

L'AUTEUR EST PLURIEL L'ŒUVRE EST SINGULIÈRE

CORRESPONDANCES ENTRE M. PRESLIER ET W.



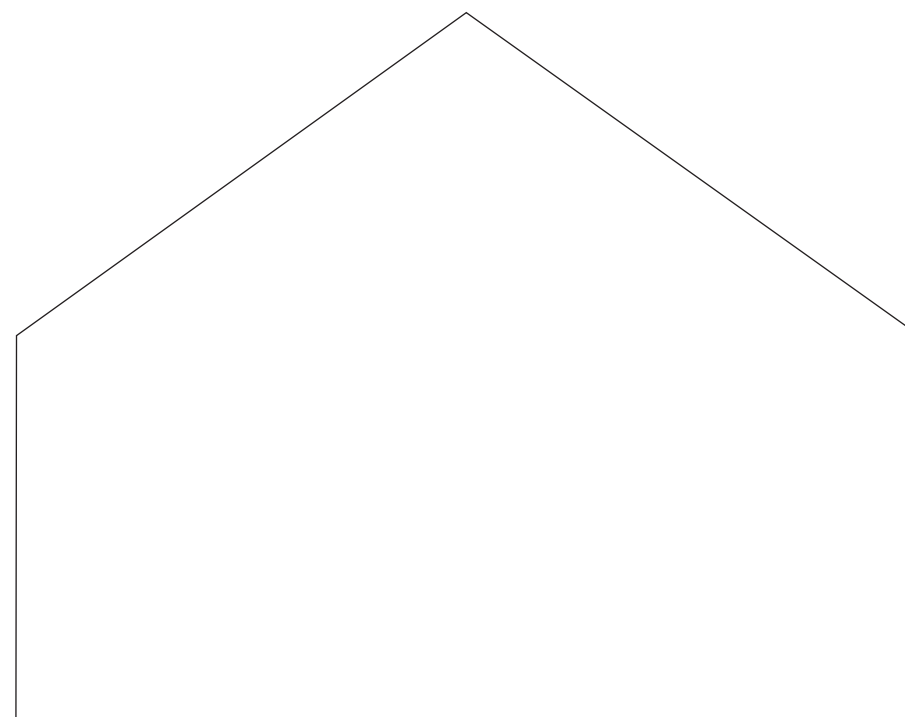
C
O
R
R
E
S
P
O
N
D
A
N
C
E
S

L'AUTEUR EST PLURIEL L'ŒUVRE EST SINGULIÈRE

CORRESPONDANCES ENTRE M. PRESLIER ET W.



Annabelle Thüning
Énoncé théorique de Master d'Architecture
Automne-Hiver 2019

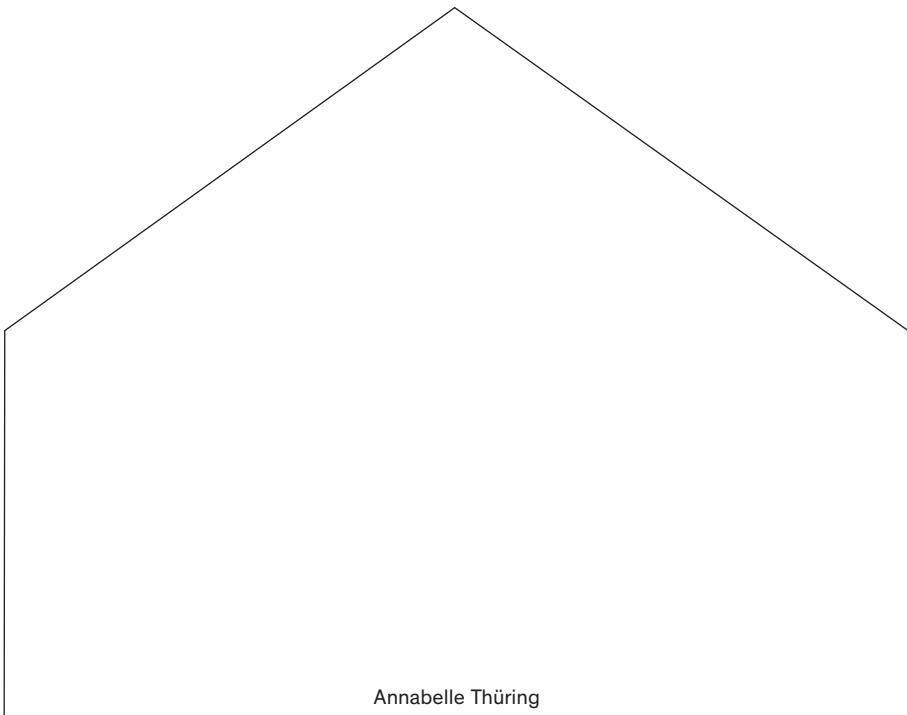


2020, Annabelle Thüring

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.

L'AUTEUR EST PLURIEL L'ŒUVRE EST SINGULIÈRE

CORRESPONDANCES ENTRE M. PRESLIER ET W.



Annabelle Thüring

Suivie par
Nicola Braghieri — Directeur de l'énoncé
Roberto Gargiani — Directeur pédagogique
Silvia Groaz — Assistante-doctorante

Énoncé théorique de Master d'Architecture
Automne-Hiver 2019

École Polytechnique Fédérale de Lausanne

TABLE DES MATIÈRES

Prévenir le lecteur

INTRODUIRE

LETTRE I.I	<i>Le double dérange x2, moral et esthétisme</i>
LETTRE I.II	<i>Mots multiples — multiples maux</i>

L'ORIGINAL EST MORT, VIVE L'ORIGINAL!?

LETTRE II.I	<i>L'original est un modèle</i>
LETTRE II.II	<i>La diffusion de l'original</i>
LETTRE II.III	<i>La dissolution de l'original</i>

LA COPIE EST MORTE, VIVE LA COPIE!?

LETTRE III.I	<i>La copie dans la relation maître-élève</i>
LETTRE III.II	<i>La copie immatérielle (mémoire et forme)</i>
LETTRE III.III	<i>La copie est violente</i>
LETTRE III.IV	<i>La copie est un simulacre</i>

AUTEUR PLURIEL

LETTRE IV.I	<i>L'auteur s'approprie</i>
LETTRE IV.II	<i>L'auteur abstrait</i>
LETTRE IV.III	<i>L'auteur coupe et colle</i>

CONCLURE:
BON MENTEUR - HABILE VOLEUR

PRÉVENIR LE LECTEUR

Peu de monde trouvait grâce aux yeux de mon arrière-grand-père. Taciturne, il vivait depuis une dizaine d'années, entouré de ses livres formant des beffrois instables. Lorsque j'étais enfant, ceux-ci me terrifiaient. Pièges vacillants, ils me semblaient d'incontournables méandres au bout desquels, perdu dans les vapeurs de sa pipe, méditait Maxence Preslier. Il m'apparaissait toujours ainsi, auréolé de tourbillons de fumée révélant les particules de poussière, invisibles d'ordinaire. Il ne sortait que rarement de son petit appartement du VI^{ème} arrondissement, dont il avait été l'architecte. Privilège d'un autre temps, il pouvait s'octroyer une partie de l'immeuble en tant que concepteur des lieux.

Je ne l'avais pas vu depuis au moins 3 ans. Sa mort me surprit curieusement, comme s'il avait obtenu un statut d'éternité immuable, que je n'avais jamais questionné. Je n'aime pas les enterrements, plein d'hypocrisie étouffée et pourtant palpable.

Délayant mon acrimonie dans une série continue et réconfortante de cigarettes, j'entassais consciencieusement les mégots dans le cendrier que j'avais improvisé dans un pot de fleurs vide, probablement depuis longtemps. Quand un inconnu vint troubler mon silence maussade ; étrangement fébrile, il bredouilla qu'il connaissait bien Monsieur Preslier, ou plutôt qu'il avait entretenu avec lui une relation épistolaire, mais ne l'avait rencontré que deux fois. Il fait partie de ses gens dont le malaise afflue somatiquement à la surface des pommettes, en un phénomène malheureusement insurmontable. Il me tendit nerveusement un paquet ficelé, m'assurant qu'en tant que futur architecte le contenu pourrait m'intéresser.

