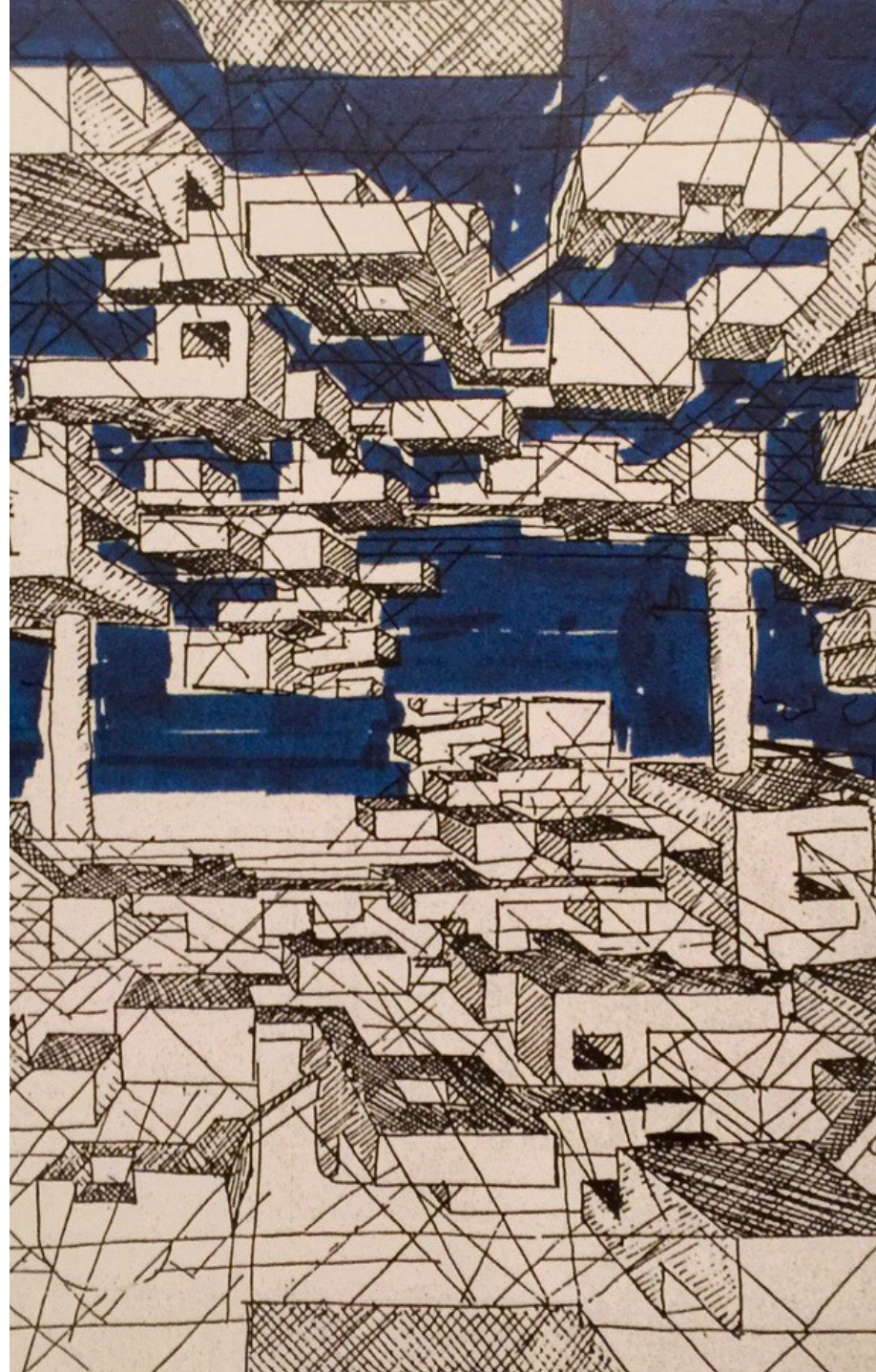
Les quatre éléments qui mettent en crise l'architecture de l'après-guerre fournissent ainsi les bases de sa redéfinition. Elle doit élargir sa capacité à résoudre des problèmes

complexes, rationaliser ses processus, participer à l'élan interdisciplinaire, et fournir des scénarios crédibles face à l'incertitude ambiante. Les *Design Methods*, en réponse à ces nouvelles responsabilités, proposent une architecture fondée sur la résolution de problèmes, systématique et souvent assistée par ordinateur, qui se veut la plus objective et scientifique possible<sup>8</sup>. Leur penchant pour la science est lié à un souci de stabilité, de prévisibilité, et surtout de crédibilité face aux autres disciplines ainsi qu'au public. Mareis se penche spécifiquement sur deux berceaux des *Design Methods* : l'école de design d'Ulm en Allemagne, active de 1953 à 1968, et le chapitre britannique du mouvement des *Design Methods* qui naît vers 1960<sup>9</sup>. Fondée dans l'objectif de succéder à la Bauhaus, l'école d'Ulm est initialement basée sur une approche démocratique, fonctionnelle, objective et rationnelle à la conception<sup>10</sup>. Au cours de sa courte existence, elle se transforme cependant en un laboratoire sur la convergence entre la conception et la science, s'attribuant la mission d'enseigner aux futurs designers l'expertise technologique et scientifique nécessaire à leur participation à la nouvelle industrie<sup>12</sup>. On y apprend par exemple à employer la « boîte morphologique », méthode de résolution de problèmes développée par l'astrophysicien suisse Fritz Zwicky, et importée à l'école d'Ulm par Max Bill et Rittel dans le but de « rendre le design plus scientifique et éliminer les préférences personnelles<sup>13</sup> ». Plusieurs enseignants de l'école d'Ulm, Rittel et Bruce Archer parmi eux, se relocalisent éventuellement au Royaume-Uni. Ils y rejoignent de nouveaux chercheurs, notamment Christopher Alexander et John Christopher Jones, dans l'élaboration de la branche britannique du mouvement des *Design Methods*<sup>14</sup>. Cette dernière fait de

l'interdisciplinarité son cheval de bataille, et organise à partir de 1962 des conférences regroupant des représentants de disciplines diverses qui partagent l'ambition de systématiser l'activité de conception<sup>15</sup>. Les méthodes mises de l'avant s'écartent de l'art et du design à proprement parler, et s'inspirent plutôt de nouveaux champs de recherche tels que la cybernétique ou l'intelligence artificielle<sup>16</sup>. Bien que ces efforts soient initialement menés dans l'objectif d'ouvrir les horizons de la conception, la fascination pour les méthodes elle-même prend éventuellement le dessus. Les architectes craignent de voir disparaître l'essence de leur discipline, soumise comme elle le devient à une « sur-systématisation scientifique forcée<sup>16</sup> ». Cette prise de conscience et le débat qui s'ensuit sur la place de la science en architecture conduit éventuellement à la dissolution du mouvement des *Design Methods* dans les années soixante-dix.

Si Mareis dresse un tableau plutôt général de la réponse des *Design Methods* face à la crise disciplinaire diagnostiquée par Rittel, Theodora Vardouli s'intéresse à un épisode plus spécifique dans l'article « Computing Choice: Self-Design, Configurators, and the Enumerative Imagination ». Vardouli retrace à l'intérieur des *Design Methods* ce qu'elle appelle le « tournant participatif<sup>17</sup> », phénomène à l'origine d'une certaine forme de design participatif informatisé. Comme Mareis, Vardouli présente l'incertitude généralisée au cours des décennies d'après-guerre comme l'une des causes de la redéfinition des conditions de l'architecture. Plus précisément, elle aborde l'incertitude face aux conséquences des décisions prises par les architectes, et le constat de l'écart entre leurs prédictions et l'usage réel de l'environne-

ment bâti<sup>18</sup>. Ces prises de conscience déclenchent dans les années soixante une « crise du professionnalisme<sup>19</sup> » à laquelle certains cherchent à répondre par l'inclusion de l'utilisateur dans le processus de conception. Différents modes de participation sont alors développés avec des degrés d'intervention variables de la part des usagers. L'une des approches les plus influentes, explicitée par John Habraken en 1961, regroupe les systèmes composés de structures à l'intérieur desquelles est insérée librement une variété d'éléments préfabriqués<sup>20</sup>. La Ville spatiale imaginée par Yona Friedman vers la fin des années cinquante s'inscrit dans cette catégorie. C'est une grille tridimensionnelle suspendue au-dessus des paysages existants, destinée à supporter en s'adaptant les variations des mouvements sociaux. Friedman va plus loin en conceptualisant une machine fictive nommée FLATWRITER, qui aurait la capacité de proposer aux habitants de la Ville spatiale une multitude de configurations possibles pour leur logement, basées sur leurs besoins et envies, et évaluées numériquement selon des critères d'optimisation<sup>21</sup>. À l'intention de rendre participative l'architecture s'ajoute donc chez Friedman une volonté de la systématiser qui le rapproche des *Design Methods*. Le livre qu'il publie en 1971 sur la Ville spatiale est significativement intitulé *Pour une architecture scientifique*. Friedman collabore d'ailleurs au MIT avec l'Architecture Machine Group sur des modèles de design participatif assisté par ordinateur. Pour Nicholas Negroponte, fondateur du groupe, le travail de Friedman parvient à dépasser le principe simpliste du choix parmi un répertoire de pièces, en se dotant d'une sous-structure mathématique issue de la théorie des graphes, qui permet une infinité de combinaisons<sup>22</sup>. Le re-



cours aux graphes dans la planification de l'espace possède également l'avantage d'être compréhensible mathématiquement, formulable en code binaire, et donc digestible pour les ordinateurs de l'époque, utilisés pour générer et éliminer des configurations. Il rend ainsi possible les premières interfaces numériques de « personnalisation de masse », qui voient naître le nouveau sujet moderne du « moi configuratif » ou du « moi modulaire<sup>23</sup> », défini par sa capacité à choisir parmi une liste d'options.

Le mouvement des *Design Methods*, tel que présenté par Mareis et Vardouli, illustre bien l'action des réalités philosophiques décrites par Lyotard et Taylor, au moment où elles font leur entrée définitive en architecture. Il apparaît en réponse à une inquiétude face à l'avenir de l'humanité et une désillusion quant aux capacités des architectes, qui s'inscrivent dans la trajectoire plus générale de la disparition des grands récits. Dans une tentative explicite d'accorder à l'architecture la légitimité requise pour affronter les nouvelles responsabilités qui se présentent à elle, il la redéfinit comme discipline scientifique, et lui adapte des méthodes empruntées à la science. Dans le cas du tournant participatif décrit par Vardouli, il place par ailleurs au centre de ses préoccupations le libre choix de l'utilisateur, introduisant d'une certaine manière l'authenticité de l'utilisateur comme source de sens de l'architecture. Bien que les exemples cités plus haut ne puissent plus être qualifiés de contemporains, le sujet des *Design Methods* semble depuis quelques années regagner en popularité dans le milieu académique. Les articles de Mareis et Vardouli partagent la fonction de mise en contexte historique, à l'intérieur de livres publiés depuis

2020, et dont l'intention est très actuelle. L'article de Mareis paraît dans *Against and for Method*, un pourparler en faveur de la validité du design comme champ de recherche, édité par Jan Silberberger. Dans son introduction, Silberberger pose immédiatement comme prémisse que les architectes se comportent à la manière de scientifiques, en considérant l'état de la recherche, en expérimentant avec des hypothèses, et en analysant des résultats<sup>24</sup>. Il annonce son intention de développer une stratégie qui leur permettrait de publier le résultat de leur travail sans déroger de la culture épistémologique de l'architecture, de manière à le rendre vérifiable par les pairs et ultimement, à obtenir plus facilement du financement de la part des institutions<sup>25</sup>. Silberberger se prononce nettement en faveur de la méthode, que ce soit en conception, en recherche ou en enseignement, faisant définitivement passer le *for* avant le *against*<sup>26</sup>. L'article de Vardouli est quant à lui publié dans *The Architecture Machine*, recueil d'une exposition éponyme (elle-même nommée en référence au livre publié par Negroponte en 1970) tenue au Architekturmuseum der TUM à Munich, et édité par Teresa Frankhänel et Andres Lepik. Le premier texte de ce volume est un avant-propos rédigé par le Working Group for Architectural Informatics (AK:AI), fondé en 2003 à la Bauhaus de Weimar<sup>27</sup>. Le groupe se déclare enchanté par la contribution de l'exposition *Architecture Machine* à la promotion de l'usage de l'ordinateur en architecture. Il en profite pour exprimer son enthousiasme face à l'omniprésence de la technologie numérique dans la construction d'aujourd'hui, et aux promesses de ses développements futurs, notamment au niveau du building information modelling et de la réalité virtuelle.

L'influence des Design Methods en architecture aujourd'hui s'étend en réalité bien au-delà des recherches qui s'en revendiquent directement. Les principes de résolution de problème et d'optimisation développés dans les années cinquante et soixante sont encore considérés comme des démarches légitimes et légitimantes pour l'architecture, sans parler évidemment de l'hégémonie croissante de l'ordinateur et particulièrement du BIM dans la pratique. Jacques Lucan fait brièvement allusion à cette influence dans ses *Précisions sur un état présent de l'architecture*, lorsqu'il évoque un certain « paramétrisme pragmatique<sup>28</sup> ». Ce dernier est présenté en opposition à l'architecture habituellement désignée comme paramétrique, c'est-à-dire celle qui se caractérise par un formalisme complexe calculé par ordinateur. Le paramétrisme pragmatique qui selon Lucan « a pris une place de plus en plus grande dans les processus de conception de l'architecture<sup>29</sup> », se préoccupe de l'optimisation de celle-ci en fonction de facteurs comme les exigences programmatiques du projet, la réglementation en vigueur, les caractéristiques physique du site ou encore ses conditions environnementales. Il compile ces données et en extrait, généralement par l'entremise d'algorithmes, des propositions évaluées numériquement. L'« architecture météorologique » pratiquée par Philippe Rahm constitue un bon exemple de ce type de démarche. Dans l'introduction du livre du même nom, Rahm se positionne en faveur d'une architecture qui remplacerait la manipulation de surfaces et de volumes par celle de climats et d'atmosphères<sup>30</sup>. Ce plaidoyer apparaît en réaction au réchauffement de la planète, et invite les architectes à se saisir des moyens techniques de contrôle climatique pour en faire les nouveaux

outils de la composition architecturale. Rahm se déclare à la recherche d'« espaces sans signification, sans narration, interprétables, dans lesquels les limites s'évaporent<sup>31</sup> ».

Cette conversion de l'architecture en un pur dispositif de contrôle climatique est notamment mise à l'essai pour le Jade Eco Park dans la ville de Taichung à Taiwan, achevé en 2018. Une description du projet par le bureau Philippe Rahm architectes est publiée sous le titre *Form Follows Climate*. Le plan du parc est structuré selon la cartographie sur la parcelle de trois phénomènes météorologiques : la chaleur, l'humidité et la pollution<sup>32</sup>. Des simulations générées par ordinateur permettent l'identification dans l'intersection des trois cartes, de zones naturellement plus fraîches (Coolias), sèches (Dryias) ou dépolluées (Clearias). Le confort de ces zones est accentué davantage par la répartition en densités variables d'un catalogue de dispositifs qui en amplifient les tendances météorologiques naturelles<sup>33</sup>. Ces derniers prennent la forme d'arbres sélectionnés selon les zones pour leur impact climatique, ou encore d'équipements passifs ou actifs alimentés par des panneaux photovoltaïques. Les Coolias, Dryias, et Clearias sont connectées entre elles par des cheminements qui en préservent dans la mesure du possible les caractéristiques atmosphériques<sup>34</sup>. Les programmes sont répartis selon leur affinité avec les conditions offertes par les différentes zones. Ainsi, les Coolias sont plutôt destinées à la relaxation, les Dryias au sport, et les Clearias au jeu<sup>35</sup>. À l'intérieur du centre d'accueil, le Climatorium, trois pièces sont également dédiées respectivement à la fraîcheur (le Coolium), la sécheresse (le Dryium) et la propreté de l'air (le Clearium<sup>36</sup>). Sortes d'hétérotopies clima-

tiques, ces espaces reproduisent en temps réel les conditions météorologiques de lieux, de saisons, ou même d'époques autres. L'ensemble du parc est par ailleurs « connecté », diffusant en détail et en continu ses données météorologiques, rendues accessibles via une application pour téléphone portable qui va jusqu'à proposer aux visiteurs des activités et des endroits pour les pratiquer en fonction, évidemment, du climat<sup>37</sup>. Le projet du Jade Eco Park se caractérise ainsi par son adhérence complète à la discipline scientifique de la météorologie, les procédures d'optimisation qu'il met en place dans la répartition des zones et des équipements, basées sur des simulations informatiques, et sa fascination à l'égard des technologies qu'il convoque. Il s'inscrit en cela, dans la lignée des *Design Methods*, comme architecture explicitement scientifique.

### La méthode objective

L'architecture contemporaine, même lorsqu'elle ne se déclare pas ouvertement scientifique, se légitime souvent en adoptant les codes de la science. Cette tendance est particulièrement évidente dans la façon dont sont présentés certains projets, comme s'ils s'étaient générés de manière autonome grâce à une démarche objective. Cette attirance pour la rationalisation du processus de design n'est pas nouvelle. Au contraire, l'histoire de l'architecture est parsemée de tentatives d'énoncer une méthode générale pour la conception d'édifices. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'une des plus radicales d'entre elles est proposée par Jean-Nicolas-Louis Durand dans son *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique*, notamment sous la forme de la

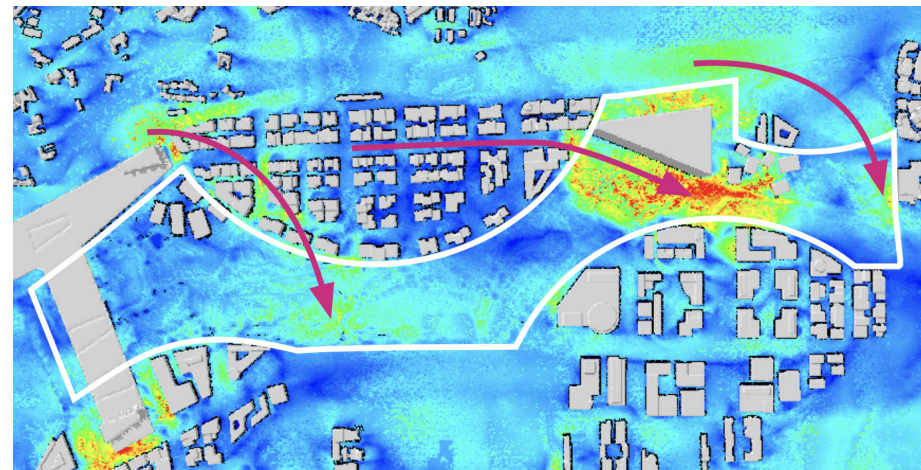
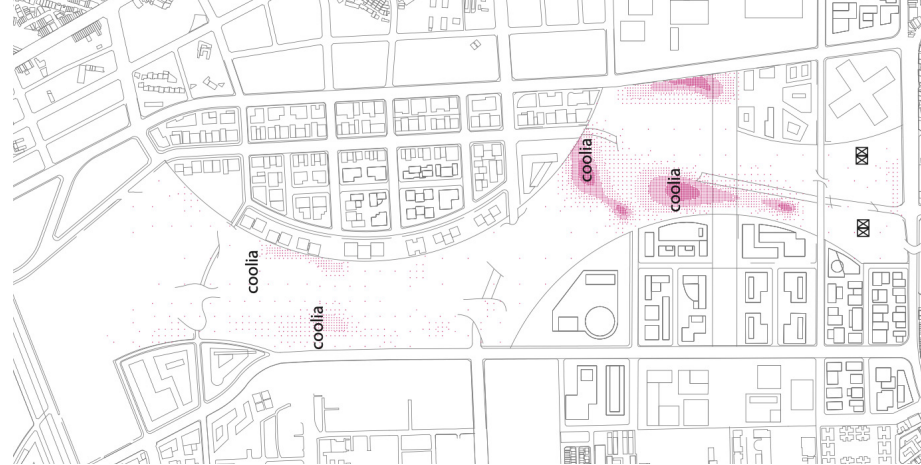


planche vingt-et-un, ajoutée au premier volume en 1813, et intitulée « Marche à suivre dans la composition d'un projet quelconque<sup>38</sup> ». Si ce titre pourrait faire paraître la Marche à suivre comme un mode d'emploi qui rendrait l'architecture accessible à quiconque en suivrait les étapes, la théorie de Durand accorde en réalité une place fondamentale à la compétence propre de l'architecte. Dans *Composition, non-composition*, Lucan explique que tandis que l'enseignement de l'architecture chez Durand est construit de manière analytique, du simple au composé, l'acte de composition lui-même s'effectue de manière synthétique, du composé au simple<sup>39</sup>. Cela implique la possession par l'architecte d'une « vision préalable de l'ensemble », obtenue par « l'examen du programme à traiter<sup>40</sup> ». On retrouve donc chez Durand, en amont du processus méthodique de composition, l'opération beaucoup moins méthodique de la conversion du programme en une vision d'ensemble pour le projet, dans laquelle réside principalement la compétence de l'architecte. Cette capacité est ce que plusieurs protagonistes notables de l'École des Beaux-Arts, de Charles Garnier à Julien Guadet, appellent l'intuition, moteur créatif de tout projet et raison d'être des ateliers de l'École, dans lesquels elle s'apprend par la pratique<sup>41</sup>. On constate ainsi à l'époque des Beaux-Arts une cohabitation entre la volonté d'expliciter une méthode architecturale, et la reconnaissance du fait que l'aptitude de l'architecte, et par association la légitimité de ses projets, réside dans son intuition, développée durant sa formation.