J'avais empoché les lettres, interloquée que mon arrière-grand-père puisse avoir quelque chose dire à ce curieux jeune homme à lunettes, moi qui le croyais ankylosé dans une solitude dont seuls les appels téléphoniques de ma mère le sortaient.

Ma mère, justement, avait toujours regretté mon faible intérêt envers le travail de mon aïeul. Pour la première fois, je sentis une étincelle de curiosité s'éveiller au contact de ces feuillets tout flétris, perceptibles au travers de ma poche. Mais une routine engluante reprit ensuite son cours, et ce n'est que deux semaines plus tard, quand ma mère me demanda de l'aide pour débarrasser l'appartement du VI^{ème}, que je me remémorais l'obole de l'étranger à lunettes.

J'ouvrais finalement les pages manuscrites saturées de cette calligraphie serrée et régulière qu'on n'enseigne plus, et découvrais, pétrifié dans le papier, le fruit de multiples réflexions de mon ancêtre, confiées pendant des semaines à ce jeune homme. Tous deux s'étaient manifestement rencontrés dans un contexte que seul le destin peut préméditer, lisant le même livre sur un banc du jardin du Luxembourg un mois d'été; mon parent finissait les *Langages de l'art*, de Nelson Goodman, l'autre n'en entamait que le deuxième chapitre. Ils avaient sûrement dû chacun lutter contre une certaine timidité naturelle pour oser entamer la conversation.

Je ne percevais le thème de leur discussion épistolaire que par le prisme de l'un des deux protagonistes. Mais je découvris facilement dans un des tiroirs du bureau déjà poussiéreux de mon arrière-grand-père, la moitié manquante. Ils s'étaient posé la question suivante: l'œuvre d'architecture est-elle une œuvre unique? Cette petite question primitive s'était révélée existentielle et avait ouvert le couvercle pandorique de nombreuses autres interrogations. Un édifice dont on possède les plans est-il potentiellement reproductible? Est-ce qu'un monument reconstruit à l'identique dans un lieu différent et à une période postérieure peut être considéré comme authentique? Ou encore à la manière du bateau de Thésée, le bâtiment reste-t-il le même après qu'on ait changé tous les éléments dont il est composé? Ils avaient également remis l'auteur sous le feu des projecteurs, pour

mieux évoquer le mythe moderne de sa disparition. Je les imagine citer Aristote, pour qui « *imiter est naturel pour les hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances)*.¹ » Que de questions ils semblent s'être posés le jour de leur rencontre ! Le temps a dû leur manquer ; ils ont échangé leurs adresses respectives, et ont ensuite entamé une réflexion écrite, interposée et bicéphale. Quoique récalcitrants à parler de grands « noms » de l'architecture, ils se sont donné des règles, partant de trois icônes atemporelles et équivoques : Le Parthénon, la Rotonda palladienne, et le Pavillon miesien de Barcelone.

Ces questions d'une actualité déconcertante m'ont hantée, jusqu'à ce je me décide à faire des recherches approfondies pour retranscrire et enfin publier cette correspondance retrouvée, et annotée sous ma plume. J'ai tenté de séquencer leur réflexion, pourchassant trois thèmes : l'original, la copie et le réemploi. Mes commentaires me donnent l'illusion fugace et mélancolique d'avoir participé à leur discussion et se veulent être l'hommage d'un spectateur alors muet. J'ai également illustré chaque lettre, parfois allégoriquement, mais en reprenant les références et thèmes abordés. Le dossier ainsi constitué de chaque lettre se conclut par les clefs de lecture de l'image. Par souci d'anonymat, le nom du jeune homme a été remplacé par la lettre W.

Dépassant l'idée que « *tout est architecture*² » comme le soulignait si justement Hans Hollein, je suis intimement persuadée que l'architecte plante des cadres pour de possibles scénarios, dont la lecture doit être accessible à tous, initiés ou non. Cette publication veut faire voir l'architecture, ouvrir des yeux, narrer des milieux. Passer d'un espace construit à un autre, c'est changer de vêtement, changer de rôle ; l'architecte doit être un créateur de scènes éventuelles.

Mais maintenant, je laisse la place aux deux acteurs de la discussion. Bonne lecture !

1. Aristote, *Poétique*, 448.

2. Hans Hollein, *Alles ist Architektur*, 1967.

FAIRE PARLER L'AUTRE

Les bons artistes copient, les grands artistes volent.

Pablo Picasso

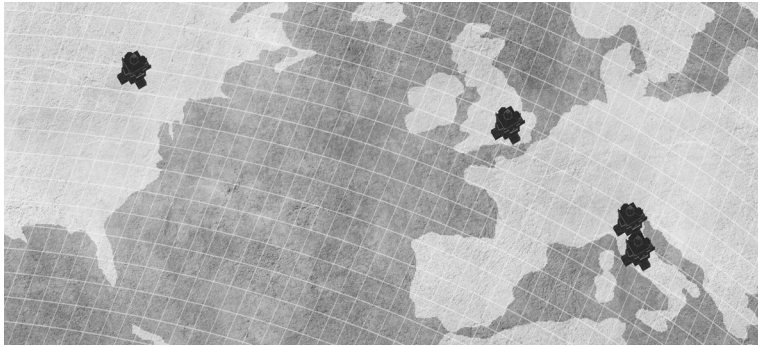
Qu'est-ce que de l'originalité? Du plagiat passé inaperçu.

William Ralph Inge

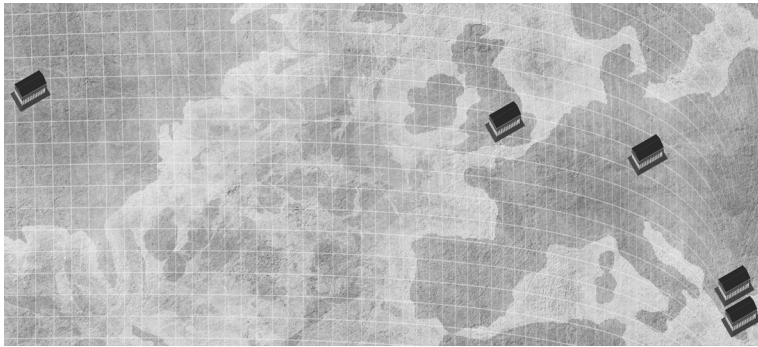
Château abattu est à demi refait.

Adage populaire

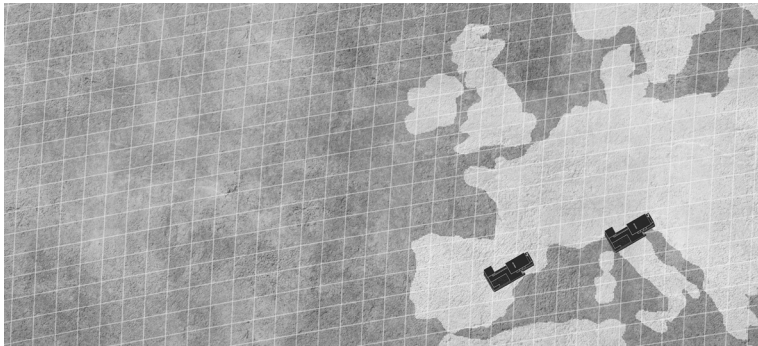
3 ICÔNES



VILLA ROTONDA



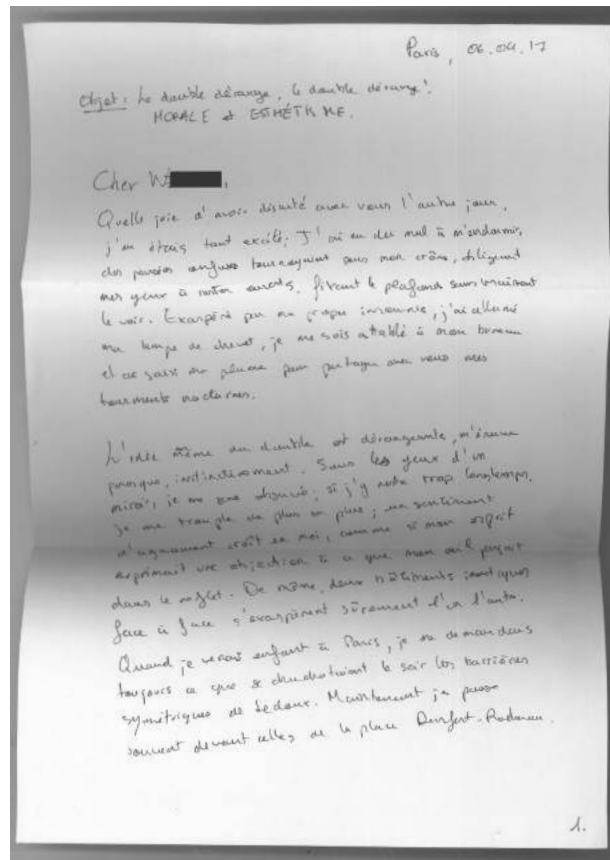
PARTHÉNON



PAVILLON DE BARCELONE

CHAPITRE PREMIER: INTRODUIRE

LETTRE I.I



*Objet: Le double dérange, le double dérange
morale et esthétique*

Cher W,

Quelle joie d'avoir discuté avec vous l'autre jour, j'en étais tout excité, j'ai eu du mal à m'endormir. Des pensées confuses tournoyaient sous mon crâne, obligeant mes yeux à rester ouverts, fixant le plafond sans vraiment le voir. Exaspéré par ma propre insomnie, j'ai allumé ma lampe de chevet, je me suis attablé à mon bureau, et ai saisi ma plume pour partager avec vous mes tourmentes nocturnes.

L'idée même du double est dérangeante, m'énervé presque, instinctivement. Sous les yeux d'un miroir, je me sens observé; si j'y reste trop longtemps, je me trouble de plus en plus; un sentiment d'agacement croît en moi, comme si mon esprit exprimait une objection à ce que mon œil perçoit dans le reflet. De même, deux bâtiments identiques face à face s'exaspèrent sûrement l'un l'autre. Quand je venais enfant à Paris, je me demandais toujours ce que se chuchotaient le soir les barrières symétriques de Ledoux.¹ Maintenant, je passe souvent devant celles de la place Denfert Rochereau. Se murmurent-elles des mots doux, en amants à jamais séparés par un impitoyable flux de circulation? Je les vois à l'image platonicienne de l'homme originel; ils forment une même entité à quatre jambes, quatre mains et deux têtes, violemment sectionnées par Zeus, et se retrouvent en quête éternelle de leurs âmes sœurs. Peut-être que les deux parties de la maison double échafaudée par Oswald Mathias Ungers à Berlin² au contraire s'échangent des paroles pleines de haine, par peur ineffable de l'étrange similitude, puisqu'elles sont inexorablement liées! L'un des

1. Construites à Paris en 1787, à la fin de l'Ancien Régime, partie du mur des Fermiers généraux, conçus par l'architecte Claude-Nicolas Ledoux.

2. Projet non réalisé de O. M. Ungers, d'une maison pour deux familles à Berlin Spandau séparé par le mur historique.

jumeaux est peut-être un *Doppelgänger*³, une image méphistophélique de la mort de l'autre, pauvre Goliadkine s'abîmant dans la folie. Le double dérange, le double fascine.

Difficile de ne pas sombrer dans une querelle purement sémantique, en désirant s'entretenir de copie, d'imitation, de référence ou de plagiat. Voilà j'en perds déjà le fil, mais jouons le jeu dans cette sorte d'introduction que je souhaiterais vous soumettre.⁴

Commençons donc par chercher des définitions, car le verbe « copier » est associé à tout un vocabulaire qu'il nous convient de préciser. Il s'agit de distinguer tout d'abord différentes formes de copie : artisanale — industrielle - numérique. Dites-moi si vous agréez, mais je pense que nous devrions nous cantonner à la première et à la dernière forme de copie. Ce sont les copies de la main, de l'intellect, les copies que j'appellerais humaines, et les copies numériques qui constituent une source inouïe de variations rendues infinies, en opposition avec notre parfois triste, répétitif et machinal : « Ctrl c + Ctrl v ». Nous tenterons donc d'exclure la logique mécanique qui impose que toutes les copies issues d'une même matrice soient identiques, persuadées d'épargner la pénibilité du travail manuel, et d'augmenter la précision.

Pour affermir ma position quant à l'utopie de la copie conforme, je me permets de citer un théoricien contemporain, que j'ai découvert récemment, Mario Carpo ; selon lui : « *une copie manuelle, indépendamment*

3. Double, sosie dans la mythologie allemande.

4. Qui donc lit les annotations, les notes en bas de pages ? Personne d'habitude, pourtant elles offrent des clefs de lecture insoupçonnées au lecteur vigilant. Oui, vas-y, joue le jeu, n'aie pas peur ! Ah, c'est drôle, deux personnes qui discourent, je croyais qu'il n'y avait qu'un auteur à cet énoncé, mais tu défends une thèse dans laquelle l'auteur disparaît, la seule solution pour ne pas te corrompre, c'est de faire parler les autres. On frôle la littérature de l'absurde, mais j'adore ça. Attends, doucement, ne brusque pas le lecteur. Tu ne peux pas rompre le 4^e mur aussi violemment, dévoiler le subterfuge, exposer clairement que tu écris consciemment pour ton futur lecteur ?

Et bien si ! ça te dérange, toi lecteur ? Permits-moi de te tutoyer, toi lecteur, de toute façon, tu vas suivre les péripéties mouvementées de mon esprit, ses aléas, les vicissitudes qui me tourmentent. Bon, le lecteur a l'air d'accepter ; amusé, intrigué même, un soupçon de sourire s'ébauche au coin de ses lèvres. « Elle me fait rire cette étudiante quand même, où veut-elle en venir ? » Bon, cesse de parader, à nous deux, énoncé théorique, à nous deux, original et copie !

des mobiles du copiste et de sa volonté de suivre plus ou moins étroitement le modèle ou de le modifier, relève toujours d'un acte créatif.»⁵

Ensuite, comme vous me l'avez si justement fait remarquer au début de notre discussion, il faut distinguer le copiste du copieur. Le copiste a le droit, le devoir même de copier ! Mais il ne peut s'empêcher de laisser son empreinte ; le copiste consciencieux se rend garant de la transmission d'un savoir ; il s'applique à rendre un beau travail fait main ; toutefois il ne peut s'empêcher de laisser son empreinte, l'empreinte de son individualité. Le copieur au contraire, est un spoliateur. Il est décrié, d'autant plus qu'il arrive souvent à ses fins : la copie ressemble le plus fidèlement possible à son original. On pourrait s'y méprendre !

Alors faut-il militer contre le pâle copieur, imitateur, faussaire, crier au voleur à l'assassin, ou s'établir en avocat du diable et redorer son blason ? J'y vois parfois l'espèglerie d'Arsène Lupin qui substitue les originaux des musées pour les conserver dans l'Aiguille creuse ! Dans ce dernier cas, je peux m'avancer à dire que les temples en pierre ont volé leur forme aux structures en bois, les romains ont détroussé les Grecs, et la Renaissance s'est permis bien des brigandages ! Chaque fois, l'homologue possède pourtant quelque chose de différent, quelque chose en plus. Comme si, le contexte spatio-temporel de l'emprunt phagocytait le langage original, se l'appropriait pour dire quelque chose de son époque. « *We are obliged to steal language* »⁶ justifiait l'artiste conceptuelle américaine Barbara Kruger, et l'histoire de l'architecture en édifie la preuve patente, qu'en pensez-vous ?

Ce qui me passionne avec ce sujet, c'est qu'il relève en grande partie de morale, chacun aura son avis, j'imagine qu'on puisse en débattre pendant des heures et remplir à nouveau le tonneau des Danaïdes de tous nos échanges sur ce seul sujet.. Chacun peut prendre parti dans une grande joute oratoire, certains défendant les copistes, d'autres les

5. Carpo, Mario, et Ginette Morel. *L'architecture à l'âge de l'imprimerie culture orale, culture écrite, livre et reproduction mécanique de l'image dans l'histoire des théories architecturales*. Paris : Éd. de la Villette : diff. Volumen, 2008.