Cette parenthèse historique souligne par contraste un glissement qui s'opère avec la scientification de l'architec-

ture, qui voit la méthode elle-même devenir la source de légitimation. Suite à ce glissement, les décisions architecturales sont présentées, comme les énoncés dénotatifs de la science, par la démonstration de la démarche ayant conduit à leur adoption. Cette démarche est évaluée en fonction de son objectivité. Ainsi, plus une décision semble détachée du choix de l'architecte, plus elle paraît légitime. Cette contrainte, analogue à l'exigence de la preuve en science, introduit un décalage entre la manière dont l'architecture est produite, qui repose sans doute encore en grande partie sur la compétence de l'architecte, et la manière dont elle est présentée, qui tente de s'en distancer le plus possible. Elle alimente un jeu de légitimation auquel se prêtent aujourd'hui de nombreux architectes, y compris ceux qui n'accepteraient pas d'appeler leur discipline scientifique. Dans la mesure où ce jeu est avant tout un exercice en rhétorique, il n'est pas surprenant que la partie des *Précisions sur un état présent de l'architecture* qui en explore le plus directement les manifestations contemporaines, ait comme fil conducteur le diagramme, outil rhétorique par excellence de l'architecture. Lucan y situe, à nouveau du côté de l'École des Beaux-Arts, le parti comme ancêtre du diagramme<sup>42</sup>. Cependant, tandis que celui-ci est limité à l'expression simple et efficace d'une intuition quant à la disposition générale des éléments d'un programme, le diagramme contemporain évolue jusqu'à devenir une entité génératrice pour l'architecture. Lucan le catégorise d'ailleurs en deux types définis par leur principe actif : le diagramme extensif, structure potentiellement infinie à l'intérieur de laquelle est développé le projet, et le diagramme intensif, figure autonome qui subit des manipulations jusqu'à devenir le parti définitif.

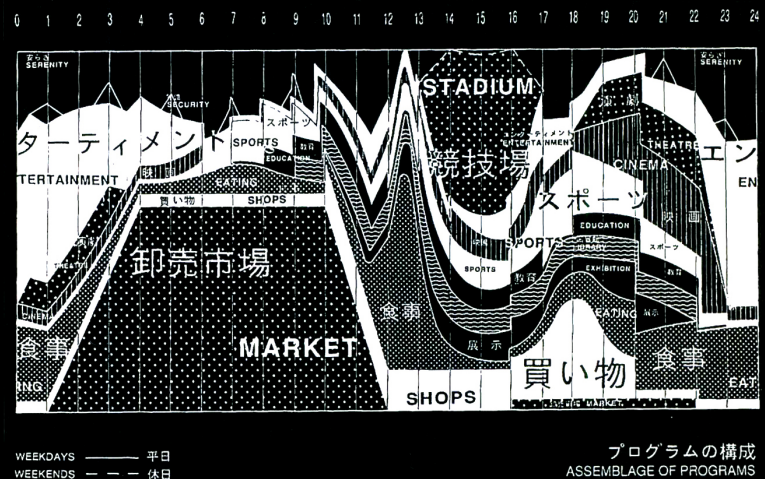
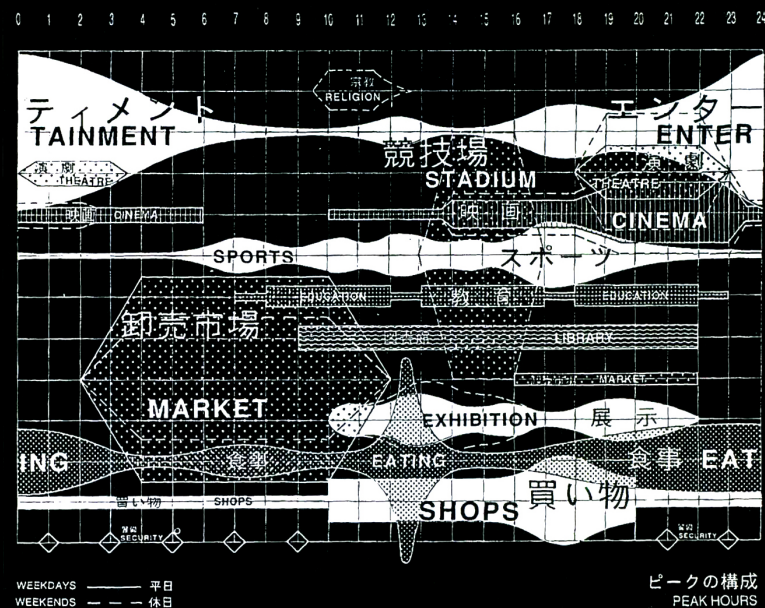
La première série d'exemples du recours au diagramme extensif présentée par Lucan provient de l'œuvre de Rem Koolhaas et l'Office for Metropolitan Architecture. Selon Lucan, le diagramme est convoqué par l'OMA en réponse au constat selon lequel l'architecte est devenu un Procuste, c'est-à-dire un « brigand qui adaptait ses victimes à un lit en les étirant ou en les comprimant<sup>43</sup> ». Confronté aux programmes de la contemporanéité, celui-ci les torture pour les plier à des types architecturaux devenus obsolètes. L'OMA souhaite au contraire développer grâce à une nouvelle « imagination programmatique<sup>44</sup> » une architecture capable de répondre à la nature complexe de ces programmes et d'accommoder leur instabilité dans le temps. La solution proposée, telle qu'illustrée par le projet de concours pour le Parc de la Villette à Paris, fait intervenir le diagramme comme une structure organisant la superposition de couches programmatiques et assurant la cohérence de l'ensemble sans le figer<sup>45</sup>. L'OMA parvient ainsi à rationaliser la complexité du programme et à en admettre l'évolution. Dans l'article « Diagramming the Contemporary: OMA's Little Helper in the Quest for the New », Wouter Deen et Udo Garritzmann identifient chez l'OMA une méthode semblable, mais dont la matière première dépasse cette fois les données programmatiques du projet pour englober toute information potentiellement pertinente comme la réglementation en vigueur, les conditions du site, etc.<sup>46</sup>. Deen et Garritzmann expliquent que chaque projet commence chez l'OMA par un travail de compréhension détaillé de ces données, qui sont subséquentement rendues concrètes par la représentation graphique sous la forme de diagrammes<sup>47</sup>. Cette représentation fournit parfois à elle seule la clé conceptuelle du projet. Ainsi, « le

moment créatif réside dans la question de ce qui est cartographié, et comment<sup>48</sup> ». Cette particularité met en évidence un rapprochement significatif entre l'usage du diagramme par l'OMA et la théorie développée dans les années 60, notamment par Rittel et Melvin Webber, au sujet des problèmes vicieux (*wicked problems*<sup>49</sup>). Cette expression désigne une catégorie de problèmes, dont font généralement partie ceux de l'architecture, qui ne peuvent pas être résolus par des protocoles scientifiques simples, parce qu'ils sont ancrés dans des réalités trop complexes, ou parce qu'ils dépendent de paramètres trop incertains<sup>50</sup>. Pour Rittel, face à ce type de problème, le travail de résolution passe avant tout par la formulation du problème lui-même, par la rationalisation de données complexes, et par la gestion des incertitudes<sup>51</sup>.

Un des exemples évoqués par Deen et Garritzmann de l'usage par l'OMA du diagramme est un projet d'urbanisme pour la ville de Yokohama au Japon, introduit par la métaphore de la « lave programmatique<sup>52</sup> ». Les deux auteurs s'y intéressent précisément pour son usage de cette métaphore, qui elle-même joue le rôle d'un diagramme en établissant le principe actif du projet : une superposition coulante de couches programmatiques envahissant dans ses moindres interstices l'espace public<sup>53</sup>. Deux diagrammes principaux accompagnent la métaphore, par lesquels le projet est, dans les mots de Deen et Garritzmann, « expliqué et légitimé<sup>54</sup> ». Leur signification est développée davantage par Koolhaas lui-même dans *S,M,L,XL*. Le projet pour Yokohama est une tentative de la part de l'OMA de pratiquer un « urbanisme léger<sup>55</sup> », sans ambition de permanence ou de stabilité. Le site proposé à l'agence est l'un de cinq lieux publics

à développer, en bordure du port de la ville, et à proximité d'un quartier appelé à devenir un nœud satellitaire ultra-dense de Tokyo<sup>56</sup>. Il accueille déjà deux énormes halles de marché, occupées uniquement le matin<sup>57</sup>. Le projet se donne donc comme objectif de programmer le site pour le reste de la journée. Les deux principaux diagrammes sont des graphiques représentant l'occupation correspondant à différents programmes publics en fonction de l'heure de la journée. Dans le premier, ces programmes sont disposés indépendamment les uns des autres, laissant transparaître une certaine inefficacité, tantôt en se chevauchant, tantôt en libérant des vides dans la matrice du graphique<sup>58</sup>. Le second les réorganise de sorte qu'ils se superposent parfaitement, et affichent en s'additionnant une occupation constante et plus compacte que celle du premier diagramme<sup>59</sup>. Cette opération graphique démontre la possibilité de programmer le site pour qu'il soit constamment sollicité, sans compromettre l'activité des marchés existants, et prouve ainsi d'une certaine manière la validité de la proposition. Le langage magmatique du second diagramme devient même l'expression architecturale du projet, une mosaïque hétérogène, continue et difforme dont le principe organisateur promet « la plus grande densité possible avec la plus faible permanence possible<sup>60</sup> ».

Au sujet du diagramme intensif, Lucan se penche en premier lieu sur l'exemple de Jacques Herzog et Pierre de Meuron. Il retrace dans leur production architecturale de la fin du XX<sup>e</sup> siècle le développement d'une méthode diagrammatique par laquelle sont générés les volumes d'une série de projets, caractérisés par leur forme de prisme à base



polygonale irrégulière<sup>61</sup>. Ces volumes sont ce que Jacques Herzog lui-même appelle « formes cherchantes<sup>62</sup> ». Ils naissent comme extrusions pures de limites parcellaires, puis sont progressivement transformés, pliés, évidés, en réponse à des pressions externes provenant du contexte ou de la réglementation, ou à des pulsions internes motivées par des éléments programmatiques ou des intentions spatiales<sup>63</sup>. Les itérations volumétriques successives pour un même projet sont souvent présentées à l'aide de maquettes schématiques en polystyrène. Elles se lisent selon Lucan, malgré le caractère invariablement sculptural de l'objet final, « comme la solution rationnelle d'une équation<sup>64</sup> ». Chaque projet est unique, sa forme répondant à des réalités qui lui sont propres, en même temps qu'il « procède d'une méthode diagrammatique qui est commune à d'autres projets<sup>65</sup> ». Il se dote ainsi simultanément « d'objectivité et d'intensité<sup>66</sup> ». Cette coexistence entre la spécificité sculpturale de leur architecture, et son appartenance à une méthode répétitive, est d'ailleurs soulevée par Herzog & de Meuron dans le discours qu'ils prononcent lorsqu'ils reçoivent en 2001 le prix Pritzker, publié dans une édition spéciale monographique du magazine *A+U* en février 2002. Ils observent alors que des formes distinctes et expressives commencent à faire surface dans leur travail<sup>67</sup>. Ces formes ne sont cependant pas des gestes artistiques, mais plutôt le résultat d'une stratégie conceptuelle développée pour chaque projet, et qui permet aux architectes de rester « invisibles comme auteurs<sup>68</sup> ». L'architecture de Herzog et de Meuron acquiert ainsi son indépendance par rapport à ses créateurs. Elle est légitimée par son appartenance à un « processus automatique et d'une rationalité absolue<sup>69</sup> », presque comme

s'il s'agissait d'une vérité découverte plutôt que d'une œuvre conçue. Cette caractéristique lui confère une dimension implicitement scientifique, qui motive sans doute sa réapparition comme exemple dans les *Précisions sur un état présent de l'architecture*, lorsque Lucan aborde la question du paramétrisme pragmatique évoqué précédemment<sup>70</sup>.

Parmi les projets de Herzog & de Meuron issus de cette méthode diagrammatique, le bâtiment pour Prada à Aoyama, complété en 2003, et la pharmacie de l'Hôpital cantonal de Bâle, complétée en 1998, sont notamment présentés dans l'édition monographique de *A+U* en 2002. Dans le cas du projet pour Prada, une série d'images et de diagrammes illustre la génération du volume du bâtiment<sup>71</sup>. Les paramètres pris en considération sont le tissu urbain existant, la hauteur des bâtiments avoisinant le site, l'ensoleillement et l'ombre projetée par le nouveau volume, et de manière générale le règlement d'implantation. Deux des séries de diagrammes sont d'ailleurs accompagnées du titre « Taking zoning as a design guideline<sup>72</sup> », credo qui démontre bien la volonté de la part des architectes d'appuyer leurs décisions sur des facteurs hors de leur contrôle. La méthode diagrammatique est encore plus explicitement abordée dans la description du projet pour la pharmacie de l'Hôpital cantonal de Bâle. L'agence y indique que la forme du bâtiment est une conséquence de sa « croissance interne<sup>73</sup> », contenue par les restrictions imposées par le cadre réglementaire. Le projet semble conséquemment « réagir aux conditions urbaines extrêmement variées de son environnement immédiat<sup>74</sup> ». Ce texte est accompagné entre autres de photos de la série de maquettes schématiques illustrant

le processus itératif, depuis la simple extrusion des contours du site jusqu'au volume définitif du projet.

## L'insuffisance de la science

Examinée à la lumière de *La condition postmoderne* et du *Malaise de la modernité*, l'architecture légitimée scientifiquement se heurte à trois problèmes. Le premier concerne l'insuffisance de la méthode comme source de légitimation, le deuxième le critère de performativité, et le troisième la différence irréconciliable entre l'architecture et la science au niveau du type d'énoncés qu'elles produisent. Lyotard présente le savoir scientifique comme un jeu de langage dialectique servant à établir la véracité d'un énoncé dénotatif. Ce jeu n'est valable, et par conséquent ses énoncés considérés vrais, que si ses règles font l'objet d'un consensus. Autrement dit, un énoncé dont la formulation respecte les règles de la science ne peut être légitimé que si les règles elles-mêmes le sont. C'est la raison pour laquelle la science dans son ensemble s'est historiquement appuyée sur le savoir narratif, et la science moderne spécifiquement sur les deux métarécits identifiés par Lyotard, pour légitimer les règles de son jeu. En l'absence de ces métarécits et à moins de trouver une autre source de légitimation, la méthode démonstrative scientifique ne peut pas être par elle-même légitimante. Au contraire, elle est condamnée au nihilisme et à l'absurdité, en tant qu'une série de règles privées de raison d'être. Ce constat place dans l'embarras le recours par l'architecture contemporaine à la méthode scientifique pour se légitimer. Cela ne pourrait espérer fonctionner que si la science elle-même bénéficiait à nouveau d'un récit



légitimant, en l'existence duquel l'architecture n'aurait sans doute pas besoin de la science. Cette contradiction n'est pas inoffensive. Elle provoque un repli du projet à l'intérieur de sa méthode, dont le respect des règles constitue désormais une raison d'être, et conséquemment une déconnexion de la réalité. Il est légitime en apparence parce qu'il démontre une relation de cause-conséquence entre les différentes décisions qui le constituent, mais sa capacité à être signifiant est condamnée par la rupture de son contact avec le monde.

Dans l'article « After Diagrams », Pier Vittorio Aureli adresse au diagramme une critique qui, élargie à l'ensemble de l'architecture légitimée scientifiquement, illustre bien cet enjeu. Aureli explique que le diagramme est initialement introduit en urbanisme, où sa flexibilité inhérente permet la représentation et la simplification de phénomènes inadaptés aux conventions graphiques traditionnelles<sup>75</sup>. Il est cependant récupéré par les architectes, auxquels il fournit un échappatoire face à la fixité de l'architecture, et la responsabilité de lui attribuer une forme. Leurs projets deviennent l'expression diagrammatique de forces, exemplifiée notamment par l'architecture mégastructurelle, de Friedman à Cedric Price<sup>76</sup>. Selon Aureli, l'utilisation par l'architecture du diagramme est nihiliste à partir du moment où le pouvoir de persuasion iconographique de celui-ci devient l'« essence principale de son contenu<sup>77</sup> ». Autrement dit le diagramme, capable de transformer des réalités complexes en signes et de schématiser des transformations en manipulant ces signes, acquiert une autonomie par rapport à son référent. Cette autonomie n'est rompue que par le retour à la réalité imposé par la construction, ce qui explique l'affirmation de

Koolhaas, paraphrasée par Aureli, selon laquelle « l'architecture, libérée de l'obligation de construire, peut devenir [...] le diagramme de tout<sup>78</sup> ». Le problème vient du fait que, une fois détaché de son référent, le diagramme ne transforme finalement que pour transformer, préoccupé uniquement par sa propre rhétorique. L'architecture est alors privée de valeur, et la réalité placée dans une « camisole de force aliénante<sup>79</sup> ». Le fait que le diagramme soit désormais « accepté partout comme une nouvelle forme indisputable de vérité<sup>80</sup> », est donc symptomatique selon Aureli d'une adoption de la part de la contemporanéité du nihilisme, et d'une architecture dénuée de sens. Si leur utilisation est maintenue, les diagrammes doivent redevenir les « représentations d'une idée, ou mieux, d'une idéologie<sup>81</sup> ». Similairement, la méthode scientifique, interprétée très libéralement comme une suite démonstrative rationnelle à l'intérieur d'un projet, n'est pas forcément inadmissible en architecture. Elle est cependant insuffisante comme source de légitimation, et doit donc exister dans un cadre légitimant plus large.

La forme qu'a tendance à prendre ce cadre plus large conduit au deuxième problème de l'architecture légitimée scientifiquement : l'écueil constitué du critère de performativité, décrié par Lyotard, et de la raison instrumentale, relevée par Taylor. Pour rappel, le critère de performativité apparaît en science lorsque des techniques sont requises pour l'élaboration de sa preuve. Puisque ces techniques sont coûteuses, la logique capitaliste exige de leur utilisation qu'elle soit rentable. La science, si elle souhaite être financée, se retrouve donc soumise à l'exigence d'efficacité qui était initialement celle de la technique. Depuis la fin de la mo-

dernité, le critère de performativité est utilisé pour légitimer la science. Il comble ainsi le vide laissé par la disparition des métarécits, et menace de devenir sa raison d'être. La raison instrumentale procède quant à elle d'une logique utilitariste similaire, généralisée à l'ensemble des entreprises humaines. Elle considère le monde comme un catalogue de ressources pouvant être mobilisées en vue d'une fin donnée, et évalue chaque décision en calculant le rapport entre ses coûts et ses bénéfices. La performativité et la raison instrumentale sont dangereuses pour la science telle que définie par Lyotard parce qu'elles la détournent de sa mission, la recherche de vérité. Elles sont également dangereuses pour le reste du monde parce qu'elles l'instrumentalisent.