6. Kruger, Barbara. Constat de l'artiste dans *Documenta VII*, catalogue de l'exposition. Kassel, 1982, p.286.

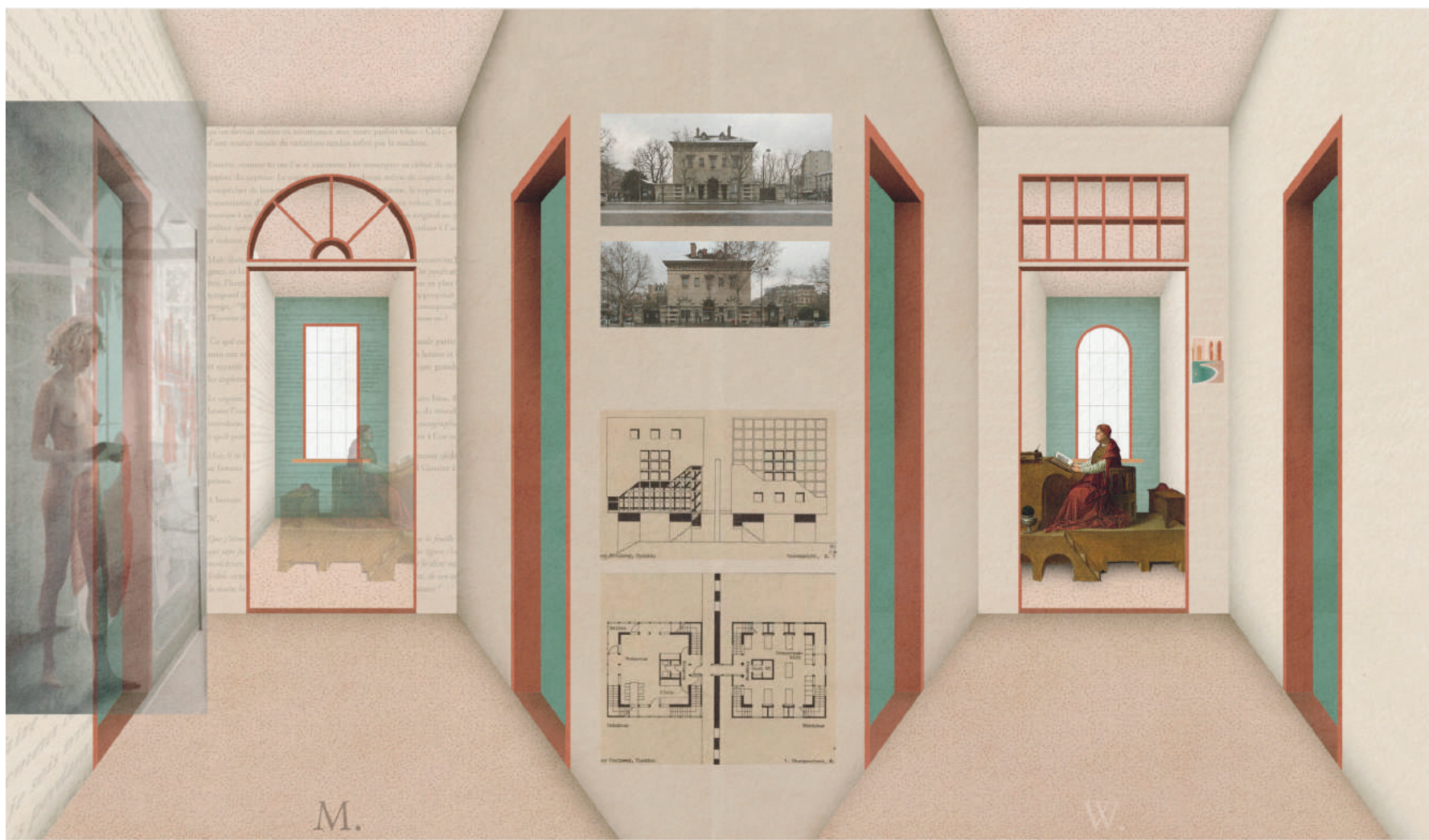
copieurs. Il nous faut dès lors introduire les notions d'arts allographiques opposés aux arts autographiques et constater à quel point il est difficile d'associer l'architecture purement à l'un ou à l'autre.

Mais je vois l'aube pointer son nez tout rouge, je rejoins la tiédeur des bras de mon lit ! Essayez donc de finir rapidement *Langages de l'art*⁷ de ce fameux Goodman, mais aussi les théories plus récentes de Gérard Genette dont j'ai commencé à vous dresser le portrait.

À bientôt, j'espère !

Maxence Preslier

7. Goodman, Nelson, et Jacques Morizot. *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*. Nîmes : J. Chambon, 1998.

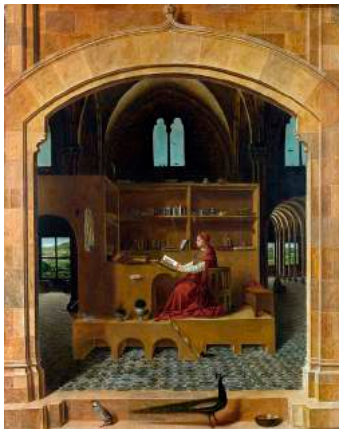


PARENThèse I.I Clefs de lecture



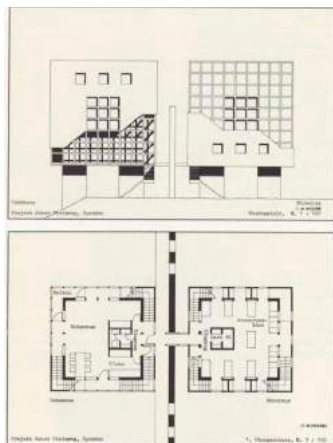
1. Cette photographie a défini la géométrie de l'espace. Hamilton crée des collages digitaux à partir de nombreuses photographies. Le titre se réfère à un terme duchampien dans une note pour son œuvre *Le grand Verre*, publiée dans *The Green Box* en 1934.

Richard Hamilton, *A mirrorical return*, 1998.



2. Représentation métaphorique de mon arrière-grand-père, figure du vieil écrivain.

Antonello da Messina, *San Girolamo nello Studio*, 1475, Londres, The National Gallery.



3. Plan et coupe. Les maisons sont symétriques, mais les matériaux s'inversent. Le mur est celui historique de la guerre froide. Ce qui crée une tension c'est la distance entre deux doubles, cet espace électrique ou tout est possible.

O. M. Ungers, *Double House*, Berlin Spandau.



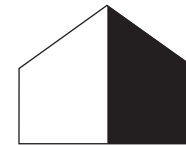
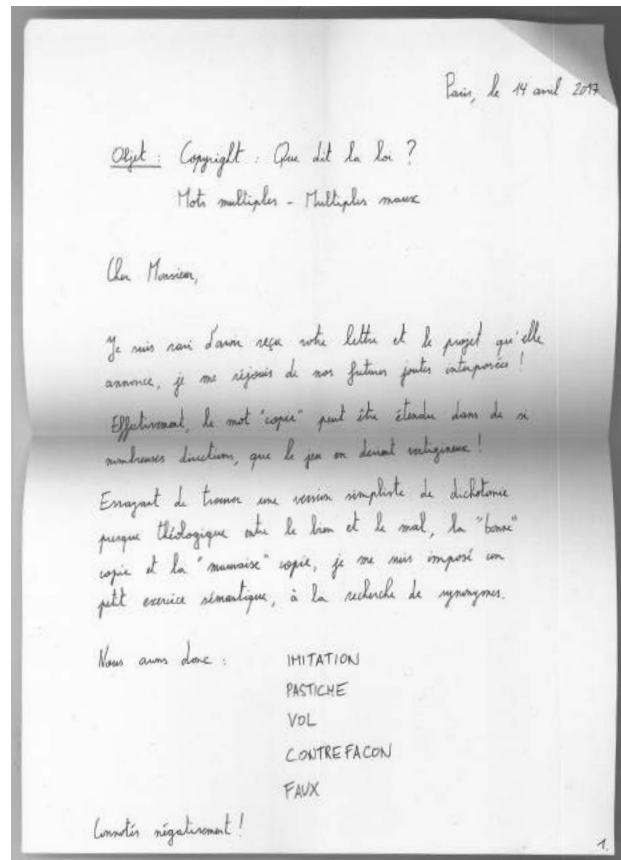
4. Claude-Nicolas Ledoux, 1787
Pavillon Ouest de la Barrière d'Enfer, 4 place
Denfert-Rochereau, Paris.