En s'appropriant les méthodes de la science, l'architecture ouvre aussi ses portes à la performativité et à la raison instrumentale. Le symptôme le plus direct de leur progression est sans doute l'évaluation quantitative de projets, que ce soit au niveau de leur rendement financier, de leur performance énergétique, ou de tout autre paramètre descriptible numériquement. Cette évaluation, souvent jugée plus crédible parce que plus objective, est systématiquement utilisée à des fins de légitimation. Elle trouve même son expression visuelle dans certains types de diagrammes d'apparence mathématique, dont font partie les deux graphiques présentés par l'OMA pour le projet à Yokohama. La fascination de l'architecture pour les technologies qu'elle emploie est un autre indice de son exposition à la performativité et à la raison instrumentale. Le caractère lobbyiste de l'avant-propos évoqué précédemment du AK:AI dans *The Architecture Machine*, qui présente l'utilisation de l'ordina-

teur en architecture comme une fin en soi, illustre une perte de vue complète de l'écart entre la discipline et ses techniques. Le bureau de Philippe Rahm, dans le cadre du projet pour le Jade Eco Park, laisse aussi transparaître son engouement à l'égard du numérique, que ce soit par sa façon de mettre de l'avant son utilisation de « computational fluid dynamics simulations (CFD)<sup>82</sup> », ou par la conception pour accompagner le projet d'une application pour téléphone portable. L'intérêt porté par l'architecture pour les ordinateurs n'est pas forcément utilitariste en soi. Cependant, en liant son destin à celui de ses outils, l'architecture se place à la merci du développement des techniques qui lui, obéit aux lois de l'efficacité. Elle risque ainsi, même au sein du milieu académique, de s'engager dans un glissement vers la performativité identique à celui de la science. Considéré sous cet angle, le fait que Silberberger, dans l'introduction de *Against and for Method*, évoque l'intention de rendre plus facile l'obtention de financement pour la recherche en architecture revêt un caractère tristement prémonitoire.

Même dans le scénario où l'architecture scientifique réussirait à légitimer de manière externe sa méthode tout en contournant le piège de l'instrumentalisme, elle se buterait au troisième problème, celui de son inconciliabilité épistémologique avec la science. La première propriété du savoir scientifique définie par Lyotard est le fait qu'il produise des énoncés dénotatifs à l'exclusion de tout autre type d'énoncé. En d'autres termes, la science existe pour établir ce qui est vrai, ses mécanismes sont destinés uniquement à cette fonction. En comparaison, le savoir narratif, en admettant une multiplicité de jeux de langage, regroupe des

énoncés de types variés et peut pour cette raison suggérer ce qui est beau, juste, bon, etc., en référence à des récits de formation soumis au consensus culturel. L'architecture est principalement constituée d'énoncés qui ne sont pas dénotatifs. Elle se préoccupe beaucoup plus souvent du beau, du juste ou du bon, que du vrai. En cherchant malgré cela à légitimer l'ensemble de ses énoncés par la méthode démonstrative, elle soumet le savoir scientifique, pour reprendre les mots de Gaëlle Bernard, « à une fin sur laquelle il ne peut pas avoir de prétention légiférante<sup>83</sup> ». Cette transposition d'une forme de savoir à une autre correspond précisément à ce que Bernard, dans son analyse de *La condition postmoderne*, appelle la « confusion des raisons ». Celle-ci désigne l'erreur du métarécit des Lumières qui assignait à la science non seulement la responsabilité de produire des énoncés dénotatifs vrais concernant des réalités observables, mais aussi des énoncés prescriptifs justes en matière par exemple de politique ou de législation<sup>84</sup>, erreur dont le constat est à l'origine de la dissolution de ce métarécit. En ce qui concerne l'architecture, cela ne signifie pas, encore une fois, qu'elle doive évacuer toute rationalité de ces processus décisionnels. Cependant sa légitimation, si elle doit valider comme justes, bons ou beaux des énoncés autres que dénotatifs, ne peut pas, suivant le raisonnement de Lyotard, provenir du savoir scientifique.

### **Chapitre 3**

La légitimation par la morale de l'authenticité

Pour Taylor, l'authenticité est l'idéal moral caché derrière l'égoïsme contemporain. Suite à la disparition des grands récits, l'individu se retrouve seul face au monde, incapable de se situer à l'intérieur d'un ordre ou d'une idéologie qui le dépasse. Il doit définir lui-même la vie qu'il souhaite mener. L'adoption de l'authenticité comme idéal fournit en quelque sorte un échappatoire à cette responsabilité. Née du renversement dans la morale rousseauiste par lequel l'écoute de notre voix intérieure devient en soi le bien, l'authenticité dispense l'individu postmoderne de se questionner sur ce qu'est la bonne vie. Tant que sa vie est originale et fidèle à sa propre personne, elle est authentique, donc bonne. Dans ce paradigme moral, certains architectes considèrent leur travail comme une extension de leur personne et une expression de leur authenticité. Ils adoptent d'un point de vue philosophique la position de l'artiste, pour qui la création est une fin en soi<sup>1</sup>. Cette création est nourrie depuis l'intérieur, par leur bagage personnel, et leur architecture revêt ainsi un caractère autobiographique. Face à cette authenticité de l'architecte, une seconde forme, qui sera appelée authenticité de l'architecture, provient de la transposition de l'idéal moral depuis la personne de l'architecte, à l'entité du projet. Ce dernier acquiert à travers l'acte créatif de l'architecte une personnalité propre qui, une fois formulée, doit être interprétée et mise en forme le plus rigoureusement possible par celui-ci, de manière à ce que le projet demeure toujours fidèle à ses principes intrinsèques. L'architecture ainsi légitimée par son authenticité à elle-même est donc évaluée en fonction de sa cohérence interne. L'authenticité de l'architecte et l'authenticité de l'architecture sont les deux manifestations de l'idéal moral en architecture sur lesquelles se

penche ce chapitre. Elles semblent aujourd'hui prévalentes, bien qu'il ne soit pas impossible que d'autres formes existent. Comme les légitimations explicitement et implicitement scientifiques, elles sont ultimement confrontées aux limites inhérentes à leur définition philosophique, posées en l'occurrence par la nécessité de l'inter-subjectivité de la morale et le piège de l'autoréférentialité de matière.

### L'authenticité de l'architecte

Dans ses *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Lucan constate que « le rappel d'épisodes » ou « le recueil de données autobiographiques » sont devenus une « manière d'explication de l'architecture<sup>2</sup> ». Il fait remonter cette tendance à l'*Autobiographie scientifique* d'Aldo Rossi, pour qui le projet architectural était devenu, « dans un processus de personnalisation<sup>3</sup> », assimilable à la description autobiographique. Lucan décrit le recours à l'autobiographie en architecture comme un « retour sur soi » et une « tentative d'affirmer ses convictions individuelles » qui appartiendraient à une « époque d'incertitudes collectives<sup>4</sup> ». Autrement dit, l'architecte contemporain, fidèle à l'idéal de l'authenticité, compense la décomposition des métarécits en puisant à l'intérieur de lui-même l'inspiration pour son œuvre. Lucan confirme d'ailleurs cette interprétation en rapportant les propos de Valerio Olgiati, selon lesquels « la dimension autobiographique du travail de l'architecte est la conséquence de l'individualisme contemporain<sup>5</sup> ». L'*Autobiographie scientifique* de Rossi est présentée par Lucan comme une collection d'anecdotes, de souvenirs d'évènements et de lieux, d'observations qui informent de manière

« souvent énigmatique » et « quelque peu mystérieuse » son architecture<sup>6</sup>. Le souvenir personnel peut être vu comme un type autobiographique également pratiqué, par exemple, par Koolhaas à l'occasion de sa contribution à la Biennale de Venise en 2014. Lors de l'inauguration de son exposition intitulée « Elements of Architecture », Koolhaas fait circuler un texte dans lequel il réintroduit certains éléments fondamentaux de l'architecture à travers des épisodes de son enfance<sup>7</sup>. Ce procédé par lequel l'innocence du regard de l'enfant est proposée comme filtre pour déterminer ce qui est essentiel à l'architecture est particulièrement développé chez Peter Zumthor qui, dans une perspective phénoménologiste, privilégie toujours la « connaissance intuitive » à la « connaissance savante<sup>8</sup> ».

Zumthor lui-même développe cette pensée dans *Thinking Architecture*, une collection de textes, principalement des conférences, écrits entre 1988 et 2009, et organisés chronologiquement dans le livre. Il déclare dès l'abord l'importance accordée aux souvenirs personnels dans son travail. Sa mémoire de son enfance, dit-il, « contient la plus profonde expérience architecturale [qu'il] connaisse<sup>9</sup> ». Elle est son réservoir d'atmosphères et d'images. Lorsqu'il décrit sa démarche architecturale, Zumthor explique que l'imagination ainsi construite par ses expériences personnelles est infusée dans la réalité du projet, c'est-à-dire le lieu et l'intention qui lui sont spécifiques. C'est dans cette convergence entre l'intimité de l'architecte et le réalisme du projet que naissent pour lui les bons bâtiments<sup>10</sup>. Cette sensibilité, une fois transmise, lui accorde la liberté de se retirer, laissant derrière lui une architecture capable d'exister en l'absence

de sa « rhétorique personnelle<sup>11</sup> ». Malgré la possibilité de ce retrait, l'acte de conception demeure chez Zumthor extrêmement intuitif et individuel. Il écarte par exemple la théorie de l'architecture comme source d'inspiration, prétendant plutôt travailler en direction d'un idéal dont il est conscient sans en connaître les origines, à la manière d'un enfant, indiscutablement convaincu de ce qu'il veut sans savoir pourquoi<sup>12</sup>. L'idée selon laquelle l'autobiographie serait à la racine d'une compréhension intime de l'architecture est exprimée de manière particulièrement explicite lorsque Zumthor aborde la question de l'enseignement. Selon lui, les étudiants doivent apprendre à « travailler consciemment avec leurs expériences personnelles et biographiques de l'architecture<sup>13</sup> » et comprendre que la force de leurs projets réside en eux. Zumthor s'inscrit ainsi parmi les architectes pour qui le sens de l'architecture provient de leur propre vécu. Il confirme même cette position dans le contexte philosophique développé par Lyotard et Taylor. La vie postmoderne, écrit-il, « pourrait être décrite comme un état dans lequel tout ce qui dépasse notre propre biographie personnelle semble vague, brouillé, et d'une certaine façon irréel<sup>14</sup> ». Confronté à la perte de repères provoquée par la condition postmoderne, Zumthor choisit donc, de son propre aveu, de fonder son architecture dans sa propre authenticité.

Le dernier texte figurant dans *Thinking Architecture* est le seul qui soit entièrement consacré à un projet. Zumthor y discute les deux maisons de vacances construites pour son épouse, Annalisa Zumthor-Cuorad, et lui-même en 2009 dans le village de Leis non loin de Vals. Une troisième maison similaire aux deux premières a depuis été rajoutée

à l'ensemble, désormais disponible en location pour de privilégiés vacanciers. Les maisons sont bâties en madriers de bois massif empilés et joints en queue d'aronde<sup>15</sup>. Cette méthode de construction d'inspiration traditionnelle fait en réalité appel à une technologie importante, que ce soit au niveau de la découpe numérisée des quelques 5000 poutres ou de la précontrainte de la structure à l'aide de câbles d'acier. L'assemblage sur site reste néanmoins parfaitement romantique. Le « son rythmé des marteaux des charpentiers » traverse l'été, en harmonie avec les machineries agricoles, les coliers des vaches et les cloches de la chapelle<sup>16</sup>. Les espaces de vie sont dégagés par la répartition des charges sur plusieurs plus petites boîtes dispersées dans le plan, qui accueillent les fonctions techniques<sup>17</sup>. Cela permet leur ouverture complète sur le paysage environnant, sans dérogation au principe structurel de la construction par entrecroisement de madriers. Partout, le bois est directement perceptible, et l'atmosphère que dégagent les maisons est entièrement caractérisée par son omniprésence<sup>18</sup>. Zumthor amorce sa présentation des maisons à Leis par la narration de leur origine biographique. C'est initialement Zumthor-Cuorad qui rêve d'habiter dans une maison de bois. Elle décrit sporadiquement cette maison à son époux, qui en perçoit le caractère spécial, ancré dans un sentiment profondément personnel de ce qu'est une maison. Il ne se souvient lui-même pas spécifiquement des descriptions, il ne sait pas si elles concernent l'« odeur du pin », le « craquement du feu », ou la chaleur du matériau, mais il se souvient du caractère, et comprend intuitivement qu'il doit s'agir d'une maison en bois massif<sup>19</sup>. Par cette description construite à partir d'anecdotes et de souvenirs personnels,

Zumthor rend compréhensible le passage de l'imagination intime d'un lieu, ici la maison rêvée par Zumthor-Cuorad, à une intuition d'ordre architectural qui devient le principe fondateur du projet, en l'occurrence la construction en bois massif. Cette démarche autobiographique, sans doute rendue plus explicite par le fait que le projet soit initialement destiné au couple, est néanmoins représentative des idées exposées par Zumthor dans *Thinking Architecture*.

Un second type autobiographique, plus spécifiquement adapté au travail de l'architecte que le souvenir personnel, relève de ce qu'on pourrait appeler l'autobiographie référentielle. Cette expression est un emprunt à, et un élargissement de l'« Autobiographie iconographique » d'Olgiaiti, qui constitue le premier exemple de ce type dans les *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Composée de cinquante-cinq images publiées pour la première fois dans la revue 2G en 2006, l'« Autobiographie iconographique » rassemble le bagage référentiel personnel à la base de l'architecture d'Olgiaiti<sup>20</sup>. Perpétuellement « emmagasinées dans sa tête », ces images sont en quelque sorte son autoportrait architectural, une représentation de ses sensibilités individuelles, qu'il est le seul à pouvoir réellement interpréter. En 2012, pour la Biennale de Venise, Olgiaiti invite ceux qu'il considère être les quarante-neuf « architectes contemporains les plus uniques<sup>21</sup> » à se prêter à un exercice similaire en lui faisant parvenir entre une et dix images qui les accompagnent dans leur travail. Il expose les soumissions des quarante-et-un architectes qui acceptent de participer sur une grande table dans la corderie de l'Arsenal, comme autant de portraits iconographiques. Les images sont éventuellement publiées



dans un recueil intitulé *The Images of Architects*, et décrites par Olgiati comme les autobiographies à l'origine de l'architecture contemporaine<sup>22</sup>. Le choix par Olgiati de limiter son autobiographie à un recueil iconographique préserve la distance entre la référence et le projet rendue nécessaire par son ambition de pratiquer une architecture non-référentielle. Pour la majorité des architectes cependant, le bagage autobiographique est beaucoup plus divers, composé d'images, mais aussi de textes, de projets, et même d'œuvres entières. Dans le cadre de son poste d'enseignant à l'EPFL en 2013-2014, Kersten Geers tente une expérience semblable à celle d'Olgiati pour la Biennale, sous la forme d'une série de conférences intitulée « Difficult Double<sup>23</sup> ». Geers invite onze architectes de sa génération à venir parler d'un autre architecte dont le travail est une source d'inspiration importante pour eux. Cet exercice conduit les invités à se présenter eux-mêmes par l'entremise d'une référence, qui devient selon Lucan le « vecteur d'un récit autobiographique<sup>24</sup> », un autoportrait architectural partiel présenté sous la forme d'un chapitre de leur autobiographie référentielle.

Geers publie en 2021 sa propre autobiographie référentielle, intitulée *Without Content*. C'est un recueil de seize très courts articles écrits par lui-même et issus de précédentes publications. À l'exception des deux derniers, ils sont tous à propos d'autres architectes ou d'artistes dont il s'inspire. Ceux-ci se succèdent sans chronologie particulière, pour suggérer selon Geers un « méta-argument » qui était « toujours implicite dans chacun des textes individuellement<sup>25</sup> ». Dans une optique autobiographique, il s'approprie personnellement chaque référence qui, une fois digérée, se

mélange au reste de la collection sans organisation particulière pour constituer son autoportrait professionnel. Cette appropriation est réalisée chez Geers par le texte. L'écriture semble être un moyen pour lui d'aller au fond de ce qui l'intéresse dans l'œuvre de ses protagonistes, tout en se rapprochant intimement de leurs personnages. Chaque référence est en effet présentée avec un degré parfois surprenant de familiarité. Certaines anecdotes sont relayées, comme l'accident de voiture de Rossi<sup>26</sup>, qui en marquant le fin de sa jeunesse, investit les projets du cimetière de Modène et l'immeuble d'habitation du Gallarate de une interprétation biographique, ou encore le fait qu'Álvaro Siza ait supposément visité la maison construite par Robert Venturi pour sa mère<sup>27</sup>, information non confirmée, mais qui appuie un rapprochement intuitivement effectué par Geers entre les deux architectes. *Without Content* se lit ainsi à la manière d'un recueil de nouvelles, une collection de petites histoires s'accumulant pour former une narration générale, en l'occurrence celle de l'autobiographie référentielle de Geers. Il suggère d'ailleurs lui-même cette interprétation en mettant de l'avant dans le dernier texte du livre le modèle de l'architecte-auteur. L'objet de l'architecture, écrit-il, est « toujours connecté à son créateur<sup>28</sup> », et la culture architecturale est la « somme de tous les auteurs<sup>29</sup> » qui y contribuent. Le projet est la manifestation de l'intention de l'architecte-auteur, qui lui donne sa « raison d'être<sup>30</sup> ». Ces passages fournissent une clé de lecture importante pour *Without Content*. Geers se positionne en tant qu'auteur, à la fois de sa biographie référentielle et de son architecture, et puise dans la première la légitimation de la seconde.

Cette démarche ne devient complètement évidente qu'à l'examen de l'architecture conçue par le bureau OFFICE Kersten Geers David Van Severen, spécifiquement dans la récurrence de certaines références d'un projet à l'autre. Geers mentionne d'ailleurs dans l'avant-propos de *Without Content* que son livre est un complément à sa pratique, qu'il « miroite d'une certaine manière<sup>31</sup> ». Un bon exemple de cette récurrence référentielle est incarné par *Ringroad (Houston)*, une photographie de Bas Princen à laquelle est dédié un chapitre de *Without Content*, et dont Geers affirme qu'elle « est devenue un catalyseur pour de nombreux projets<sup>32</sup> ». Elle représente un bâtiment en forme de boîte, entièrement recouvert d'un mur rideau doré et opaque, posé sur un stationnement vide. Une autoroute est visible en arrière plan, de même qu'un second bâtiment tout aussi générique. Le point de vue est positionné de sorte que l'horizon du paysage derrière la caméra, reflété par la façade du bâtiment doré, corresponde à celle de l'arrière plan pour former une ligne horizontale continue qui traverse l'image. Par son « autonomie féroce » et sa résistance à « toute tentative d'appropriation », *Ringroad* incarne pour Geers « tout ce qu'on puisse dire à propos de l'architecture<sup>33</sup> ». Par exemple, le bâtiment doré est l'archétype de la « grosse boîte<sup>34</sup> » générique et autonome, modèle transposé au projet pour un immeuble de bureaux dédié à la Chambre de commerce de la Flandre-Occidentale à Courtrai, complété en 2011. Ce bâtiment en L est imaginé avec deux faces, une représentative donnant sur la rue, et une privative donnant sur une cour dans l'angle du L<sup>35</sup>. La face représentative présente un angle en mur rideau réfléchissant et générique. La photographie sur laquelle apparaît cet angle est cadrée comme



celle de Princen, répliquant même son jeu de reflet par lequel la ligne d'horizon traverse l'image. À propos de *Ringroad*, Geers écrit également qu'elle suggère la possibilité d'un « bâtiment comme perspective<sup>36</sup> » avant la matérialisation du bâtiment lui-même, idée mise en œuvre par OFFICE pour la halle de séchage d'une plantation d'arbres à Hulshout en Belgique, complétée en 2013. Cette « incarnation la plus simple et extrême d'une grosse boîte<sup>37</sup> » possède une forme en plan qui résulte de la collision de deux angles droits. La diversité d'angles ainsi générée produit une variété de perspectives qui, combinée à l'implantation solitaire de la boîte au milieu de la plantation, offre au projet cette qualité abstraite identifiée dans le travail de Princen. À nouveau, la photographie principale du bâtiment, cette fois prise par Princen lui-même, est par sa composition un hommage à Ringroad. L'œuvre d'OFFICE est ainsi marquée par l'existence de références, issues de la biographie architecturale de l'agence, qui affirment leur présence d'un projet à l'autre jusque dans leur représentation.