Pavillon Est de la Barrière d'Enfer avec l'entrée des
Catacombes, 3 place Denfert-Rochereau, Paris.



5. Colorimétrie de l'image.
Charlotte Taylor, *700m2 apartment*, 2017.

LETTRE I.II



Paris, le 14.04.17

Objet: *Copyright: Que dit la loi?*
mots multiples — multiples maux

C^her Monsieur,

Je suis ravi d'avoir reçu votre lettre et le projet qu'elle annonce, je me réjouis de nos futures joutes interposées! Effectivement, le mot copie peut être étendu dans de si nombreuses directions, que le jeu en devient vertigineux! Essayant de trouver une version simpliste de dichotomie presque théologique entre le bien et le mal, entre la « bonne » copie et la « mauvaise » copie, je me suis imposé un petit exercice sémantique, à la recherche de synonymes.

Nous avons donc :

IMITATION, PASTICHE, VOL, CONTREFAÇON, FAUX,
connotés négativement

INSPIRATION, HOMMAGE,
connotés positivement

INFLUENCE, RÉFÉRENCE, CITATION, EMPRUNT,
APPROPRIATION, RECYCLAGE, SIMILITUDE,
CALQUE, RÉMINISCENCE, ANALOGIE, TRADUCTION,
RÉUTILISATION,

dans une sorte de neutralité de funambule, qui
révèle les sentiments contradictoires que nous suggère la copie.

La pratique de l'imitation en architecture a toujours existé, même à des époques où l'on ne pouvait reproduire ni transmettre une image avec précision. La mise au point de toute une panoplie d'outils de reproduction (du pantographe à la photographie) aspire à un clonage impossible. Elle témoigne pourtant de la fascination pour le double que vous éprouvez encore aujourd'hui, face à votre miroir.

Le regard contemporain sur la copie est dépréciateur, elle nous évoque l'enfant indiscipliné ou l'ubiquité du marché asiatique; n'oublions pas que ces notions d'original et de copie ont évolué en corrélation avec la reconnaissance du droit de la propriété littéraire et artistique, qui fait de l'auteur une entité juridiquement protégée, et pénalise le plagiat ou la contrefaçon.

Revenons à la définition, que dis-je aux définitions, de notre cher et tendre Quatremère de Quincy à propos de la copie et de l'imitation, dans ce pavé que représente son encyclopédie de l'architecture; une copie provient de la « *multiplication d'un original* ». ¹ Le mérite d'une copie étant de reproduire la plus entière ressemblance, elle doit avoir les défauts comme les beautés de son original. L'auteur nous livre ensuite la nette différenciation qu'il existe entre « copier » et « imiter » **Copier**², c'est faire le double d'un objet, et la particularité de l'architecture, c'est qu'elle peut être fidèlement et mécaniquement copiée. **Imiter**², au contraire c'est « *répéter un objet par et dans un autre objet qui en devient l'image. Il y aura autant d'espèces d'imitations qu'il y aura de manières différentes de reproduire l'image d'un objet dans un autre objet.* » ³

Il faut commencer par reconnaître qu'un certain nombre d'éléments et de formes peuvent être copiés sans appréhension, puisque considérés comme biens communs. Ces petites certitudes du projet architectural, catalogue d'éléments fondamentaux et industrialisés: fenêtres, portes, escaliers, façade, toiture..., composent n'importe quel bâtiment. Ils sont rassemblés dans des manuels de microprojets architecturaux. Ces modèles « prêts à l'emploi » ont été fournis par les siècles sous la plume de grands noms comme celui de Sebastiano Serlio. Ce dernier propose dans ses traités graphiques des composants standardisés et reproductibles, dont le risque pour l'architecte est de réduire « *l'univers infini de la création*

1. Quatremère de Quincy, Antoine. *Dictionnaire historique d'architecture. tome 1*: Hachette Livres - BNF, 2018, p.452.

2. En gras dans le texte d'origine.

3. Et bien, la même chose qu'en 4 remonte un peu!

architecturale au monde clos d'un catalogue d'éléments ready-made».⁴

Mais que dit concrètement la loi, quant aux droits des architectes sur leurs œuvres? J'ai plongé dans le dédale d'actes et d'alinéas souvent obscurs, pour vérifier que l'œuvre d'architecture est effectivement protégée au même titre que les œuvres littéraires et artistiques; ainsi projets et plans, croquis et maquettes, bâtiments et jardins, quels que soit l'échelle, mais aussi l'idée créatrice et la recherche esthétique, sont protégés par un droit d'auteur. Cependant (que serait une loi sans un « mais »), il faut que l'œuvre d'architecture vérifie des « *qualités artistiques originales* ». L'interprétation de cet énoncé se trouve dès lors soumise à la subjectivité du juge.

Une œuvre qui porte l'empreinte de la personnalité de l'architecte est donc, en théorie, protégée; la maïeutique faisant loi, il possède des droits patrimoniaux, dits droits moraux. « *L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre* »⁵. Ainsi, il devrait être le seul à pouvoir décider de l'éventuelle modification ou adaptation de son projet. Mais la loi se contredit; car, à noter également que les auteurs de traductions, d'adaptations, transformations ou arrangements des œuvres de l'esprit jouissent de la même protection...

Difficile donc de pieusement suivre des lois si sibyllines! C'est pourquoi des procès impossibles et presque risibles éclatent. En Chine notamment, l'avènement de la « duplitecture » (néologisme issu de duplication et architecture) se fonde en essence sur la copie de monuments existants, parfois de fragments de villes! Au pays au soleil levant, elle est perçue comme une preuve triomphale de virtuosité, alors que la bonne conscience occidentale se révolte. Zaha Hadid a bu le calice de la duplitecture en 2008. Outrée, elle a vu son projet de Wangjing Soho building à Pékin piraté et construit avant son achèvement dans une autre ville à Chongqing! Dans une réponse ironique à la stararchitecte, les développeurs de la copie publièrent le

4. Carpo, Mario, et Ginette Morel. *L'architecture à l'âge de l'imprimerie culture orale, culture écrite, livre et reproduction mécanique de l'image dans l'histoire des théories architecturales*. Paris : Éd. de la Villette : diff. Volumen, 2008. p.57.

5. Article L. 121-1 du Code susvisé.

slogan «*Never meant to Copy, only to Surpass*». J'ai vu également des photos de réplique du village autrichien dans la province de Guandong, et la chapelle de Ronchamp à Zhengzhou! Je préfère en sourire, que dénoncer un vol culturel! J'ai bien conscience que l'information vole à une vitesse folle d'un bout à l'autre du globe. L'*open source* a créé un nouveau terrain de jeu pour les droits légaux des architectes. Un simple double clic de la souris, et vous voilà en possession de détails de construction, de façades, de bâtiments entiers que vous pouvez répliquer comme bon vous semble. Je ne pourrais pas vous nier n'y avoir jamais fait recours! Rem Koolhaas suggère dès 2001 (il y a déjà près de 20 ans, imaginez-vous donc!) dans son livre *Mutations*, que les prochaines générations d'architectes se distinguent en tant que «*Photoshop Designers*»⁶. Ils s'ancrent dans la virtualité pour concevoir aux dépens de l'expérience réelle. Terrifiant, non?

Ces cas extrêmes de plagiat me fascinent, mais je dois bien reconnaître qu'il est difficile parfois de trouver la juste limite entre plagiarisme et influence en architecture!