### L'authenticité de l'architecture

L'authenticité de l'architecture est une manifestation à la fois plus subtile et plus répandue de l'idéal dépeint par Taylor. Elle relève d'une transposition de celui-ci depuis la personne de l'architecte à l'entité du projet, par laquelle la fidélité de ce dernier à ses propres principes devient sa source de légitimité. Dans cette perspective, le projet contemporain, à même titre que l'individu postmoderne, est considéré « bon » tant qu'il répond rigoureusement à un ensemble de règles qu'il s'est lui-même attribuées. Cette exigence pour

une architecture authentique, qui remplace en quelque sorte la morale moderniste de l'« honnêteté architecturale », est formulée par de nombreux architectes aujourd'hui. Geers écrit par exemple à la fin de *Without Content* que « le critère principal pour un bon projet est la cohérence interne<sup>38</sup> », critère abordé dans la seconde partie des *Précisions sur un état présent de l'architecture*, intitulée « Interdépendances ». Plus spécifiquement, Lucan qualifie de « texturique » l'architecture « axée sur une conception qui chercherait l'interdépendance de tous les éléments constitutifs d'un bâtiment<sup>39</sup> ». Le mot est emprunté au *Modulor*, publié en 1950 par Le Corbusier. Lucan, citant Le Corbusier, explique que l'idée mise de l'avant par celui-ci, exemplifiée par l'Unité d'habitation de Marseille, est que l'utilisation du système de mesures du Modulor pour tous les éléments d'un bâtiment « crée un état d'agrégation unitaire qu'on peu qualifier de texturique<sup>40</sup> » en favorisant la « fermeté interne qui est la santé même<sup>41</sup> » du projet. Lucan élargit la définition de la texturique au-delà de la seule utilisation d'un système de mesures, et lui attribue des exemples parmi lesquels le bâtiment pour Prada à Aoyama par Herzog & de Meuron, mentionné précédemment, dont la structure, les circulation et la façade s'entrecroisent physiquement, fonctionnellement et conceptuellement, répondant toutes au même motif unificateur<sup>42</sup>, ou encore la maison à Floirac, conçue par Koolhaas avec l'ingénieur Cecil Balmond, dont la structure en équilibre précaire fait intervenir de manière interdépendante une série d'éléments surprenants<sup>43</sup>. À propos de l'interdépendance, Lucan écrit qu'elle « a pour conséquence un repli du bâtiment sur lui-même, sur sa logique intrinsèque<sup>44</sup> ». Cette phrase entretient une proximité frappante avec un autre

passage des *Précisions sur un état présent de l'architecture* cité plus haut, qui assimile le recours à l'autobiographie comme source d'inspiration pour le projet, à un « retour sur soi<sup>45</sup> » de la part de l'architecte. Cette connexion établie, peut-être inintentionnellement, par Lucan entre l'autobiographie et l'interdépendance laisse transparaître l'action du même idéal moral, celui de l'authenticité, tantôt chez l'architecte, tantôt dans le projet.

La relation entre la disparition des grands récits diagnostiquée par Lyotard dans *La condition postmoderne*, le critère de cohérence interne en architecture, et l'idéal de l'authenticité tel que défini par Taylor dans *Le malaise de la modernité*, est abordée de manière explicite par deux articles introductifs de la publication *From City to Detail*, parue en 1992, qui regroupe une sélection de projets par Diener & Diener. Dans « L'École de Bâle : Diener & Diener de la Neue Sachlichkeit au réalisme contemporain », Joseph Abram annonce d'emblée la capacité de l'oeuvre de l'agence à « exprimer l'état présent de notre culture<sup>46</sup> », culture qu'il caractérise, citant Lyotard, par « l'effondrement du dispositif métanarratif de légitimation historique<sup>47</sup> ». Dans ce contexte, Abram explique que « les pratiques se recentrent sur elles-mêmes, cherchant dans leurs cohérences des ordres fragmentaires et des effets de sens partiels<sup>48</sup> ». Ainsi, « la grande légitimation moderne s'est éparpillée en micro-légitimations rationnelles et explicites<sup>49</sup> », fondées dans la cohérence interne de chaque projet. L'article « Construire pour un emplacement : Sur les blocs d'appartements de St Alban-Tal, Basel » par Arthur Rüegg explore quant à lui la redéfinition du concept d'authenticité en architecture, opérée par ce pro-

jet. Rüegg suggère que, tandis que l'idée habituelle d'une architecture authentique aurait voulu, dans le contexte bâti médiéval qui est celui du quartier St-Alban, que le projet adopte une attitude historiciste, Diener & Diener interprètent plutôt l'authenticité en tant que « fidélité aux principes dans le sens moderniste du terme<sup>50</sup> », et proposent un bâtiment qui semble « étranger, abstrait et rigide<sup>51</sup> » dans son contexte. Il ajoute que, dans le travail de Diener & Diener, « la dissolution des formes qui ont été transmises devient la garantie pour l'authenticité du nouveau<sup>52</sup> », une forme d'authenticité caractérisée en architecture par la fidélité du projet à ses propres principes, plutôt que par une adoption anachronique des propriétés environnantes.

Les articles écrits par Abram et Rüegg se complètent ainsi pour proposer une définition de l'authenticité de l'architecture comme cohérence interne du projet, lui permettant de se légitimer dans le contexte de la décomposition des grands récits. Ce contexte sert également de prémisse à la formulation de l'architecture non-référentielle d'Olgati, dont la cohérence interne est une composante essentielle. Imaginé par Olgati, écrit par Markus Breitschmid, et publié pour la première fois en 2018, *Non-Referential Architecture* est un manifeste pour une architecture détachée de tout rapport référentiel, rendue nécessaire par le caractère fondamentalement non-référentiel de la condition postmoderne. Son intention est de guider les architectes vers une pratique de leur discipline qui soit à la fois signifiante, et en accord avec cette condition<sup>53</sup>. Olgati explique que, dans le monde référentiel, c'est-à-dire jusqu'à la fin du post-modernisme architectural, la tâche de l'architecte consistait à porter par son

œuvre les aspirations établies dans la société pour laquelle il construisait<sup>54</sup>. L'architecture était signifiante dans la mesure où elle exemplifiait une vision du monde à laquelle pouvaient se référer les membres de cette société. Cependant, depuis l'avènement du monde non-référentiel, synonyme de la disparition des grands récits, l'architecte doit, en l'absence de tout contexte idéologique partagé, concevoir des bâtiments dotés de leur propre sens<sup>55</sup>. La description qu'il fait de cette nouvelle architecture non-référentielle se lit comme une définition de l'authenticité de l'architecture. Elle commence avec une idée, déterminée par l'architecte-auteur, qui doit être à la fois génératrice de formes, et productrice de sens<sup>56</sup>. Elle doit par ailleurs être contenue dans le projet, et dénuée de toute référence extra-architecturale. En conséquence de la non-référentialité du monde, « chaque bâtiment requiert sa propre idée<sup>57</sup> ». L'exploitation de cette idée obéit à sept principes : l'expérience de l'espace, l'unicité (*oneness*), la nouveauté, la construction, la contradiction, l'ordre et la production de sens. L'unicité peut être interprétée comme une forme exacerbée de la cohérence interne. Elle rejette tout processus d'addition, et exige du projet qu'il soit un « tout complètement organique, dans lequel chaque élément est assujéti à l'idée directrice<sup>58</sup> ». L'expérience de l'espace, la construction et l'ordre sont en quelque sorte des subdivisions de l'unicité qui en exposent les implications spécifiques pour la forme, la matérialité, et la tectonique. La nouveauté, analogue au principe d'originalité énoncé par Herder et convoqué par Taylor dans sa définition de l'authenticité, stipule que chaque bâtiment doive être nouveau et par conséquent unique pour être significatif<sup>59</sup>. La contradiction est une manière de susciter l'interrogation et

conduire le visiteur à conceptualiser davantage l'architecture que si celle-ci se manifestait de manière complètement évidente<sup>60</sup>. Enfin, la production autonome de sens est ce à quoi aspire l'architecture non-référentielle. Ce concept est difficile à définir dans le cadre établi par Olgiati. Il avance néanmoins à plusieurs reprises que le sens d'un espace architectural provient de sa capacité à rendre l'individu créatif, et à lui permettre de se situer dans l'univers<sup>61</sup>. La pièce est définie métaphysiquement comme un espace dans lequel l'humain est « seul avec ses pensées », « seul avec soi-même<sup>62</sup> ». Ainsi même dans son intention de produire un sens, l'architecture non-référentielle est entremêlée avec l'idéal de l'authenticité.

Olgiati, cité par Lucan dans les *Précisions sur un état présent de l'architecture*, concède qu'il n'a « pas encore été capable de construire un bâtiment complètement non référentiel<sup>63</sup> ». Il s'agit néanmoins d'un idéal vers lequel il tend, et que certaines de ses réalisations exemplifient même si ce n'est que partiellement. Parmi celles-ci, l'école de Paspels, complétée en 1998 avant qu'Olgiati ne formule de manière explicite sa pensée, semble présenter de nombreuses caractéristiques en accord avec les sept principes de l'architecture non-référentielle. Elle est d'ailleurs utilisée par Lucan pour illustrer l'interdépendance. Il s'agit d'une boîte posée dans le paysage, dont la pente du toit reproduit celle du terrain. Elle contient un rez-de-chaussée ainsi que deux étages de classes. Ces dernières sont des plus petites boîtes, disposées dans les coins, et reliées par une circulation en forme de croix. En plan, les angles intérieurs et extérieurs subissent des déformations légères par rapport

à une configuration rectiligne hypothétique, de manière à doter les espaces d'une forme singulière. Le second étage de classes est par ailleurs pivoté d'un quart de tour comparativement au premier, éliminant toute possibilité de distribution verticale des charges. Afin de compenser pour ces décalages dans le plan, les murs intérieurs et extérieurs ainsi que les dalles sont en béton et travaillent ensemble comme une carapace<sup>64</sup>. Le béton est laissé apparent à l'extérieur et dans les espaces communs, où il est également utilisé pour tous les éléments secondaires qui puissent s'y prêter, tels que les escaliers, garde-corps, couverts ou gouttières. Seul l'intérieur des salles de classes, sans doute pour des raisons acoustiques, est recouvert de bois. Du point de vue de l'architecture non-référentielle, l'école de Paspels est un tout subdivisé en espaces soumis à sa logique interne directrice. Cette logique génère des contraintes structurelles ne pouvant être résolues que par la construction en béton. Ce matériau choisi par nécessité, prête dès lors ses qualités physiques à la quasi totalité des espaces et éléments, appuyant par le fait même l'unicité du tout. Les angles et rotations dans le plan provoquent à la fois l'effet de nouveauté et celui de contradiction, convoqués pour rendre l'architecture significative et y attirer l'attention des visiteurs. Le respect de ces conditions, toujours en référence à une idée initiale, est ce qui doit faire en sorte, suivant le raisonnement d'Olgati, que le projet ait un sens, et qu'il puisse « déclencher des répercussions dans l'âme des gens<sup>65</sup> ».

L'authenticité de l'architecture par sa cohérence interne entretient de nombreuses similitudes avec ce qui a précédemment été qualifié d'architecture implicitement scientifique. Sa



démonstration sollicite généralement une chaîne de causes et de conséquences à l'intérieur du projet, dans une suite logique d'apparence évidente qui rappelle, par exemple, les manipulations diagrammatiques de Herzog & de Meuron. Elle permet en outre aux architectes qui la revendiquent de se détacher personnellement de leurs décisions, prétextant plutôt une sorte de vie propre du projet dont ils n'auraient qu'à interpréter les indices intrinsèques. Cette possibilité de déresponsabilisation est aussi, comme évoqué précédemment, l'un des attraits du diagramme. Cette convergence entre l'authenticité de l'architecture et la légitimation scientifique est particulièrement perceptible chez Éric Lapierre, notamment dans un article intitulé « Merveilleux de l'(in) utile » qu'il rédige pour *Grand dessein du rationalisme*, la publication récapitulative du Superstudio de Roberto Gargiani à l'EPFL en 2020-2021. Lapierre décrit une démarche caractérisée par la « création d'un récit conceptuel qui permet de définir les règles de mise en forme du projet et, par la suite, d'asseoir sa signification<sup>66</sup> ». Ce récit « justifie de manière rationnelle des décisions [...] suivant une logique interne reposant sur une utilisation poétique et étendue du cartésianisme<sup>67</sup> » que Lapierre nomme « surrationalisme ». Il ajoute que cet « écosystème conceptuel », dont l'« existence repose sur la création de liens spécifiques entre divers éléments et dispositifs », permet de « rendre l'inattendu implacable et de retirer tout caractère arbitraire aux décisions de l'architecte<sup>68</sup> ». Le rôle de l'architecte tel que décrit par Lapierre consiste donc d'une part à formuler pour chaque projet un récit ou un écosystème conceptuel qui lui est propre, et de l'autre à interpréter celui-ci surrationnellement pour en extraire des décisions architecturales. De cette

manière, le projet est légitimé à la fois scientifiquement, par l'appartenance de chaque décisions à un processus logique et cartésien pouvant être démontré, et moralement, par la cohérence de chacun des éléments par rapport à son récit conceptuel interne. Dans cette perspective, la pensée de Lapierre peut être interprétée comme un bon exemple de la synthèse à l'intérieur d'une même démarche entre les deux formes de légitimation.

La résidence étudiante Chris Marker est l'un des deux projets convoqués par Lapierre dans « Merveilleux de l'(in) utile » pour illustrer concrètement cette démarche. C'est une barre en béton de cent mètres de long, interrompue diagonalement en coupe par une série de salons en double hauteur, disposés en gradins sur toute la longueur du bâtiment. Les deux moitiés de la barre ainsi séparées sont portées par des voiles, qui disparaissent dans le vide des salons pour être remplacés par une série de colonnes visible en façade. Ces colonnes ont des bases carrées minimales dans leurs dimensions, et s'élargissent à mi-hauteur pour résister au flambement, adoptant d'emblée une « forme sculpturale<sup>69</sup> ». Deux irrégularités dans la série permettent aux colonnes, en suscitant des « questions chez l'observateur attentif<sup>70</sup> », de dépasser leur pure fonction structurelle. Au dernier niveau, l'emplacement de ce qui devrait être la colonne finale est vide, la dalle de la toiture étant capable, de par les propriétés du béton, de se soutenir elle-même en port-à-faux. Cette expression « quasi mécanique » des « nécessités structurelles<sup>71</sup> » génère paradoxalement un accroc visuel étrange dans la lecture de la façade, qui conduit selon Lapierre à une remise en question de la nécessité de toutes les

colonnes. Au rez-de-chaussée, la hauteur du vide passe de deux à trois étages, avant de se régulariser sur le reste de la diagonale. Les deux premières colonnes sont donc en double hauteur, la troisième en triple hauteur, et toutes les colonnes subséquentes en simple hauteur. Comme les proportions des colonnes sont maintenues, la troisième atteint des dimensions monumentales qui seraient justifiées structurellement si elle se trouvait en fin de série, les charges augmentant avec le nombre d'étages soutenus, mais qui parce qu'elle est placée entre des colonnes de double et de simple hauteurs, en font une anomalie<sup>72</sup>. Cette fois, la raison d'être de l'élément « est à chercher ailleurs que dans la pure logique structurelle<sup>73</sup> ». Il dépasse sa fonction primaire pour agir aussi sur des « plans de réalités différents<sup>74</sup> » faculté que Lapierre nomme « fonctionnalisme augmenté ». En l'occurrence, la colonne en triple hauteur devient, à l'entrée de la résidence, le « totem représentant les quatre-cents personnes vivant dans le bâtiment<sup>75</sup> ». Ce raisonnement sur les colonnes en façade de la résidence Chris Marker est présenté comme le fragment d'une chaîne déductive à l'intérieur de l'écosystème conceptuel du projet, par laquelle tous ses aspects lui sont authentiques et contribuent ainsi à sa légitimation. À la différence d'Olgiati, pour qui le critère de cohérence interne conduit au besoin d'unifier l'aspect d'un bâtiment, Lapierre n'hésite pas à individualiser le processus pour chacun des éléments. La lisibilité des composantes ouvre alors la porte, comme dans le cas des colonnes, à des énigmes partielles favorisant une interaction intellectuelle entre l'observateur et l'architecture.



## La futilité de l'authenticité

Pour qu'une légitimation de l'architecture par la morale de l'authenticité soit admissible, les formes d'authenticité sur lesquelles s'appuie cette légitimation doivent logiquement répondre aux conditions dans lesquelles l'authenticité est reconnue comme idéal moral. Ces conditions sont fournies par Taylor. Comme évoqué au premier chapitre, elles sont développées à partir de la prémisse selon laquelle l'existence humaine est fondamentalement dialogique. Cette réalité exclut la possibilité d'une construction monologique de sens. Dès lors, l'idée d'une « vie meilleure ou plus élevée<sup>76</sup> » se réfère nécessairement à une « réalité supérieure qui possède une signification indépendante<sup>77</sup> » du sujet qui la formule. C'est la conclusion à laquelle arrive Taylor, dont l'effort de réhabilitation de l'authenticité se résume finalement à la démonstration de l'impossibilité pour tout idéal moral d'exister indépendamment d'horizons partagés de signification. Si ce raisonnement parvient à détacher l'authenticité de ses formes dégradées, il supprime également son autonomie comme idéal moral. Privée de la possibilité d'une construction monologique de sens, la voix intérieure est à nouveau destinée à se faire l'intermédiaire entre l'individu et quelque chose qui le dépasse : la morale rousseauiste est en quelque sorte remise à l'endroit. Le fait que la moralité de l'authenticité exige d'elle qu'elle se construise en référence à des horizons partagés de signification pose problème aux manifestations architecturales discutées par ce chapitre, qui font justement appel à elle pour compenser l'absence d'idéologies extérieures sur lesquelles s'appuyer. D'une part, l'authenticité de l'architecte se voit imposer un critère

d'inter-subjectivité qu'elle ne peut pas respecter. De l'autre, l'authenticité de l'architecture, basée sur une autoréférentialité de matière, est exposée comme subjectiviste.

L'architecture légitimée comme extension de l'authenticité de l'architecte se voit fréquemment reprocher son caractère narcissique. Lucan y interprète une sorte de glorification personnelle, qu'il situe dans le « monde élargi des architectes-stars<sup>78</sup> ». Il détecte aussi un certain relativisme dans le fait que même quand ils partagent les manifestations de leur authenticité, que ce soit par la publication d'autobiographies personnelles ou référentielles, ces architectes maintiennent un contrôle absolu sur la manière dont ils les interprètent pour en produire de l'architecture. Ils « nous révèlent leurs centres d'intérêt ou leurs obsessions, sans que nous soyons toujours à même de comprendre en quoi ces dernières interfèrent avec leur travail proprement architectural<sup>79</sup> ». Cette seconde observation de Lucan illustre ce qui serait, du point de vue du *Malaise de la modernité*, la faiblesse principale de la légitimation de l'architecture par l'authenticité de l'architecte : la quasi-impossibilité pour elle de partager sa source de sens. Elle est également soulevée par le bureau Baukuh dans un article à propos de Rossi intitulé « The Broken Promises of *The Architecture of the City* ». Baukuh désigne la rédaction de l'introduction pour la version italienne du livre d'Étienne-Louis Boulée en 1967, comme un point tournant à partir duquel Rossi abandonne ses préoccupations pour la ville, pour se réorienter intérieurement vers sa propre biographie<sup>80</sup>. Dès lors, et jusqu'à la fin de sa carrière, son architecture qui dans ses débuts « était prête à abriter généreusement les spectres

d'une multitude entière » devient « complètement remplie de spectres privés<sup>81</sup> ». Les spectres privés de l'architecture autobiographique, bien qu'ils puissent agir comme source de sens externe au projet, sont contenus dans l'individualité de l'architecte tout comme la manière dont ils interviennent pour rendre significative l'architecture. Pour le public, ils n'apportent donc pas plus de compréhension et de capacité d'appropriation conceptuelle que les souvenirs qui imprègnent une maison aux yeux de ceux qui n'y habitent pas, quand bien même ils leur seraient racontés. Or la légitimation morale de l'architecture par l'idéal de l'authenticité est contrainte de s'appuyer sur une source de sens non seulement externe, mais aussi partagée. C'est finalement ce second critère d'inter-subjectivité qui élimine l'authenticité de l'architecte comme source de légitimation morale pour le projet, et ce d'autant plus catégoriquement que la raison pour laquelle l'architecture cherche à se légitimer est précisément le besoin de faire valoir sa pertinence en dehors de l'arbitraire de l'architecte.