Revenons un peu dans le temps. Avant le XIX^{ème}, de telles contrefaçons n'auraient pas suscité un tel sentiment d'immoralité. La copie est alors considérée comme un acte indubitablement nécessaire pour la reconnaissance d'un artiste et la diffusion de son œuvre. Mais l'époque romantique pose l'auteur de génie, propriétaire d'un pouvoir créateur, sur un piédestal qui pousse la pratique de la copie dans la désuétude. Et là, c'est le début d'un drame dont on ne sort pas, la recherche ultime de l'originalité! On pourrait pourtant s'insurger contre une architecture historiciste: pourquoi vouloir appliquer des modèles du passé à une époque qui les rend obsolètes? Par nostalgie du passé? Par ancrage dans une continuité?

Ainsi l'architecte, issu d'une société occidentale, se trouve au cœur d'une contradiction, entre copie et imitation. Son orgueil humain l'incite à proposer quelque chose d'encore jamais exploré. Il s'approprie ainsi

6. Arc en Rêve Centre d'Architecture, éd. *Mutations: ... on the occasion of Mutations, a cultural event on the contemporary city*. Barcelona: Actar, 2000.

ce dont il a besoin du passé, mais revendique un droit sur sa propre production. « *La raison pour laquelle il est si difficile d'administrer la preuve du plagiat dans le domaine de l'art et de la littérature tient au fait qu'il ne suffit pas seulement de montrer que B s'est inspiré de A, sans citer éventuellement ses sources, mais de prouver aussi que A ne s'est inspiré de personne.* »⁷ Pour Soulillou, docteur en philosophie, celui qui se prétend auteur signe un pacte implicite. Il prend le risque qu'engage tout acte de création, de ne pas être unique.

Alors oui, ce sujet risque de nous causer bien des maux de tête ! Mais je pars pour Athènes dans quelques jours, vous pouvez m'écrire à l'adresse que je vous glisse en pièce jointe.

À bientôt,

W.

7. Soulillou, Jacques. *L'auteur mode d'emploi*. Paris : Harmattan, 1999. p.15.



PARENThèse I.II Clefs de lecture



1. Duplitecture: Le syndrome du «Copy-Paste»; Wanjing SOHO et sa petite sœur, Meiquan 22nd Century.

Sketch de Zaha Hadid Architects, 2013.



2. Le Corbusier, *Notre Dame de Ronchamp*, 1955. Photographie.



3. Double chinois de Notre Dame de Ronchamps, la chapelle a été partiellement démolie après une intervention de la Fondation Le Corbusier. Ironie du sort, elle fait office de restaurant actuellement
2004, Photographie.



4. Original et copie contemplant des débris. Paolini est un artiste conceptuel, parfois rattaché à l'Arte Povera. Le double, la copie et le fragment sont des figures récurrentes de son œuvre. Il les met en scène avec un langage antique, se confrontant toujours.

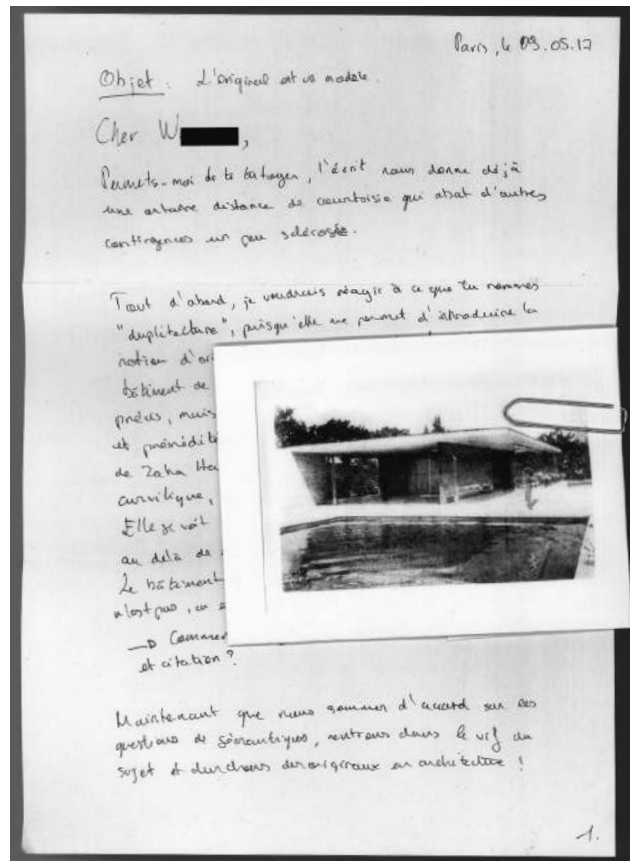
Gulio Paolini, *L'altra figura*, 1984.



5. Silhouette d'une balance, symbole de la justice.

CHAPITRE DEUX: L'ORIGINAL EST MORT, VIVE L'ORIGINAL!?

LETTRE II.I



Paris, le 09.05.17

Objet: *L'original est un modèle*

Cher W,

Permetts-moi de te tutoyer, l'écrit nous donne déjà une certaine distance de courtoisie qui abat d'autres contingences un peu sclérosées.

Tout d'abord, je voudrais réagir à ce que tu nommes « duplitecture », puisqu'elle me permet d'introduire la notion d'original en tant que modèle. Le réplia du bâtiment de Hadid est certes le larcin d'un projet précis, mais j'y perçois surtout le vol conscient et prémédité d'un style, devenu symbole. Le nom de Zaha Hadid suffit à évoquer tout un univers curviligne, devenu modèle conceptuel (une marque?). Elle se voit dépossédée de son langage personnel, au-delà de ses multiples concrétisations physiques. Le bâtiment du groupe chinois prétend être ce qu'il n'est pas, en effectuant un « Ctrl c+ Ctrl v » machinal. Comment définir la juste limite entre plagiat et citation ?

Maintenant que nous sommes d'accord sur ces questions de sémantique, rentrons dans le vif du sujet et cherchons des originaux en architecture ! Choisissons des cas concrets, des icônes, des modèles, connus par l'architecte aguerri, mais aussi par le néophyte. Je pense déjà à deux séries sur lesquelles nous pourrions débattre : le Parthénon, et le pavillon de Barcelone¹, ainsi que toutes leurs déclinaisons. Je ne doute pas que tu sauras en proposer une troisième. Je te prie d'accepter cet exercice, car nous ne pouvons pas éternellement nous délecter dans l'empire des mots sans risque d'y sombrer !

Prenons le pavillon de Mies à Barcelone. Je joins la photocopie d'une des rares photos qui existent de l'original ; on peut voir ma mère, c'est sûrement mon père qui a pris la photo.

Le pavillon est à l'origine commandité en tant que structure temporaire pour une occasion tout à fait spéciale, l'Exposition Internationale de Barcelone de 1929. Structure éphémère et par conséquent unique, il

1. Ludwig Mies von der Rohe, 1929.

est démantelé à la fin de l'événement qui l'a vu naître, euthanasie prévue à la naissance.

Mies était déjà reconnu et adulé de son vivant. Le souhait de reconstruire ce projet n'est donc pas issu de la volonté implacable d'un seul adulateur fanatique du virtuose germanique, mais bien de plusieurs architectes et autorités étatiques, dans une sorte de reconnaissance consensuelle du pavillon en tant qu'œuvre fondamentale du XX^{ème} siècle. C'est bien là le paradoxe du modèle: son statut d'icône implique son caractère unique (sa perfection n'est pas reproductible), et en même temps il devient un standard idéalisé, à suivre.

Plusieurs tentatives de reconstruction de ce pavillon ont échoué.² Mais le rêve moderne se réincarne en 1986; imagine-toi, en visiteur naïf, persuadé de te trouver au cœur du parangon du mouvement moderne, entraîné volontairement par ce plan libre tournoyant, fasciné par les riches textures qui t'entourent. Certain de contempler l'œuvre du génie miesien, tu arpentes sans intellectualiser. Un guide touristique bien intentionné interrompt ta douce rêverie ouateuse pour t'annoncer dans une fulgurante décharge émotionnelle que ce bâtiment n'est pas l'original, mais la reproduction d'un projet perdu à jamais. Quelle déception! Et pourtant, l'illusion est irréprochable, le faux est parfait.