L'authenticité de l'architecture évacue quant à elle, en principe, la personnalité de l'architecte comme source de sens. Lapierre est soucieux, par exemple, de formuler une démarche qui puisse « retirer tout caractère arbitraire<sup>82</sup> » à ses décisions. Olgiati prend garde de clarifier que sa vision de l'architecte-auteur n'est pas celle d'une personne privée mais bien, puisque l'architecture est « toujours publique et jamais privée<sup>83</sup> », celle d'une entité publique responsable envers la société. C'est pourquoi l'authenticité du projet prend le dessus sur l'authenticité de l'architecte. Elle est vue comme une réalité presque autonome, bien qu'il

s'agisse toujours d'une création, qui interprétée et mise en forme de manière compétente, se rendra accessible à chaque visiteur. Confrontée aux conditions de la moralité de l'authenticité énoncées par Taylor, cette démarche se butte cependant à une nouvelle impasse. L'authenticité de l'architecture implique la construction interne de sens par et pour le projet. Elle est un système clos, une boucle fermée d'autoréférentialité qui établit, comme l'écrit Lapierre, des « liens spécifiques entre divers éléments et dispositifs<sup>84</sup> » depuis l'intérieur du projet. Elle se rend par là coupable de la confusion identifiée par Taylor entre l'autoréférentialité de manière et l'autoréférentialité de matière. Libérée, suite à la dissolution des grands récits, des préceptes stylistiques des courant architecturaux dominants, elle interprète sa nouvelle marge de manœuvre dans la manière de porter une signification, comme une responsabilité de construire intérieurement la matière de cette signification. C'est exactement ce qu'explique Olgiati dans *Non-Referential Architecture* à propos de l'idée, qui est pour lui la source de sens du projet : « Parce que nous nous retrouvons dans une situation où [les] idéaux crédibles n'existent pas [...] l'architecte n'est plus équipé d'un ensemble de directives sur la manière de concevoir un bâtiment. C'est à présent la responsabilité de l'architecte de créer [*author*] l'idée du bâtiment. La situation dans laquelle chaque bâtiment requiert sa propre idée est une conséquence du monde non-référentiel libérateur<sup>85</sup> ». Le rapport de cause-conséquence ainsi établi par Olgiati entre la liberté contemporaine quant au moyen de faire de l'architecture, et la responsabilité pour l'architecte de créer le sens de l'architecture, correspond parfaitement au dérapage décrié par Taylor, et illustre de son point de

vue l'erreur inhérente au principe de l'authenticité de l'architecture. La construction monologique et intérieure de sens pour chaque projet est, de par le caractère fondamentalement dialogique de la condition humaine et par extension de la culture, une impossibilité. L'architecture authentique est subjectiviste dans son refus de reconnaître en dehors d'elle-même des sources partagées de signification, et cette forme dégradée d'authenticité qu'elle convoque ne peut pas lui servir de source de légitimation morale. C'est du moins la conclusion qui se dégage de sa confrontation à la pensée de Taylor.

## **Chapitre 4**

La légitimation par le récit collectif

L'examen, à travers *La condition postmoderne* et *Le malaise de la modernité*, de la méthode scientifique et de la morale de l'authenticité comme sources de légitimation pour l'architecture les laisse dans des positions finalement assez semblables. D'un côté, la méthode scientifique est dépendante d'un cadre légitimant plus large, sans lequel le respect de ses règles ne signifie rien. Ce cadre ne peut pas provenir du savoir scientifique parce qu'il doit aussi légitimer des énoncés autres que dénotatifs, et il ne doit pas se construire à partir de la logique utilitariste de la performativité et de la raison instrumentale, dont les critères sont étrangers tant à l'architecture qu'à la science, et menacent de réduire à l'état de ressource tout ce qu'ils fédèrent. De l'autre côté l'authenticité, lorsqu'elle prend la forme admise comme idéal moral par Taylor, est limitée à une étape intermédiaire entre l'individu et une source de sens indépendante. Elle devient donc en quelque sorte l'équivalent moral de la méthode, condamnée comme la science à une existence nihiliste à moins de se référer à un horizon externe et inter-subjectif de signification. Cet horizon dont le besoin est le même pour les deux sources de légitimation ne peut, encore une fois, pas provenir du savoir scientifique. Il est issu du savoir au sens large, dont la définition implique qu'il soit capable de mélanger les types d'énoncés et d'émettre des jugements de justesse, de qualité, etc., faculté nécessaire à la légitimation de l'architecture. Son expression a quant à elle déjà été désignée, de par son étroite proximité avec la culture, comme appartenant très généralement à la forme narrative. Autrement dit, seuls les récits savent rendre explicite la source de signification indépendante et partagée qui doit forcément se trouver à la base de tout effort de légitimation

de l'architecture. Dans la perspective de la disparition des grands récits, ce constat peut paraître problématique. Où trouver des récits porteurs de sens dans la condition post-moderne? Pour Olgiati, ils n'existent plus, c'est la définition du monde non-référentiel qu'il décrit. Pour Zumthor, ils sont vagues, brouillés et irréels à moins de provenir de « notre propre biographie personnelle<sup>1</sup> ». Ce chapitre propose à travers quatre derniers exemples, deux potentiels débouchés face à cette apparente impasse. Dans un premier temps, il s'intéresse à la possibilité qu'en l'absence de grands récits universellement reconnus, des petits récits prennent le relais à l'échelle restreinte des projets qu'ils légitiment. Dans un second temps il aborde l'éventualité du retour des grands récits, rendu de plus en plus plausible par certains enjeux dont l'ampleur exige une réponse collective.

### Les petits récits

La disparition des métarécits est trop souvent interprétée comme l'élimination définitive du récit comme vecteur de signification et de consensus. Lyotard admet pourtant la possibilité « que le recours au narratif soit inévitable; pour autant du moins que le jeu de langage de la science veuille la vérité de ses énoncés et qu'il ne puisse pas la légitimer par ses propres moyens<sup>2</sup> ». Il faudrait alors reconnaître selon lui un « besoin d'histoire irréductible<sup>3</sup> » qui correspond, dans le cadre de l'architecture, à la conclusion vers laquelle ont tendu les chapitres précédents. Lyotard ajoute, à propos de la légitimation par le savoir narratif, que « les solutions apparemment désuètes qui ont pu être données au problème de la légitimation ne le sont pas en principe, mais

seulement dans les expressions qu'elles ont prises, [celles des métarécits] et qu'il n'y a pas à s'étonner de les voir persister aujourd'hui sous d'autres formes<sup>4</sup> ». Ainsi, même en admettant que l'architecture ne puisse désormais plus s'appuyer sur de grandes idéologies ou sur des histoires universellement partagées, il est encore parfaitement possible pour elle de se légitimer par la narration, en faisant appel à des récits sans que ceux-ci n'aient la prétention d'être métas. Ces « petits » récits, développés à une échelle correspondante à l'impact d'un projet ou d'une série de projets, pourraient déjà imprégner l'architecture d'un sens auquel se réfèreraient ceux avec qui elle est en contact direct. De telles légitimations existent, notamment sous la forme d'un contextualisme narratif. Certains architectes développent autour de villes spécifiques des récits qui dépassent l'analyse factuelle. Ces histoires locales issues de la convergence entre recherche, observation et création deviennent des univers conceptuels capables de rendre signifiants les projets qui s'y enracinent. Quelques exemples de ce type narratif sont particulièrement célèbres. En font notamment partie l'interprétation par Oswald Mathias Ungers de Berlin, le compte rendu de leur atelier à Las Vegas rédigé par Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, ou évidemment Koolhaas et sa version délirante de l'histoire de Manhattan.

Publié en 1978, *Delirious New York* est au dire de Koolhaas, un « manifeste rétroactif<sup>5</sup> » pour la théorie restée non formulée du « Manhattanisme<sup>6</sup> ». Pour lui, Manhattan s'est convertie, particulièrement entre 1890 et 1940 en un laboratoire pour la vie métropolitaine et son environnement bâti.

Elle est conséquemment devenue une « Pierre de Rosette du XXe siècle<sup>7</sup> » sur laquelle déchiffrer les préceptes d'une nouvelle architecture contemporaine obéissant aux principes de la « culture de la congestion<sup>8</sup> ». Dans cet objectif, Koolhaas retrace l'évolution de l'île depuis sa colonisation par les Hollandais au début du XVII<sup>e</sup> siècle, jusqu'à sa conquête par le modernisme architectural dans les décennies d'après-guerre. Elle est organisée en quatre actes, « Coney Island », « Le gratte-ciel », « Rockefeller Center » et « Les Européens », qui sont comparés aux blocs de la grille new-yorkaise, dont la « proximité et la juxtaposition renforce leurs significations distinctes<sup>9</sup> ». Le caractère narratif de *Delirious New York* est encore renforcé par une écriture très imagée, souvent hyperbolique, qui brouille volontairement la limite entre le fait et l'interprétation. Les constructions sont humanisées en personnages comme sur les tableaux de Madelon Vriesendorp qui illustrent l'histoire. Leurs concepteurs deviennent quant à eux les héros à travers lesquels s'accomplit la destinée de Manhattan.

Koolhaas arrive à New York en 1972, accompagné de Vriesendorp, Elia Zenghelis et Zoe Zenghelis, avec qui il fondera l'OMA trois ans plus tard<sup>10</sup>. Il réalise la même année avec Zoe Zenghelis un projet spéculatif intitulé la Ville du globe captif. C'est une grille pseudo-manhattanienne de blocs identiques en pierre, sur lesquels sont posées des formes architecturales éclectiques, tenues ensemble par la rigueur de la grille. Les socles sont des « laboratoires idéologiques » sur lesquels « chaque philosophie a le droit de s'étendre indéfiniment vers les cieux<sup>11</sup> ». Ils forment ensemble un « énorme incubateur pour le Monde lui-même<sup>12</sup> » pri-

sonnier d'un emplacement à l'intérieur du système. La grille est le premier de trois principes qui définissent architecturalement la Ville du globe captif. Les deux autres, la lobotomie et le schisme, décrivent une architecture dont les relations entre intérieur et extérieur, ou encore d'un étage à l'autre, sont éclatées, de sorte qu'elle puisse être à la fois pure permanence formaliste et pure malléabilité fonctionnaliste<sup>13</sup>. Koolhaas décrit la Ville du globe captif comme une « exploration intuitive de l'architecture de Manhattan, dessinée avant que la recherche ne confirme ses hypothèses<sup>14</sup> ». L'enquête qu'est *Delirious New York* devient ainsi un effort de confirmation *a posteriori* d'intuitions sur le Manhattanisme. Elle fait appel pour cela à la « Méthode paranoïaque critique », empruntée à l'artiste surréaliste Salvador Dalí<sup>15</sup>. Koolhaas définit la paranoïa comme un « délire d'interprétation<sup>16</sup> » par lequel chaque observation est analysée de manière isolément rationnelle, pour confirmer l'hypothèse de l'observateur. Elle induit un rapport à la réalité qui voit celle-ci devenir la preuve de l'imagination<sup>17</sup>. La méthode paranoïaque critique est donc un voyage lucide dans la paranoïa capable de livrer une « récolte insoupçonnée de correspondances, d'analogie et de suites logiques<sup>18</sup> » à l'appui d'une théorie formulée d'avance. La dimension critique de la méthode intervient subséquentement, pour organiser cette récolte en un dossier de démonstrations. Elle permet d'extraire l'idée initiale à la paranoïa pour la projeter à nouveau dans le monde réel, cette fois soutenue par un bagage incontestable de preuves<sup>19</sup>. Le fait que *Delirious New York* soit un produit de la Méthode paranoïaque critique jette une nouvelle lumière sur sa structure. C'est une série d'épisodes sélectionnés de manière paranoïaque pour démontrer l'existence cachée

derrière le développement de Manhattan d'une théorie, le Manhattanisme, et en énoncer les principes. La grille, la lobotomie et le schisme sont confirmés, et enrichis d'autres axiomes, toujours en connexion avec les épisodes. Ainsi l'extrusion, par exemple, provient de l'invention de l'ascenseur et de sa capacité à multiplier verticalement la forme d'une parcelle<sup>20</sup>, tandis que l'architecture automatique est une conséquence du règlement sur le zonage de 1916, auquel l'artiste et architecte Hugh Ferriss donne une forme qui devient celle, automatiquement générée, des immeubles de Manhattan<sup>21</sup>.

Un cinquième bloc succède aux quatre actes de l'histoire de Manhattan. Koolhaas le nomme « conclusion fictive<sup>22</sup> ». Il contient les présentations de cinq projets par l'OMA, incluant la Ville du globe captif, qui « solidifi[ent] le Manhattanisme en une doctrine explicite et négoci[ent] la transition depuis la production architecturale inconsciente du Manhattanisme à une phase consciente<sup>23</sup> ». Ces projets sont donc la réinsertion ultime des conclusions de l'enquête paranoïaque dans la réalité, converties cette fois en forme architecturale. La proposition élaborée entre 1975 et 1976 pour New Welfare Island (maintenant Roosevelt Island) comporte, par exemple, la réincarnation explicite de ce qu'était implicitement Coney Island : un laboratoire pour les stratégies et les technologies appelées à définir New York dans le futur, une « Manhattan fœtale<sup>24</sup> ». Cette fonction incubatrice était déjà celle de la Ville du globe captif, et une portion de New Welfare Island adopte une configuration semblable à ce premier projet. La grille manhattanienne est étendue de manière à créer huit nouveaux blocs sur New Welfare Island. Ceux-ci



servent d'« espaces de stationnement<sup>25</sup> » depuis lesquels peuvent compétitionner entre elles des architectures « formellement, programmatiquement et idéologiquement<sup>26</sup> » opposées. Certains emplacements sont laissés vides pour les « générations futures de constructeurs<sup>27</sup> », tandis que d'autres sont occupés rétroactivement par des projets qui auraient dû être construits à Manhattan. En tant que phase finale de la méthode paranoïaque critique, ils « complètent l'histoire du Manhattanisme<sup>28</sup> » en matérialisant le récit alternatif construit par Koolhaas. Mis à part ce stationnement d'architectures, le projet pour New Welfare Island comporte une variété d'éléments, tous dotés de leur propre genèse narrative : le centre de congrès sous le Queensboro Bridge<sup>29</sup>, la marina avec ses structures flottantes et le yacht de Norman Bel Geddes<sup>30</sup>, la « piscine chinoise<sup>31</sup> » construite à moitié sur le fleuve, le Welfare Palace Hotel et l'« Anti-UN<sup>32</sup> » faisant face au projet par Le Corbusier de l'autre côté de l'eau. L'ensemble est représenté par une axonométrie sur laquelle figurent également d'autres entités significatives, singularisées à l'intérieur du tissu uniforme de la grille new-yorkaise. Parmi ces dernières, le RCA Building s'est même rapproché du Welfare Palace Hotel, manifestant par là son attirance pour une architecture qui crie son appartenance au Manhattanisme dont il est lui-même issu. L'image devient ainsi la mise en scène (littéralement) de personnages architecturaux cohabitant et interagissant à l'intérieur de l'écosystème narratif ébauché par *Delirious New York*.

Le bureau Point Supreme Architects est fondé en 2008 à Rotterdam par Konstantinos Pantazis et Marianna Rentzou, et s'établit aussitôt à Athènes, en relation avec laquelle il

développe une démarche s'inscrivant dans la lignée de celle de Koolhaas avec Manhattan. Emprunté au *Manifeste du surréalisme* d'André Breton, le « point suprême » est un point de l'esprit dans lequel toutes les contradictions sont résolues, et à la recherche duquel est dédiée l'activité surréaliste<sup>33</sup>. Pantazis et Rentzou affichent ainsi d'emblée, par le biais du surréalisme, leur proximité avec l'OMA, où ils travaillent tous les deux à un moment ou un autre entre 2003 et 2008<sup>34</sup>. La narration locale que développe Point Supreme autour d'Athènes déclare aussi de manière explicite son affiliation, non seulement à *Delirious New York*, mais également à *Learning from Las Vegas*. Ces connexions sont entre autres établies par une série de collages intitulée « Athens Representations<sup>35</sup> », parmi lesquels figurent « Learning from Athens », une illustration de la maison Dom-Ino surmontée d'une pancarte publicitaire Coca-Cola, et « Tribute to Madelon Vriesendorp », un dessin de deux des collines athéniennes humanisées à la manière des gratte-ciels de *Delirious New York* et penchées sur une abstraction de la *polikatoikia*, typologie résidentielle dont est principalement constitué le tissu urbain de la capitale grecque<sup>36</sup>. Le récit athénien de Point Supreme est construit par chapitres, développés individuellement à l'occasion de projets, de participations à des expositions, ou de recherches auto-initiées. Malgré cette dispersion, l'ensemble caractérisé par la récurrence de certains thèmes est doté d'une grande cohérence. S'en dégage le portrait d'une ville comme une mer domestique de *polikatoikies* percée ça et là par un archipel vivant de collines.

Le thème des *polikatoikies* est notamment abordé par un article publié dans *Grand dessein du rationalisme* et inti-

tulé « Athens Boogie Woogie ». Ce titre est une nouvelle référence à New York, cette fois à travers le tableau de Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, dont un collage qui accompagne l'article adopte aussi la structure. À propos des *polikatoikies*, Pantazis et Rentzou écrivent qu'elles sont « essentiellement la réalisation du système Dom-Ino<sup>37</sup> », constructions génériques de six étages en béton répétées indéfiniment pour former une géométrie urbaine « non-figurative, non-représentative, universelle, [...] abstraite<sup>38</sup> ». Cette abstraction est toutefois contrebalancée par le fait que ces immeubles sont généralement construits par leurs habitants et ne dépassent pour cette raison jamais l'échelle familiale. L'environnement athénien résultant est essentiellement domestique. Athènes est un « grand village constitué de familles<sup>39</sup> ». Dans ce contexte, l'abstraction constructive des *polikatoikies* facilite l'appropriation et la personnalisation. La flexibilité des intérieurs de type Dom-Ino génère des mondes : « pas de murs, juste des objets, éléments et dispositifs traités comme des architectures complètes, indépendantes, différentes et denses<sup>40</sup> ». La réappropriation en collage de *Broadway Boogie Woogie* est une mosaïque de ces mondes. Des fragments de matérialité et des photos d'intérieurs conçus par Point Supreme sont tenus ensemble par la composition géométrique empruntée à Mondrian comme les projets dont ils proviennent par la grille urbanistique d'Athènes<sup>41</sup>. Ces projets sont caractérisés par une surcharge d'objets, de mobiliers et de surfaces dont la diversité matérielle ne peut être comprise qu'à travers la richesse de la narration dont ils sont issus. De l'extérieur, ils ont également comme objectif de légitimer la *polikatoikia* comme icône pour la ville grecque. Cette intention est ex-

plicitée par une entrée au site web de Point Supreme intitulée « Legitimization 1 ». Les architectes y expliquent que la répétition inconsciente de cette typologie a le double impact l'anonymiser, et de rendre impossible tout autre type de construction<sup>42</sup>. En valorisant par l'architecture la *polikatoikia* ils entendent « révéler son potentiel caché, sa capacité non reconnue [...] à l'échelle du collectif<sup>43</sup> ». L'avantage de cette démarche est double : elle élève la typologie athénienne dominante au niveau de symbole contemporain, tout en infiltrant depuis l'intérieur son système de développement afin d'y implanter de nouvelles possibilités architecturales, « l'autre, l'inconstruit, déguisé en *polikatoikia*<sup>44</sup> ».

Si les *polikatoikies* d'Athènes forment une « mer de béton<sup>45</sup> », ses collines en sont les îles. Elles « flottent parmi le tissu urbain<sup>46</sup> », gravitant autour de l'Acropole. Un projet spéculatif intitulé Athens by Hills propose une série d'interventions programmatiques qui canalisent les personnalités propres à chaque colline pour en faire des points d'attraction capables de rivaliser avec le centre et ses ruines antiques par leurs « nouveaux monuments flexibles pour le futur<sup>47</sup> ». Les images réalisées pour ce projet représentent la ville comme une surface uniforme et les collines comme des personnages se regardant depuis leurs emplacements respectifs dans la grille, exactement comme le font les gratte-ciels significatifs de Manhattan sur l'axonométrie de New Welfare Island par l'OMA. Mais l'idée d'une collection d'îles dotées de personnalités singulières ponctuant un récit revêt dans le contexte grec une toute autre connotation, de par son appartenance à une tradition narrative qui remonte à l'Odyssée d'Homère. Ce rapprochement est effectué dans le cadre d'un autre pro-

jet fictif commandé par la revue *San Rocco* et intitulé Archipelago Cities. C'est une proposition pour une ville hawaïenne imaginaire nommée Kawaii, construite sur l'eau en reliant les îles d'un archipel<sup>48</sup>. Le raisonnement est présenté comme une exportation du modèle d'abord élaboré avec Athens by Hills, dont certains collages sont récupérés et les principes réintroduits textuellement. Cette fois, Point Supreme écrit que « l'archipel grec semble réapparaître dans le contexte urbain d'Athènes », la capitale étant une traduction du « paysage des Cyclades<sup>49</sup> ». Le récit sur Athènes développé par Point Supreme opère donc simultanément sur une vaste gamme d'échelles. Les *polikatoikies* génériques et leurs mondes intérieurs singuliers deviennent l'océan sur lequel flottent des îles-événements d'importance mythologique. Entre ces deux paradigmes opposés, l'objet et le cosmos, l'architecture athénienne contemporaine cherche à devenir le point suprême de Breton.

L'intérêt de Koolhaas pour Manhattan provient, comme évoqué précédemment, de la conviction qu'elle est un modèle pour l'architecture métropolitaine. La construction d'un récit autour de New York n'est pas uniquement destinée à légitimer des projets à New York même, mais aussi à extraire des principes qui puissent s'exporter dans le monde entier. Une première tentative est ébauchée, par exemple, dans le cadre du concours pour une extension du parlement à La Haye au Pays-Bas, entre 1977 et 1978. L'OMA propose un cadavre exquis d'éléments dont celui sur lequel travaille personnellement Koolhaas est un gratte-ciel miniature, conçu selon le principe d'extrusion<sup>50</sup>. Comparativement, et malgré les interprétations métaphysiques auxquelles il se



prête, le récit de Point Supreme reste essentiellement local. Il se cantonne à sa fonction de contextualisme narratif, très généralement destiné à des projets qui lui correspondent géographiquement, Kawaii étant ici une exception à la règle. À la différence de Manhattan, Athènes n'est (ironiquement) pas proposée comme modèle architectural pour la contemporanéité, et les principes qu'elle inspire ne sont pas exportés comme le sont les axiomes de *Delirious New York*. Dans le cadre philosophique de la postmodernité, cette différence s'explique historiquement par le fait que les architectes, à quelque part entre la génération de Koolhaas et celle de Pantazis et Rentzou, ont abandonné l'ambition de formuler des grands récits pour l'architecture. Dans cette perspective, la portée limitée du récit sur Athènes par Point Supreme, comparativement à celle de *Delirious New York* doit être interprétée avant tout comme une démonstration de la résilience de la forme narrative après la disparition des métarécits, capable de conserver même en tant que petit récit sa capacité à rendre signifiante l'architecture de manière locale.

### **Le retour des grands récits**

Malgré l'extrême lucidité avec laquelle *La condition post-moderne* décrit une époque qui est encore la nôtre, plus de quarante ans se sont écoulés depuis sa publication, au cours desquels certains phénomènes ont atteint une importance telle qu'ils pourraient devenir fédérateurs par pure nécessité. La crise écologique et le besoin d'une transformation profonde de nos structures politiques qui en découle sont évidemment au centre de cette hypothèse. Christophe

Van Gerrewey fait allusion à cette possibilité dans l'article « Against Rationalism », publié dans *Grand dessein du rationalisme*. Il écrit notamment que la condamnation du « grand récit du rationalisme » provient d'une décrédibilisation du projet des Lumières, et du constat de sa responsabilité face aux enjeux environnementaux actuels. Le scepticisme résultant de cette incrédulité postmoderne envers toute entreprise humaine collective est responsable de l'état présent de l'architecture, dont on s'attend simplement à ce qu'elle soit « la plus spéciale possible<sup>51</sup> ». Van Gerrewey rappelle cependant que les conséquences négatives du projet des Lumières ne peuvent être combattues que par un contre-projet d'importance équivalente. Le présent ne doit pas être abandonné aux forces de la fragmentation « aussi dominantes qu'elles sont invisibles<sup>52</sup> ». « Le combat collectif pour le futur est encore en cours<sup>53</sup>. » En matière d'environnement, ce combat est trop fréquemment approprié par la raison instrumentale, dont Taylor explique qu'elle assure sa survie en proposant des solutions productivistes aux problèmes qu'elle génère elle-même. L'architecture soi-disant écologique a malheureusement tendance à adopter cette logique. Les innovations techniques, les bilans énergétiques et les labels environnementaux la détournent plus souvent qu'autrement de ce qui pourrait être sa réelle contribution face à la crise : la projection et la représentation de nouveaux grands récits sur l'avenir collectif de l'humanité, capables de remettre en question l'ordre établi sur le plan culturel et politique.

Que l'architecture puisse et doive contribuer à une responsabilisation environnementale par le biais du savoir narratif

plutôt que par celui du savoir scientifique est précisément l'argument à la base de *Geostories: Another Architecture for the Environment*, un recueil de projets spéculatifs publié en 2018 par Design Earth, pratique architecturale fondée par Rania Ghosn et El Hadi Jazairy en 2010. Confronté à l'inaction généralisée face aux changements climatiques, Design Earth déplore, citant Laura Collins-Hughes, la « distance abyssale entre nos petits soucis humains égocentriques et les grandes questions de l'écologie<sup>54</sup> ». Pour Ghosn et Jazairy, ce fossé dans la conscience publique rend manifeste le fait que la crise environnementale est aussi d'ordre culturel. Les perturbations que subit la Terre aux mains de l'humanité sont présentées par la science comme des faits, mais ne parviennent pas sous cette forme à s'inscrire dans la conscience collective en tant que préoccupations<sup>55</sup>. L'échelle physique et temporelle de la géographie, à laquelle opèrent ces phénomènes, est trop vaste pour atteindre l'individu dans l'immédiateté de sa vie, malgré les outils de visualisation et les modèles de prévision mis au point par les techniques. Cette abstraction du géographique est entretenue et rentabilisée par le capitalisme dans son instrumentalisation de la planète<sup>56</sup>, l'« espace abstrait » désignant en géographie un « jeu politique et économique de représentations du monde comme un lot de ressources [...] échangées sur les marchés<sup>57</sup> ». Pour surpasser l'abstraction des nombres, et franchir le fossé entre l'échelle géographique et la conscience individuelle, Design Earth fonde ses projets dans le modèle narratif de la géo-histoire. Le préfixe géo énonce un sujet, il « sollicite la Terre comme une grande question de conception : un site, une échelle, une condition esthétique<sup>58</sup> ». L'histoire désigne quant à elle un mode

opératoire caractérisé par la construction de « scénarios spéculatifs<sup>59</sup> ». L'ambition des géo-histoires est de « faire ce que l'infographie ne peut pas faire », en « donnant un sens à ce qui serait autrement une illustration de l'échelle insupportable d'événements se déroulant tout autour du globe et à travers le temps<sup>60</sup> ».

Les projets présentés dans *Geostories* sont divisés en trois chapitres. « Terrarium<sup>61</sup> » se préoccupe du sol dans toute sa complexité de couches souterraines, et se penche notamment sur les enjeux de l'exploitation des énergies fossiles, de la déforestation, et de la gestion des déchets. « Aquarium<sup>62</sup> » porte sur l'eau, à travers par exemple la fonte des glaciers, la montée des océans, la pénurie d'eau potable, l'irrigation des sols, ou la colonisation des fonds marins. Enfin, « Planetarium<sup>63</sup> » étudie la progression des problèmes environnementaux vers l'espace, depuis la pollution atmosphérique jusqu'à l'exploitation minière extraterrestre, en passant par la ceinture de débris en orbite autour de la Terre. Les géo-histoires sont des épisodes du grand récit écologique, ciblant à chaque fois un thème spécifique. Parmi l'incertitude climatique, elles réinvestissent la fonction du projet comme projection, qui lui avait été attribuée par les *Design Methods*, spatialisant pour le rendre intelligible le futur de la planète en un monde fictif qui, comme le font remarquer Peder Anker et Nina Edwards Anker dans un texte publié à la fin de *Geostories*, « oscille entre l'utopique et le dystopique<sup>64</sup> ». À côté de leur écriture, Ghosn et Jazairy font du dessin architectural un outil narratif indispensable. Celui-ci se révèle capable de concilier des échelles temporelles qui s'étendent depuis la « brève durée de vie organique »

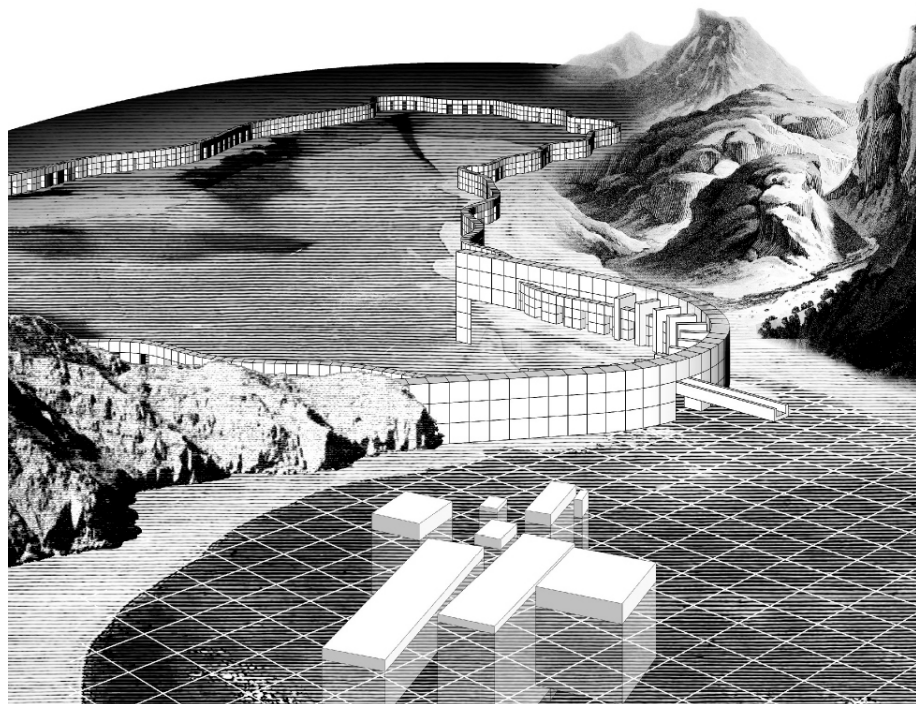
jusqu'à l'« immensité du temps géologique<sup>65</sup> ». Il est « simultanément descriptif, synthétique, critique et toujours spéculatif<sup>66</sup> », et surtout il possède la faculté de rendre des réalités complexes, en l'occurrence les enjeux environnementaux, appropriables par l'imagination. Deux types de projection sont particulièrement sollicités : la coupe, qui transcende le temps et combat l'abstraction instrumentaliste en représentant des réalités enfouies, et l'axonométrie, qui révèle l'espace dans ses trois dimensions depuis un point de vue infiniment éloigné et contourne ainsi le subjectivisme inhérent à la perspective<sup>67</sup>. En rendant le monde « simultanément compréhensible et fantastique<sup>68</sup> », les dessins de Design Earth souhaitent par leur éloquence stimuler une nouvelle « imagination planétaire<sup>69</sup> ». Ils rejettent l'approche technologiste de la résolution de problèmes, et s'attaquent à l'aspect culturel de l'enjeu climatique : notre incapacité à « ressentir quoi que ce soit face à la crise<sup>70</sup> ».

Of Oil and Ice est l'un des projets regroupés dans « Aquarium », le second chapitre de *Geostories*. Il aborde les thèmes de la fonte des glaciers et de la pénurie d'eau potable en ressuscitant une idée énoncée pour la première fois en 1976 par le Prince Mohammed Al Faisal d'Arabie Saoudite<sup>71</sup>. Al Faisal propose alors de remorquer des icebergs depuis l'Antarctique jusqu'à Jeddah pour en vendre la glace. Des experts réunis à l'occasion d'un congrès à la Iowa State University pour discuter du potentiel commercial d'une telle entreprise expriment finalement leur scepticisme quant à sa réalisabilité<sup>72</sup>. Aujourd'hui, la pénurie croissante d'eau potable au Moyen-Orient et le coût énergétique immense des dispositifs de désalinisation utilisés en compensation per-

mettent de l'envisager à nouveau<sup>73</sup>. Of Oil and Ice illustre sa mise en application. L'Antarctique contient soixante-quinze pourcents de l'eau douce mondiale, et ses icebergs sont d'un point de vue légal libres d'exploitation<sup>74</sup>. Certains d'entre eux, préférablement de forme tabulaire, sont tirés par des navires jusqu'au détroit d'Ormuz. La glace est alors emmagasinée dans le réservoir du barrage d'Ormuz, méga-projet nouvellement construit par les États du Golfe, qui génère pour eux de l'électricité tout en les protégeant de la montée des eaux. La capacité de refroidissement de la fonte de la glace est également canalisée pour maintenir un microclimat côtier favorable à l'agriculture<sup>75</sup>. Une fois liquide, l'eau est acheminée vers l'intérieur des terres par un réseau de distribution monumental<sup>76</sup>. Ainsi, des icebergs qui auraient contribué à la hausse du niveau de la mer et par là mis en péril, parmi d'autres, les États du Golfe, sont plutôt exploités pour répondre simultanément à une variété de besoins. À côté de l'énergie dépensée et de la pollution générée par le système actuel de désalinisation, l'effort énorme requis par la mise en place de l'infrastructure nécessaire à cette nouvelle exploitation devient envisageable. Of Oil and Ice constitue par là un bon exemple de l'ambiguïté soulevée par Anker et Edwards Anker dans le travail de Design Earth, entre l'utopie et la dystopie. Le projet met en scène une réponse technique face aux changements climatiques qui, à première vue, pourrait être interprétée simplement comme une solution. Toutefois ce qu'il illustre surtout est la gravité extrême d'une situation capable de rendre convaincante une proposition aussi absurde que le remorquage d'icebergs depuis l'Antarctique jusqu'au Golfe Persique. Cette forme de critique déguisée en optimisme technologique est

non sans rappeler l'architecture radicale italienne des années soixante et soixante-dix, à laquelle font directement référence les dessins du projet. Représenté à la manière du Monument continu de Superstudio, le barrage d'Ormuz devient une invitation à considérer toute solution technique miraculeuse avec beaucoup de méfiance.

Bien que les projets de Design Earth soient concentrés autour de la question environnementale, leur condamnation unilatérale du capitalisme rend manifeste l'impossibilité de dissocier celle-ci de la question politique. Il est de plus en plus évident qu'une réponse sérieuse face à la crise écologique implique nécessairement des transformations profondes à tous les niveaux et qu'elle exige de la part de l'architecture la projection de nouveaux modèles de collectivité. Cette responsabilité est à la racine du travail de Dogma, agence bruxelloise fondée en 2002 par Pier Vittorio Aureli et Martino Tattara. Dans « How Soon Is Now? Ten Problems and Paradoxes in the Work of Dogma », Van Gerrewey explique que les deux architectes se positionnent en cela à contresens de leur génération qui, suivant Manfredo Tafuri, considère la « guerre » idéologique de l'architecture terminée<sup>77</sup>. Il mentionne anecdotiquement l'exposition conçue par Hans Ibelings pour le pavillon hollandais à la Biennale de Venise de 1991, dédiée à une jeune architecture inspirée artistiquement par le modernisme sans en adopter l'idéalisme et intitulée *Modernism without Dogma*<sup>78</sup>. Ibelings, cité par Van Gerrewey, décrit cette architecture « libérale et sans fardeau » comme étant « inventive » et capable d'une « extraordinaire richesse de forme<sup>79</sup> ». *Modernism without Dogma* se fait ironiquement l'expression du dogme de l'archi-



texture contemporaine, qui parce qu'il procède par négation reste généralement non formulé, selon lequel celle-ci devrait évacuer toute idéologie. Dans ce contexte, le nom choisi par Aureli et Tattara est à la fois une mise en lumière de l'hypocrisie de l'architecture libérale et une prise de position en faveur d'une architecture idéologique. Il devient par ailleurs un principe formel par le recours dogmatique au carré, dont l'extrême simplicité géométrique s'oppose à la rhétorique cachée de l'« extraordinaire richesse de forme<sup>80</sup> ». Comme architectes, Aureli et Tattara souhaitent donc, pour reprendre l'expression de Van Gerrewey, « repartir en guerre<sup>81</sup> ». Les projets de Dogma sont à cette fin traversés par trois grands motifs appartenant à l'architecture et capables de la doter d'une puissance politique. Ceux-ci se résument très grossièrement à l'intervention à l'échelle de la ville, la représentation architecturale d'un sujet, et l'autonomie de la forme. Ce sont également les principes qui se dégagent des deux chapitres dédiés à l'architecture dans *The Project of Autonomy*, publié par Aureli en 2008. L'un d'entre eux attribue à Rossi l'idée que la forme architecturale autonome soit le « moyen principal de constituer les politiques de la ville moderne<sup>82</sup> ». L'autre souligne chez Archizoom la tactique de représentation par laquelle les « forces du capitalisme » traduites avec un « réalisme cynique » en architecture, deviennent une « arme par laquelle la classe ouvrière pourrait prendre possession et pouvoir<sup>83</sup> ». Ces deux stratégies, toujours développées à l'échelle de la ville, constituent les manifestations architecturales du projet de l'autonomie, décrit par Aureli comme « l'un des efforts les plus rigoureux jamais tentés pour théoriser un grand récit du politique<sup>84</sup> ».

Dans l'article « A Limit to the Urban: Notes on Large-Scale Design », Aureli et Tattara attribuent l'inaptitude politique de l'architecture contemporaine à la fragmentation de la discipline. Les formations de plus en plus spécialisées que reçoivent les architectes et autres concepteurs de l'environnement les placent dans des compartiments depuis lesquels ils sont condamnés à traiter chaque projet comme une entité singulière, sans possibilité de contribuer à de réelles propositions urbaines<sup>85</sup>. Afin d'inverser cette tendance, Dogma s'efforce de pratiquer une architecture à grande échelle (*large-scale design*). Ce qualificatif ne s'applique pas nécessairement à l'objet architectural lui-même, « par définition tangible et fini<sup>86</sup> », mais surtout à son impact, son potentiel de « reformulation de l'idée de la ville<sup>87</sup> ». L'architecture et l'urbanisme (*architecture, urban design and planning*) ainsi recombinaison acquièrent selon Aureli et Tattara la capacité, « sur le plan politique, d'avancer des alternatives aux forces néolibérales qui dominent le projet contemporain pour la ville<sup>88</sup> ».