Le pavillon, reconstruit à l'identique, pose des questions essentielles d'autorialité et d'identité. Regardons le bâtiment avec les yeux affûtés de Nelson Goodman. Ne sachant pas si tu as fini son livre au cours de tes pérégrinations grecques, je te rappelle donc dans les grandes lignes, les concepts d'autographie et d'allographie. Je t'en prie, essaye d'arriver au bout de cet ouvrage, je te le recommande toujours aussi chaudement.

Dans *Les langages de l'art*, Goodman attribue chaque domaine artistique à l'une ou l'autre de ces catégories. L'œuvre dite autographique est définie par l'histoire de sa production; elle est pensée et réalisée par l'artiste. Ainsi est définie son authenticité. Dès qu'un facteur de l'histoire change (outils,

2. En particulier sous l'impulsion de l'architecte Oriol Bohigas, qui propose dès 1955 de récupérer la structure métallique originale abandonnée.

matériaux, contexte : temps et lieu), le produit est de facto autre, un faux, ou nouvel original. Si deux œuvres en revanche partagent la même histoire de production, alors elles sont deux occurrences de la même œuvre.

Les œuvres allographiques peuvent être interprétées par une tierce personne, qui n'est pas l'auteur. Celui-ci produit un concept décrit par un système de notations qui permet son exécution. La notation permet de dégager ce qui est essentiel au projet et ce qui relève de l'interprétation. Ainsi, chaque fois que l'œuvre sera exécutée en suivant la notation, un juste exemplaire de l'œuvre sera produit, pas une contrefaçon.³ Plus concrètement, une partition de musique, quoique copieusement annotée est vouée à être jouée à chaque fois de manière différente. Un nombre infini de musiciens, dotés d'une sensibilité propre peuvent jouer une version originale, mais différente de la Sicilienne de Fauré. La copie d'une œuvre allographique n'existe donc pas vraiment. On peut alors considérer que la main de l'auteur façonne le concept premier, qui peut ensuite être réalisé en pratique par n'importe qui. Regarde en exemple les œuvres de Francis Aylis ou Felix Gonzalez Torres⁴ ; l'architecte peut aussi chercher à définir des principes universels, adaptables en fonction du contexte.

Gérard Genette reprend le vocabulaire de Goodman quelques années plus tard dans *L'œuvre de l'art*⁵, et s'approche plus de l'application des deux adjectifs à la réalité des œuvres architecturales. Pour lui, les systèmes allographiques et autographiques ne s'excluent pas. Comme certaines réalités peuvent être doubles sans se contredire : la lumière est à la fois une onde et composée de particules, l'architecture est à la fois

3. Accroche toi, c'est effectivement encore de la sémantique, mais cette théorie est passionnante et représente un terreau prodigieusement fertile de réflexions ! Maxence donne des exemples plus concrets par la suite, ne relâche pas ta concentration !

4. Artiste d'origine cubaine, Torres se dit influencé par la philosophie de Walter Benjamin sur la reproductibilité, dont W parle dans sa prochaine lettre. J'aime particulièrement son installation du tas de bonbons Candy Stacks, dont le brief stipule simplement que les 136 kilogrammes (poids de son compagnon décédé) de gourmandises doivent être rutilants, aux couleurs de l'Amérique ; j'aurais aimé le dire à mon arrière-grand-père.

5. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, 1994.

allographique et autographique, le pavillon miesien peut être appréhendé comme original, et comme copie, deux réalités qui se frôlent.

On pourrait dire que le monument est autographique, car signé. Certains bâtiments en revanche sont définitivement allographiques ; prenons n'importe quelle villa de catalogue qui foisonne dans les zones périurbaines. Genette prend l'exemple du Seagram building, icône moderne à Chicago de Mies (gardons le même architecte). Les plans de la tour étant diffusés partout, rien n'empêche sa réexécution dans un autre contexte, si ce n'est « *notre sentiment de la grande œuvre architecturale, (...) que dirions-nous d'une réplique du Seagram?* »⁶, second exemplaire légitime ou plate copie?

Goodman distingue les arts autographiques à une phase, par exemple la peinture et la sculpture de taille, des arts autographiques à deux phases, dont fait partie l'architecture, au même titre que la gravure et la sculpture de fonte. Pour commencer par le commencement, le bâtiment est, je ne t'apprends rien, d'abord dessiné, puis construit. Le dessin d'architecture peut être qualifié d'allographique : il peut être reproduit, photocopié, l'essence du projet d'architecture ne sera pas changée ; les notations restent les mêmes. La construction du bâtiment en revanche relève de l'art autographique et promeut le bâtiment en tant qu'œuvre unique. Dès lors, le dessin est le modèle original à suivre pour celui qui construit. Un modèle peut exister lorsqu'il y a consensus autour d'une abstraction, ici le langage, le codage du dessin ; « *le langage notationnel s'est développé en réponse à la participation de nombreuses mains à la construction* »⁷. C'est d'ailleurs tout le paradoxe contre lequel lutte Leon Battista Alberti, pour qui le bâtiment construit doit être la traduction identique des plans et coupes : « *The design of a building is the original, and the building is the copy* ». ⁸

Le modèle se laisse donc imiter et fait office de loi ; des bâtiments-modèles, édifications d'un archétype apparaissent parfois de manière spontanée

6. Genette, Gérard. *L'œuvre de l'art*. Collection Poétique. Paris : Éditions du Seuil, 1994. p.44.

7. Nelson Goodman et Jacques Morizot, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles* (Nîmes : J. Chambon, 1998). p. 258.

8. Carpo, Mario. *The alphabet and the algorithm*. Writing architecture. Cambridge, Mass: MIT Press, 2011. p. 26.

(et mystérieuse), représentations effectives du *Zeitgeist*⁹ peut-être. Prenons l'Unité d'habitation de Le Corbusier, modèle par excellence du modernisme, premièrement érigée à Marseille.¹⁰ Dans les années soixante, elle a proliféré presque maladivement dans toutes les périphéries suburbaines en Europe. « *Personne ne peut dénier l'influence de Le Corbusier* ». Mais alors, pourquoi ne pas fonder la recherche architecturale sur celle de modèles qui fonctionnent et qu'on pourrait répéter dans un gain de temps formidable? Stratégiquement, produire un bâtiment une fois n'est pas vraiment rentable, recyclons! Je crois que Le Corbusier avait prévu plus de soixante-dix Unités! Je pense également à la politique soviétique en URSS. Le développement de projets destinés à la réplcation était plus ou moins imposé aux architectes. Regarde les sept sœurs de Moscou.

Le modèle devient également références possibles pour de futurs architectes; pour ma part je dois avouer que je les amoncelle, rangées plus ou moins soigneusement au hasard des rayons de ma bibliothèque; parfois je pars en quête de modèles nouveaux, surtout quand la page blanche projectuelle m'assaille, parfois simplement quand je m'ennuie. C'est un fait, et je ne n'en suis pas si fier.

À bientôt,
Maxence.

Ps: j'ai oublié de le notifier au début de ma lettre, mais je t'en prie, tutoie moi, et appelle moi par mon prénom!

9. L'esprit du temps hégélien.

10. Ironiquement, les Unités d'habitations sont des fragments physiques de l'idéal théorique qu'est la Cité Radieuse.



PARENThèse II. I Clefs de lecture



1. Mur en onyx, texture.

Mies van der Rohe, Pavillon de Barcelone, 1929.



2. Kolbe, Sculpture *Alba*.

Mies van der Rohe, Pavillon de Barcelone, 1929.



3. Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (USA Today)*, 1990. Cette œuvre est expliquée à la note de bas de page n° 4.