Dans « Commanders of the Field: Notes on the Architecture of Dogma », Gabriele Mastrigli trouve chez Walter Benjamin une explication de la stratégie de représentation employée par Dogma. À propos de l'art moderne, Benjamin explique qu'il rompt avec ses prédécesseurs en se relocalisant à l'intérieur des moyens de production extra-artistiques de son époque<sup>89</sup>. Il renie de cette manière le « critère d'authenticité<sup>90</sup> » comme raison d'être, et adopte une position lui permettant de refléter depuis l'intérieur les mécanismes sociétaux dont il est issu. Sa fonction devient alors politique. Selon Mastrigli, l'architecture de Dogma procède de manière

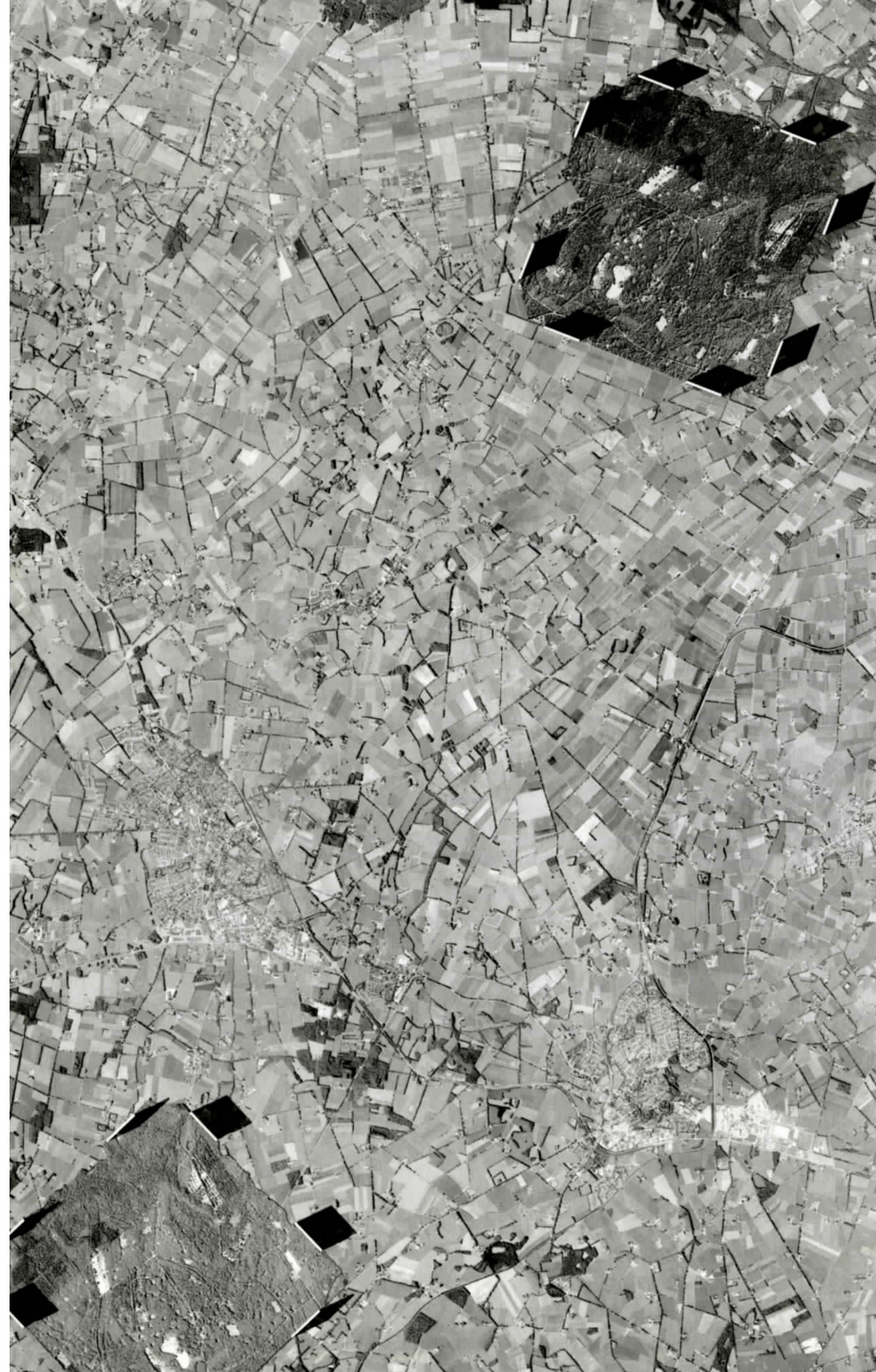
analogue. Elle ne se contente pas de répondre aux besoins de la ville, elle les représente, les incarne, leur donne une forme, et ce faisant, les transpose dans la sphère politique<sup>91</sup>. La description par Van Gerrewey du projet Live Forever: The Return of the Factory fournit une bonne illustration de ce mode opératoire. C'est une barre résidentielle proposée à côté de la gare de Tallinn pour loger 1600 « travailleurs créatifs », qui reproduit de manière condensée le mode de vie qu'ils possèdent déjà un peu partout en Europe de l'Ouest. Elle répond en ce sens à une réalité existante, mais sa fonction politique réside dans l'attribution d'une forme architecturale à un collectif de personnes jusqu'alors dispersées. Selon Van Gerrewey, « l'espoir contenu dans ce projet, et dans l'entièreté de l'œuvre de Dogma, est qu'en réfléchissant une partie du monde à travers le miroir de la forme architecturale, les habitants de ce monde et de cette architecture seront capables de voir non seulement ce qui leur arrive, mais aussi comment cela pourrait être changé<sup>92</sup>. »

Dans l'article « Dogma Squared: Architecture and the City », Brett Steele revient sur les deux motifs développés plus haut, décrivant l'architecture de Dogma comme une « projection de l'idée de la ville<sup>93</sup> », dont il ajoute qu'elle est effectuée via un « médium principal : la fabrication de forme architecturale autonome<sup>94</sup> ». Contre l'architecture contemporaine qui, face à l'instabilité de l'urbanisation libérale, se replie sur un urbanisme informel ou sur des projets solitaires, Aureli et Tattara sollicitent « l'une des qualités [...] les plus innées de l'architecture : sa capacité à imposer des limites strictes à la ville<sup>95</sup> ». Van Gerrewey énonce une idée semblable : « Plutôt que de surfer les vagues de la métropole, Dogma veut ériger

des digues qui immobilisent le flot incessant d'architectures interchangeable et [d'une] société en perpétuelle individualisation<sup>96</sup>. » Les projets de Dogma deviennent ainsi des infrastructures conçues pour influencer sur des paysages politiques et culturels. Dans cette perspective, leur autonomie formelle et la franchise des séparations qu'ils génèrent sont l'expression la plus subversive qu'ils puissent adopter. Similairement, leur recours systématique au carré est une opposition à la gymnastique formaliste de l'architecture contemporaine. Parmi le paramétrique, le topologique ou le biomorphique<sup>97</sup>, l'extrême simplicité géométrique de l'architecture de Dogma est finalement ce qui lui permet d'être la plus expressive.

L'architecture à l'échelle de la ville, la représentation architecturale et l'autonomie formelle sont particulièrement perceptibles dans Stop City, un modèle pour la ville basé sur la tentative d'en définir la forme en matérialisant sa limite développé par Dogma en 2007<sup>98</sup>. Huit « immeubles-cités », des lames verticales logeant chacune 500'000 habitants, sont disposés autour d'un carré de trois kilomètres de côté, formant un périmètre fragmenté. Ces immeubles sont génériques, prêts à accueillir des programmes quelconques, et leur expression est le pur résultat de leur construction et de leurs systèmes de circulation. L'intérieur du carré est recouvert par une forêt qui représente la limite de la ville, et devient un vide absolu dans un territoire assujéti à l'urbanisation<sup>99</sup>. En tant que projet, Stop City s'inscrit dans la lignée de No-Stop City par Archizoom, une ville infinie, homogène et artificielle dont Dogma écrit qu'elle est devenue une « analyse juste et sarcastique de la réalité dans

laquelle nous vivons à présent<sup>100</sup> ». No-Stop City n'était pas une proposition, mais une « radiographie conceptuelle<sup>101</sup> » de la métropole capitaliste dont elle a prédit l'urbanisation totale comme conséquence du fait que ses lieux de production se délocalisaient de secteurs spécifiques pour « proliférer partout<sup>102</sup> ». En explicitant cette nouvelle condition urbaine par sa traduction architecturale directe et dénuée de rhétorique, le projet d'Archizoom avait comme objectif de la rendre appropriable par ses habitants, en l'occurrence la classe ouvrière, et ultimement en faire un « cadre de vie politique<sup>103</sup> ». Quarante ans plus tard, Stop City naît de l'observation selon laquelle la ville elle-même est devenue une sorte d'usine, les relations sociales et la culture étant désormais indissociables du travail comme moyens de production<sup>104</sup>. Pour Aureli et Tattara, ce contexte impose aux habitants de la ville un mode de vie de plus en plus générique basé sur le travail, caractérisé par « le déracinement et l'abstraction<sup>105</sup> ». Les immeubles de Stop City deviennent les matérialisations architecturales de ce nouveau type d'aliénation, et espèrent par leur lisibilité « stimuler une nouvelle conscience de classe qui puisse introduire des arrêts – des limites – dans l'espace continu de l'urbanisation<sup>106</sup> ». La configuration générale de Stop City est motivée par une volonté similaire d'interruption, celle de « la diffusion, l'ubiquité et l'individualisation » inhérentes à la « perception urbaine de la démocratie libérale ». Ainsi, « en opposition à la tendance de renonciation à toute vision politique pour la ville » l'ambition ultime de Stop City est, au contraire, de « fournir une théorie [...] pour l'organisation politique [de] la ville à travers la forme absolue d'un projet architectural<sup>107</sup> ».



## Contre la singularisation

Steele amorce son article sur Dogma en reprochant à la culture architecturale contemporaine sa volonté systématique de singulariser le projet. Il décrit une « attention architecturale dirigée en théorie et en pratique non seulement vers l'objet architectural, mais aussi, plus significativement, vers une description décidément épisodique et hautement individualisée de propositions et d'interventions architecturales<sup>108</sup> ». L'emphase placée par Steele sur la description souligne le fait que la fragmentation de l'architecture n'est pas uniquement le résultat de la manière dont elle est conçue, mais aussi, et peut-être surtout, de la manière dont elle est décrite et théorisée. À la dernière page de ses *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Lucan écrit que « dans le cercle de l'état présent de l'architecture, [...] tout se joue et se juge à l'aune des singularités<sup>109</sup> ». Il insinue par l'ajout de la citation finale de Danto, déjà rapportée en introduction, que « la conscience de ne plus appartenir à un grand récit<sup>110</sup> » est, dans ce contexte, la seule généralité possible. Chez Lucan, comme chez Olgiati et beaucoup d'autres, la disparition des grands récits est finalement le récit qui accorde sa légitimité à la vision singularisée et singularisante de l'architecture dénoncée par Steele.

Cet énoncé théorique s'est donné comme objectif d'emprunter, depuis le même point de départ, la trajectoire inverse, en développant un argument unifiant fondé sur la légitimation, dont la perte est la principale conséquence pour l'architecture comme pour toute discipline de la disparition des métarécits, et la compensation par de nouvelles sources,

conséquemment, sa principale réaction. La philosophie de Lyotard ainsi que celle de Taylor ont fourni deux de ces nouvelles sources de légitimation, la scientification et la morale de l'authenticité, qui se sont révélées aussi actives en architecture qu'elles le sont dans la société postmoderne en général, mais également limitées dans leur capacité à réellement la légitimer en l'absence d'horizons externes et partagés de signification. Ces horizons externes et partagés ne pouvant être véhiculées que par la forme narrative, l'argument sur la légitimation de l'architecture s'est donc conclu par le constat de la nécessité du récit collectif comme origine conceptuelle du projet.

La possibilité de l'existence d'un récit collectif n'est pas en contradiction avec la définition de la condition postmoderne. Il peut être petit, susciter un consensus local, et construire une signification à l'échelle du projet. Il est donc utilisable sans crainte, même par une architecture soucieuse de ne pas sortir de sa juridiction. Néanmoins, les deux derniers exemples présentés par cet énoncé invitent les architectes à se débarrasser de ce genre de pudeur. L'humanité s'est placée dans une situation de crise qu'elle ne peut espérer confronter qu'en adhérant globalement à une vision fondamentalement différente de celles qu'elle a déjà entretenues. La capacité de projection de l'architecture la qualifie pour rendre compréhensible et appropriable une telle vision sur le plan culturel, en la représentant. Dans ce contexte, qui est inévitablement le nôtre, la formulation de nouveaux grands récits est la contribution la plus importante que l'architecture puisse offrir au monde.

**Notes**

## Introduction

1. Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979, p.9.
2. *Ibid.*, p.7.
3. Valerio OLGATI et Markus BREITSCHMID, *Non-Referential Architecture*, Zürich, Park Books, 2021 [2018], p.34.
4. Jacques LUCAN, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015, p.252.
5. Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p.54.
6. *Ibid.*, p.57.
7. *Ibid.*, p.30.
8. Charles TAYLOR, *Le malaise de la modernité*, Paris, Les éditions du Cerf, 2015 [1991], p.22.
9. *Ibid.*, p.23-24.
10. Valerio OLGATI et Markus BREITSCHMID, *op. cit.*, p.27.

## Chapitre 1

1. Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p.36.
2. *Ibid.*, p.36.
3. *Ibid.*, p.36-37.
4. *Ibid.*, p.37.
5. *Ibid.*, p.38.
6. *Ibid.*, p.38.
7. *Ibid.*, p.39.
8. *Ibid.*, p.40.
9. Gaëlle BERNARD, « Sur la crise «Postmoderne» de la légitimation et la confusion des raisons », *Cités*, n°45, 2011,

p.91.  
 10. Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p.42.  
 11. *Ibid.*, p.42.  
 12. *Ibid.*, p.43.  
 13. *Ibid.*, p.43.  
 14. *Ibid.*, p.44.  
 15. *Ibid.*, p.45.  
 16. *Ibid.*, p.45.  
 17. *Ibid.*, p.45.  
 18. *Ibid.*, p.46.  
 19. *Ibid.*, p.46.  
 20. *Ibid.*, p.46-47.  
 21. *Ibid.*, p.47.  
 22. *Ibid.*, p.48.  
 23. *Ibid.*, p.48.  
 24. *Ibid.*, p.50-51.  
 25. *Ibid.*, p.51.  
 26. *Ibid.*, p.51-52.  
 27. *Ibid.*, p.53.  
 28. Gaëlle BERNARD, *op. cit.*, p.93.  
 29. Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p.63.  
 30. *Ibid.*, p.66.  
 31. *Ibid.*, p.64.  
 32. *Ibid.*, p.47.  
 33. *Ibid.*, p.99.  
 34. Gaëlle BERNARD, *op. cit.*, p.96.  
 35. Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p.72-73.  
 36. *Ibid.*, p.73-74.  
 37. *Ibid.*, p.75.  
 38. Charles TAYLOR, *op. cit.*, p.12.  
 39. *Ibid.*, p.12.

40. *Ibid.*, p.9.  
 41. *Ibid.*, p.13.  
 42. *Ibid.*, p.13.  
 43. *Ibid.*, p.13.  
 44. *Ibid.*, p.14.  
 45. *Ibid.*, p.108.  
 46. *Ibid.*, p.109.  
 47. *Ibid.*, p.108.  
 48. *Ibid.*, p.107.  
 49. *Ibid.*, p.109.  
 50. *Ibid.*, p.109-110.  
 51. *Ibid.*, p.11.  
 52. *Ibid.*, p.22.  
 53. *Ibid.*, p.22.  
 54. *Ibid.*, p.33.  
 55. *Ibid.*, p.35.  
 56. *Ibid.*, p.36.  
 57. *Ibid.*, p.40.  
 58. *Ibid.*, p.41.  
 59. *Ibid.*, p.56.  
 60. *Ibid.*, p.88.  
 61. *Ibid.*, p.88.  
 62. *Ibid.*, p.88.  
 63. *Ibid.*, p.88.

## Chapitre 2

1. Peter WEINGART, « From Finalization to Mode 2: Old Wine in New Bottles? », *Social Science Information*, vol.36, n°34, 1997, p.610.  
 2. Claudia MAREIS, « Decision-Making in the Face of Uncer-

tainty: Encounters Between Design and Science in the Post-War Period » dans Jan SILBERBERGER (ed.), *Against and for Method: Revisiting Architectural Design as Research*, Zürich, gta Verlag, 2021, p.99.

3. *Ibid.*, p.100.

4. *Ibid.*, p.101.

5. *Ibid.*, p.101.

6. *Ibid.*, p.102.

7. *Ibid.*, p.102.

8. *Ibid.*, p.104.

9. *Ibid.*, p.87.

10. *Ibid.*, p.88.

11. *Ibid.*, p.90.

12. *Ibid.*, p.90.

13. *Ibid.*, p.94.

14. *Ibid.*, p.95.

15. *Ibid.*, p.97.

16. *Ibid.*, p.99.

17. Theodora VARDOULI, « Computing Choice: Self-Design, Configurators, and the Enumerative Imagination » dans Teresa FANKHÄNEL et Andres LEPIK (eds.), *The Architecture Machine: The Role of Computers in Architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2020, p.173.

18. *Ibid.*, p.173.

19. *Ibid.*, p.174.

20. *Ibid.*, p.174.

21. *Ibid.*, p.175.

22. *Ibid.*, p.176.

23. *Ibid.*, p.177.

24. Jan SILBERBERGER, « Introduction » dans Jan SILBERBERGER (ed.), *Against and for Method: Revisiting Ar-*

*chitectural Design as Research*, Zürich, gta Verlag, 2021, p.1.

25. *Ibid.*, p.6.

26. *Ibid.*, p.7.

27. AK:AI, « Foreword from the Working Group for Architectural Informatics » dans Teresa FANKHÄNEL et Andres LEPIK (eds.), *The Architecture Machine: The Role of Computers in Architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2020, p.10.

28. Jacques LUCAN, *op. cit.*, p.105.

29. *Ibid.*, p.105.

30. Philippe RAHM, *Architecture météorologique*, Paris, Archibooks + Sautereau Éditeur, 2009, p.7.

31. *Ibid.*, p.8.

32. PHILIPPE RAHM ARCHITECTES, *Form Follows Climate. About a Meteorological Park in Taiwan*, Rionero in Vulture, Oil Forest League, 2017, p.9.

33. *Ibid.*, p.13.

34. *Ibid.*, p.16.

35. *Ibid.*, p.14.

36. *Ibid.*, p.49.

37. *Ibid.*, p.54-55.

38. Jacques LUCAN, *Composition, non-composition : Architecture et théories, XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p.39.

39. *Ibid.*, p.39.

40. *Ibid.*, p.39.

41. *Ibid.*, p.84-85.

42. Jacques LUCAN, 2015, *op. cit.*, p.14.

43. *Ibid.*, p.18.

44. *Ibid.*, p.18.

45. *Ibid.*, p.20.

46. Wouter DEEN et Udo GARRITZMANN, « Diagramming the contemporary. OMA's little helper in the quest for the new », *OASE*, n°48, 1998, p.83.
47. *Ibid.*, p.83.
48. *Ibid.*, p.83.
49. Claudia MAREIS, *op. cit.*, p.109.
50. *Ibid.*, p.110.
51. *Ibid.*, p.110-111.
52. Rem KOOLHAAS et Bruce MAU, *S,M,L,XL*, New York, The Monacelli Press, 1995, p.1211.
53. Wouter DEEN et Udo GARRITZMANN, *op. cit.*, p.87.
54. *Ibid.*, p.87.
55. Rem KOOLHAAS et Bruce MAU, *op. cit.*, p.1210.
56. *Ibid.*, p.1213-1214.
57. *Ibid.*, p.1219.
58. *Ibid.*, p.1219.
59. *Ibid.*, p.1220-1221.
60. *Ibid.*, p.1225.
61. Jacques LUCAN, 2015, *op. cit.*, p.42.
62. *Ibid.*, p.45.
63. *Ibid.*, p.45.
64. *Ibid.*, p.47.
65. *Ibid.*, p.47.
66. *Ibid.*, p.47.
67. Jacques HERZOG et Pierre DE MEURON, « The Pritzker Architecture Prize 2001 » dans *A+U*, « Herzog & de Meuron 1978-2002 », *A+U*, February 2002 Special Issue, 2002, p.8.
68. *Ibid.*, p.10.
69. Jacques LUCAN, 2015, *op. cit.*, p.47.
70. *Ibid.*, p.105.

71. *A+U*, « Herzog & de Meuron 1978-2002 », *A+U*, February 2002 Special Issue, 2002, p.18-21.
72. *Ibid.*, p.18-21.
73. *Ibid.*, p.253.
74. *Ibid.*, p.253.
75. Pier Vittorio AURELI, « After Diagrams », *Log*, n° 6, 2005, p.6.
76. *Ibid.*, p.6-7.
77. *Ibid.*, p.7.
78. *Ibid.*, p.7.
79. *Ibid.*, p.8.
80. *Ibid.*, p.8.
81. *Ibid.*, p.8.
82. PHILIPPE RAHM ARCHITECTES, *op. cit.*, p.9.
83. Gaëlle BERNARD, *op. cit.*, p.94.
84. *Ibid.*, p.94.

### Chapitre 3

1. Charles TAYLOR, *op. cit.*, p.74.
2. Jacques LUCAN, 2015, *op. cit.*, p.232.
3. *Ibid.*, p.232.
4. *Ibid.*, p.233.
5. *Ibid.*, p.234.
6. *Ibid.*, p.232.
7. *Ibid.*, p.236.
8. *Ibid.*, p.165.
9. Peter ZUMTHOR, *Thinking Architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2010, p.8.
10. *Ibid.*, p.36.
11. *Ibid.*, p.34.

12. *Ibid.*, p.39.
13. *Ibid.*, p.65.
14. *Ibid.*, p.16.
15. *Ibid.*, p.105.
16. *Ibid.*, p.103.
17. *Ibid.*, p.106.
18. *Ibid.*, p.108.
19. *Ibid.*, p.103.
20. Jacques LUCAN, 2015, *op. cit.*, p.233.
21. *Ibid.*, p.234.
22. *Ibid.*, p.234.
23. *Ibid.*, p.237.
24. *Ibid.*, p.237.
25. Kersten GEERS, *Without Content*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2021, p.7.
26. *Ibid.*, p.47.
27. *Ibid.*, p.85.
28. *Ibid.*, p.137.
29. *Ibid.*, p.137.
30. *Ibid.*, p.139.
31. *Ibid.*, p.7.
32. *Ibid.*, p.120.
33. *Ibid.*, p.117.
34. *Ibid.*, p.118.
35. OFFICE KERSTEN GEERS DAVID VAN SEVEREN, «Chamber of Commerce», *Office KGDVS*, <http://officekgdvs.com/projects/#office-61> (consulté le 16 janvier 2022).
36. Kersten GEERS, *op. cit.*, p.119.
37. OFFICE KERSTEN GEERS DAVID VAN SEVEREN, «Drying Hall», *Office KGDVS*, <http://officekgdvs.com/projects/#office-117> (consulté le 16 janvier 2022).

38. Kersten GEERS, *op. cit.*, p.140.
39. Jacques LUCAN, 2015, *op. cit.*, p.63.
40. *Ibid.*, p.66.
41. *Ibid.*, p.67.
42. *Ibid.*, p.70-71.
43. *Ibid.*, p.74-76.
44. *Ibid.*, p.80.
45. *Ibid.*, p.233.
46. Joseph ABRAM, « L'École de Bâle : Diener & Diener de la Neue Sachlichkeit au réalisme contemporain » dans Rosamund DIAMOND et Wilfried WANG (eds.), *From City to Detail: Selected Buildings and Projects by Diener & Diener Architekten*, Berlin, Ernst & Sohn, 1992, p.8.
47. *Ibid.*, p.8.
48. *Ibid.*, p.8.
49. *Ibid.*, p.12.
50. Arthur RÜEGG, « Construire pour un emplacement : Sur les blocs d'appartements de St Alban-Tal, Basel » dans Rosamund DIAMOND et Wilfried WANG (eds.), *From City to Detail: Selected Buildings and Projects by Diener & Diener Architekten*, Berlin, Ernst & Sohn, 1992, p.31.
51. *Ibid.*, p.31.
52. *Ibid.*, p.31.
53. Valerio OLGATI et Markus BREITSCHMID, *op. cit.*, p.8.
54. *Ibid.*, p.134-135.
55. *Ibid.*, p.135-136.
56. *Ibid.*, p.51.
57. *Ibid.*, p.52.
58. *Ibid.*, p.73.
59. *Ibid.*, p.85.
60. *Ibid.*, p.105-106.

61. *Ibid.*, p.75-76.
62. *Ibid.*, p.76.
63. Jacques LUCAN, 2015, *op. cit.*, p.81.
64. *Ibid.*, p.80.
65. Valerio OLGATI et Markus BREITSCHMID, *op. cit.*, p.141.
66. Éric LAPIERRE, « Merveilleux de l'(in)utile » dans Roberto GARGIANI, Marson KORBI et Carlo MENON (eds.), *Grand Dessein du Rationalisme*, Bruxelles, Accattone, 2021, p.22.
67. *Ibid.*, p.22.
68. *Ibid.*, p.22.
69. *Ibid.*, p.23.
70. *Ibid.*, p.23.
71. *Ibid.*, p.23.
72. *Ibid.*, p.23.
73. *Ibid.*, p.23.
74. *Ibid.*, p.25.
75. *Ibid.*, p.23.
76. Charles TAYLOR, *op. cit.*, p.23-24.
77. *Ibid.*, p.88.
78. Jacques LUCAN, 2015, *op. cit.*, p.234.
79. *Ibid.*, p.234.
80. BAUKUH, « The Broken Promises of *The Architecture of the City* » dans BAUKUH, *Two Essays on Architecture*, Zurich, Kommode Verlag, 2013 [2012], p.113-114.
81. *Ibid.*, p.114.
82. Éric LAPIERRE, *op. cit.*, p.22.
83. Valerio OLGATI et Markus BREITSCHMID, *op. cit.*, p.136.
84. Éric LAPIERRE, *op. cit.*, p.22.

85. Valerio OLGATI et Markus BREITSCHMID, *op. cit.*, p.52.

## Chapitre 4

1. Peter ZUMTHOR, *op. cit.*, p.16.
2. Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p.49.
3. *Ibid.*, p.49.
4. *Ibid.*, p.50.
5. Rem KOOLHAAS, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, The Monacelli Press, 1994 [1978], p.9.
6. *Ibid.*, p.10.
7. *Ibid.*, p.9.
8. *Ibid.*, p.10.
9. *Ibid.*, p.11.
10. Roberto GARGIANI, *Rem Koolhaas/OMA: The Construction of Merveilles*, Lausanne, EPFL Press, 2019, p.13-25.
11. Rem KOOLHAAS, *op. cit.*, p.294.
12. *Ibid.*, p.294.
13. *Ibid.*, p.296.
14. *Ibid.*, p.296.
15. *Ibid.*, p.237.
16. *Ibid.*, p.238.
17. *Ibid.*, p.238.
18. *Ibid.*, p.238.
19. *Ibid.*, p.238.
20. *Ibid.*, p.88.
21. *Ibid.*, p.112.
22. *Ibid.*, p.293.
23. *Ibid.*, p.11.

24. *Ibid.*, p.30.
25. *Ibid.*, p.300.
26. *Ibid.*, p.300.
27. *Ibid.*, p.301.
28. *Ibid.*, p.301.
29. *Ibid.*, p.301.
30. *Ibid.*, p.301.
31. *Ibid.*, p.303.
32. *Ibid.*, p.303.
33. POINT SUPREME ARCHITECTS, « Team », *Point Supreme*, <http://www.pointsupreme.com/content/team.html> (consulté le 16 janvier 2022).
34. *Ibid.*
35. POINT SUPREME ARCHITECTS, « Athens Representations », *Point Supreme*, <http://www.pointsupreme.com/content/research/athens-representation.html> (consulté le 16 janvier 2022).
36. POINT SUPREME ARCHITECTS, «Athens Boogie Woogie» dans Roberto GARGIANI, Marson KORBI et Carlo MENON (eds.), *Grand Dessein du Rationalisme*, Bruxelles, Accattone, 2021, p.15.
37. *Ibid.*, p.15.
38. *Ibid.*, p.15.
39. *Ibid.*, p.15.
40. *Ibid.*, p.15.
41. *Ibid.*, p.15-17.
42. POINT SUPREME ARCHITECTS, « Legitimization 1 », *Point Supreme*, <http://www.pointsupreme.com/content/research/legitimization.html> (consulté le 16 janvier 2022).
43. *Ibid.*
44. *Ibid.*

45. POINT SUPREME ARCHITECTS, 2021, *op. cit.*, p.16.
46. POINT SUPREME ARCHITECTS, « Athens by Hills », *Point Supreme*, <http://www.pointsupreme.com/content/research/athens-by-hills.html> (consulté le 16 janvier 2022).
47. *Ibid.*
48. POINT SUPREME ARCHITECTS, « Archipelago Cities », *Point Supreme*, <http://www.pointsupreme.com/content/research/archipelago-cities.html> (consulté le 16 janvier 2022).
49. *Ibid.*
50. Roberto GARGIANI, *op. cit.*, p.78.
51. Christophe VAN GERREWEY, « Against Rationalism » dans Roberto GARGIANI, Marson KORBI et Carlo MENON (eds.), *Grand Dessein du Rationalisme*, Bruxelles, Accattone, 2021, p.6.
52. *Ibid.*, p.6.
53. *Ibid.*, p.6.
54. Rania GHOSN et El Hadi JAZAIRY, *Geostories: Another Architecture for the Environment*, New York, Actar Publishers, 2018, p.11.
55. *Ibid.*, p.18.
56. *Ibid.*, p.15.
57. *Ibid.*, p.13.
58. *Ibid.*, p.12.
59. *Ibid.*, p.12.
60. *Ibid.*, p.20.
61. *Ibid.*, p.26.
62. *Ibid.*, p.74.
63. *Ibid.*, p.124.
64. Peder ANKER et Nina EDWARDS ANKER, « Anthropocene Architecture: Design Earth's Geostories » dans Rania GHOSN et El Hadi JAZAIRY, *Geostories: Another Ar-*

chitecture for the Environment, New York, Actar Publishers, 2018, p.207.

65. Rania GHOSN et El Hadi JAZAIRY, *op. cit.*, p.22.

66. *Ibid.*, p.22.

67. *Ibid.*, p.22-23.

68. *Ibid.*, p.19.

69. *Ibid.*, p.23.

70. *Ibid.*, p.23.

71. *Ibid.*, p.76.

72. *Ibid.*, p.76.

73. *Ibid.*, p.75-76.

74. *Ibid.*, p.79.

75. *Ibid.*, p.82.

76. *Ibid.*, p.84.

77. Christophe VAN GERREWEY, « How soon is now? Ten problems and paradoxes in the work of Dogma », *Log*, n°35, 2015, p.28.

78. *Ibid.*, p.28-29.

79. *Ibid.*, p.28.

80. *Ibid.*, p.29.

81. *Ibid.*, p.28.

82. Pier Vittorio AURELI, *The Project of Autonomy: Politics and Architecture within and against Capitalism*, New York, Princeton Architectural Press, 2012, p.57.

83. *Ibid.*, p.72.

84. *Ibid.*, p.83.

85. Pier Vittorio AURELI et Martino TATTARA, « A Limit to the Urban: Notes on Large-Scale Design » dans DOGMA, *Dogma: 11 Projects*, Londres, Architecture Association Publications, 2013, p.42.

86. *Ibid.*, p.42.

87. *Ibid.*, p.43.

88. *Ibid.*, p.43.

89. Gabriele MASTRIGLI, « Commanders of the Field: Notes on the Architecture of Dogma » dans DOGMA, *Dogma: 11 Projects*, Londres, Architecture Association Publications, 2013, p.109.

90. *Ibid.*, p.109.

91. *Ibid.*, p.109.

92. Christophe VAN GERREWEY, 2015, *op. cit.*, p.34-35.

93. Brett STEELE, « Dogma Squared: Architecture and the City » dans DOGMA, *Dogma: 11 Projects*, Londres, Architecture Association Publications, 2013, p.3.

94. *Ibid.*, p.3.

95. *Ibid.*, p.3.

96. Christophe VAN GERREWEY, 2015, *op. cit.*, p.42.

97. Brett STEELE, *op. cit.*, p.5.

98. DOGMA, *Dogma: 11 Projects*, Londres, Architecture Association Publications, 2013, p.10.

99. *Ibid.*, p.10.

100. *Ibid.*, p.10.

101. *Ibid.*, p.12.

102. *Ibid.*, p.12.

103. *Ibid.*, p.12.

104. *Ibid.*, p.12.

105. *Ibid.*, p.13.

106. *Ibid.*, p.13.

107. *Ibid.*, p.13.

108. Brett STEELE, *op. cit.*, p.2.

109. Jacques LUCAN, 2015, *op. cit.*, p.252.

110. *Ibid.*, p.252.

## Illustrations

## **Page 45**

*Ville spatiale*

© Yona Friedman

[https://www.archdaily.com/912823/a-selection-of-the-most-representative-drawings-by-yona-friedman/5c6b0424284dd151290002a7-a-selection-of-the-most-representative-drawings-by-yona-friedman-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/912823/a-selection-of-the-most-representative-drawings-by-yona-friedman/5c6b0424284dd151290002a7-a-selection-of-the-most-representative-drawings-by-yona-friedman-photo?next_project=no)  
(consulté le 15 janvier 2022)

## **Page 51**

*Heat Studies on Site / Heat Masterplan Composition /  
Coolias Location*

© Philippe Rahm Architectes

Source : PHILIPPE RAHM ARCHITECTES, *Form Follows Climate. About a Meteorological Park in Taiwan*, Oil Forest League, 2017, p.10

## **Page 57**

*Peak hour-scheme and assemblage of program-scheme*

© OMA

Source : Wouter DEEN et Udo GARRITZMANN, « Diagramming the contemporary. OMA's little helper in the quest for the new », *OASE*, n°48, 1998, p.87

## **Page 61**

*Prada Building in Aoyama*

© Herzog & de Meuron

<https://arquitecturaviva.com/works/edificio-prada-en-aoyama-tokio-8>  
(consulté le 15 janvier 2022)

**Page 77**

*Unterhus*

© Peter Zumthor

<https://zumthorferienhaeuser.ch/en/homes/unterhus>

(consulté le 15 janvier 2022)

**Page 81 (haut)**

*Ringroad (Houston)*

© Bas Princen

<https://www.sophiajournal.net/sophia-4-ringroad-by-bas-princen>

(consulté le 15 janvier 2022)

**Page 81 (milieu)**

*Chamber of Commerce*

© OFFICE Kersten Geers David Van Severen

<http://officekgdvs.com/projects/#office-61>

(consulté le 15 janvier 2022)

**Page 81 (bas)**

*Drying Hall*

© Bas Princen

<http://officekgdvs.com/projects/#office-117>

(consulté le 15 janvier 2022)

**Page 89**

*School, Paspels, 1998*

© Hisao Suzuki

<https://www.subtilitas.site/post/148646417564/valerio-olgia-ti-school-paspels-1998-prev-2>

(consulté le 15 janvier 2022)

**Page 93**

*Résidence étudiante Chris Marker*

© Guillaume Guerin

<http://www.guillaumeguerin.fr/eric-lapierre-experience/hyt-v9jaqojxtzylcj7uwveq18eyvyo>

(consulté le 15 janvier 2022)

**Page 109**

*New Welfare Island, Axonometric*

© OMA

Source : Rem KOOLHAAS, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, The Monacelli Press, 1994 [1978], p.302

**Page 115 (haut)**

*Athens By Hills*

© PointSupreme

<http://www.pointsupreme.com/content/research/athens-by-hills.html>

(consulté le 15 janvier 2022)

**Page 115 (bas)**

*Ilioupoli Apartment*

© Yiannis Hadjiaslanis

[https://www.wallpaper.com/architecture/ilioupoli-apartment-point-supreme-athens-greece#0\\_pic\\_2](https://www.wallpaper.com/architecture/ilioupoli-apartment-point-supreme-athens-greece#0_pic_2)

(consulté le 15 janvier 2022)

**Page 123 (haut)**

*Frozen Record*

© DESIGN EARTH

Source : Rania GHOSN et El Hadi JAZAIRY, *Geostories. Another Architecture for the Environment*, New York, Actar Publishers, 2020 [2018], p.80

**Page 123 (bas)**

*Blue on Blue*

© DESIGN EARTH

Source : Rania GHOSN et El Hadi JAZAIRY, *Geostories. Another Architecture for the Environment*, New York, Actar Publishers, 2020 [2018], p.82

**Page 129**

*Stop City*

© Dogma

Source : DOGMA, *Dogma : 11 Projects*, Londres, Architecture Association Publications, 2013, p16

## **Bibliographie**

## Livres et revues

A+U, « Herzog & de Meuron 1978-2002 », *A+U*, February 2002 Special Issue, 2002.

Pier Vittorio AURELI, *The Project of Autonomy: Politics and Architecture within and against Capitalism*, New York, Princeton Architectural Press, 2012.

BAUKUH, *Two Essays on Architecture*, Zurich, Kommode Verlag, 2013 [2012].

Rosamund DIAMOND et Wilfried WANG (eds.), *From City to Detail: Selected Buildings and Projects by Diener & Diener Architekten*, Berlin, Ernst & Sohn, 1992.

DOGMA, *Dogma: 11 Projects*, Londres, Architecture Association Publications, 2013.

Teresa FANKHÄNEL et Andres LEPIK (eds.), *The Architecture Machine: The Role of Computers in Architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2020.

Roberto GARGIANI, *Rem Koolhaas/OMA: The Construction of Merveilles*, Lausanne, EPFL Press, 2019.

Roberto GARGIANI, Marson KORBI et Carlo MENON (eds.), *Grand Dessein du Rationalisme*, Bruxelles, Accattone, 2021.

Kersten GEERS, *Without Content*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2021.

Rania GHOSN et El Hadi JAZAIRY, *Geostories: Another Architecture for the Environment*, New York, Actar Publishers, 2018.

Rem KOOLHAAS, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, The Monacelli Press, 1994 [1978].

Rem KOOLHAAS et Bruce MAU, *S,M,L,XL*, New York, The Monacelli Press, 1995.

Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979.

Jacques LUCAN, *Composition, non-composition : Architecture et théories, XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.

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

Valerio OLGATI et Markus BREITSCHMID, *Non-Referential Architecture*, Zürich, Park Books, 2021 [2018].

PHILIPPE RAHM ARCHITECTES, *Form Follows Climate. About a Meteorological Park in Taiwan*, Rionero in Vulture, Oil Forest League, 2017.

Philippe RAHM, *Architecture météorologique*, Paris, Archibooks + Sautereau Éditeur, 2009.

Jan SILBERBERGER (ed.), *Against and for Method: Revisiting Architectural Design as Research*, Zürich, gta Verlag, 2021.

Charles TAYLOR, *Le malaise de la modernité*, Paris, Les éditions du Cerf, 2015 [1991].

Peter ZUMTHOR, *Thinking Architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2010.

## Articles

Pier Vittorio AURELI, « After Diagrams », *Log*, n° 6, 2005, p.5-9.

Gaëlle BERNARD, « Sur la crise "Postmoderne" de la légitimation et la confusion des raisons », *Cités*, n°45, 2011, p.87-101.

Wouter DEEN et Udo GARRITZMANN, « Diagramming the contemporary. OMA's little helper in the quest for the new », *OASE*, n°48, 1998, p.83-92.

Christophe VAN GERREWEY, « How soon is now? Ten problems and paradoxes in the work of Dogma », *Log*, n°35, 2015, p.27-47.

Peter WEINGART, « From Finalization to Mode 2: Old Wine in New Bottles? », *Social Science Information*, vol.36, n°34, 1997, p.591-613.

### **Sites web**

POINT SUPREME ARCHITECTS, *Point Supreme*,  
<http://www.pointsupreme.com/content/>  
(consulté le 16 janvier 2022).

OFFICE KERSTEN GEERS DAVID VAN SEVEREN, *Office KGDVS*, <http://officekgdvs.com>  
(consulté le 16 janvier 2022).