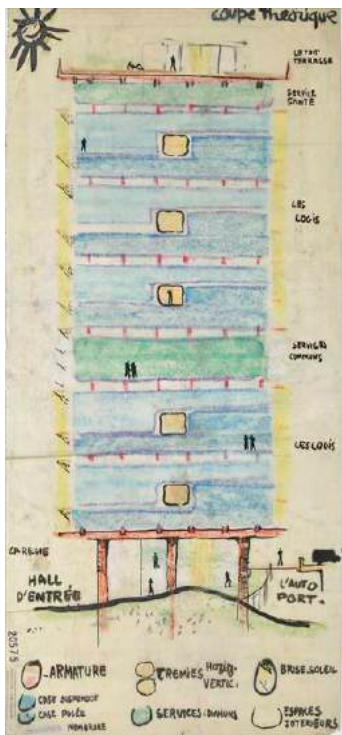
4. Le piano et le violoncelle sont les deux instruments pour lesquels est écrit la Sicilienne de Fauré. J'ai choisi cette œuvre du peintre danois Hammershøi, car il n'a cessé de peindre les mêmes thèmes toute sa vie durant, en particulier les pièces de son appartement. Et chaque peinture dégage pourtant quelque chose de différent, témoin de l'âme scandinave.

Vilhelm Hammershøi, *The Music Room*, 1907.



5. Ce n'est effectivement pas le Seagram Building que j'ai choisi de représenter, mais bien les deux tours jumelles de verre et d'acier du Lake Shore Drive 860 — 880. Les plans sont identiques. Le double créé de la tension.

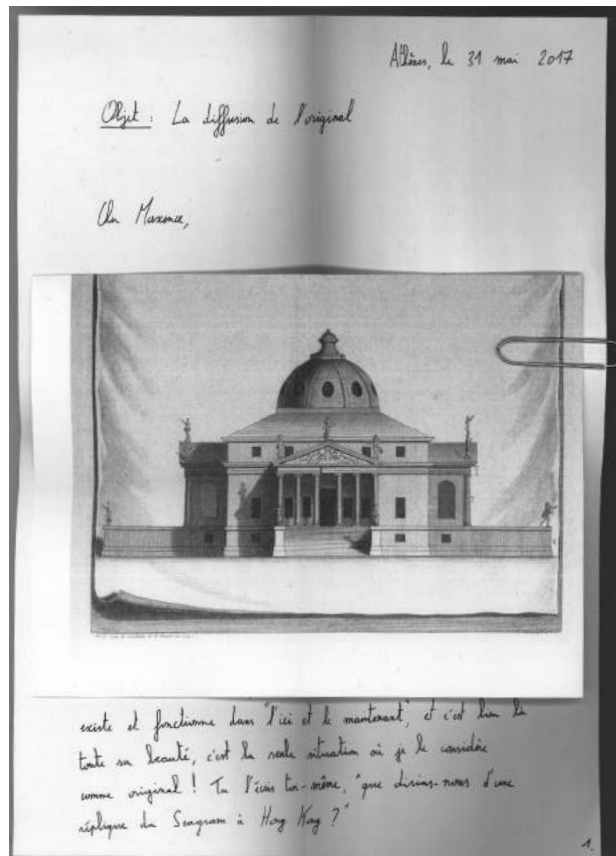
Mies Van der Rohe, appartements du Lake Shore Drive 860 — 880, 1951.



6. Cette coupe théorique de l'unité d'habitation est dessinée sans aucun lien avec le contexte. Elle fonctionne comme une machine complexe de l'intérieur, mais transposable universellement.

Le Corbusier, Unité d'habitation, recherches, Sans lieu, 1944.

LETTRE II.II



Athènes, le 31.05.17

Objet: *La diffusion de l'original*

Cher Maxence,

Merci pour ta lettre et pardonne-moi pour cette réponse tardive, mais tu m'as donné matière à penser!

Tout d'abord, je sais que tu me nargues; et tu savais que j'allais affronter ta petite stratégie capitaliste de gain de temps et d'argent sous prétexte de trouver les bons modèles. L'architecture est contextuelle. Avec ses Unités, Corbu répondait pour l'État à la crise du logement d'après-guerre.

Mais aujourd'hui, personne ne voudrait reproduire à l'identique cette barre de béton à pieds. Ça serait absurde! Un bâtiment existe et fonctionne dans l'«ici et le maintenant», et c'est bien là toute sa beauté, c'est la seule situation où je le considère comme original! Tu l'écris toi-même, «*que dirions-nous d'une réplique du Seagram à Hong Kong?*» Tout le travail de l'architecte se trouve dans la conception, l'habile ancrage d'un projet dans son contexte spatio-temporel. Je n'accepterais pas de compromis sur ce point! Je me permets même de citer Walter Benjamin: «*À la plus parfaite reproduction, il manque toujours une chose: le hic et nunc de l'œuvre d'art — l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve.*»¹ Ce fameux «hic et nunc» constitue l'authenticité d'une œuvre décrite dans *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, lui donne une «aura» indéniable. Je ne t'apprends sûrement rien, mais on voue d'ailleurs un culte à l'original de manière différente en Orient et en Occident. «*Tout ce qui relève de l'authenticité échappe à la reproduction.*»

N'oublions pas qu'à une certaine époque, disons avant le numérique, le double constitue le seul moyen de diffuser une œuvre sur un vaste territoire. Doubler un objet garantit sa persistance dans le temps Le

1. Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique: version de 1939*. Paris: Gallimard, 2012. p.26.

travail même de copiste, consistant en l'imitation parfaite de la main de maîtres de la peinture ou de la sculpture était porteur d'un certain éclat. Cependant, une distinction entre copie et plagiat se fit rapidement dans d'autres domaines que les arts dits visuels, notamment en littérature. Ainsi, Molière dans *Les Femmes Savantes*, s'insurge par la voix de Trissotin : « *Allez, fripier d'écrits, impudent plagiaire*. »² Musset déclame pareillement : « *Je hais comme la mort l'état de plagiaire* »³. Il existe bien une angoisse à être copié et paradoxalement une égale anxiété de l'anonymat. Si dans un des derniers films de Quentin Dupieux⁴, le personnage principal, réalisateur improvisé se retrouve dans un délire cauchemardesque à visionner dans une salle de cinéma le film qu'il est en train de concevoir, Flaubert désabusé, préfère s'en remettre à un couple mythique de copieurs ardents, *Bouvard et Pécuchet*⁵, deux aspects du dilemme.

Soumise au regard, l'architecture s'expose au risque de l'imitation ; c'est le pacte dont nous parlions un peu plus tôt. « *What cannot be recorded will not be transmitted and what is neither recorded, nor transmitted, cannot be imitated* »⁶ énonce encore Carpo. Celui qui a peur du plagiat se devrait donc de construire en anachorète reclus et misanthrope ! Ce serait oublier que certains ne voient pas l'imitation comme un risque, mais bien plutôt comme un vecteur de la propagation de leur signature.

À présent, comme tu me le suggères, je saisis l'opportunité de choisir un exemple d'icône architecturale pour m'intéresser à la diffusion du modèle original ; je te propose la Rotonda que tout le monde vénère, symbole du « palladianisme ». En architecte de la Renaissance, Palladio copie et emprunte sans honte ni vergogne le langage hiératique de

2. Poquelin, Jean-Baptiste dit Molière. *Les Femmes Savantes* ; Acte III — Scène V.

3. De Musset, Alfred. *La Coupe et ses lèvres*, 1831, *Premières poésies d'Alfred de Musset 1829 — 1835* (ed. 1863).

4. Dupieux, Quentin. *Réalité*, sorti en 2015.

5. C'est drôle, *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert était un des romans préférés de mon arrière-grand-père ; je me rappelle qu'il en parlait souvent.

6. Carpo, Mario. *The alphabet and the algorithm*. Writing architecture. Cambridge, Mass: MIT Press, 2011. p. 12.

l'antiquité (frontons et colonnes) pour élever une simple maison de campagne au rang de temple.

Ce modèle connaît une telle descendance, qu'on ne sait plus où donner de la tête en s'essayant à retrouver ses rejets sur l'intégralité du globe. Mais comment ce modèle a-t-il pu à ce point se diffuser? Défiant la prédiction de Victor Hugo, ceci n'a pas tué cela⁷, au contraire, le développement de l'imprimerie a été saisi par les architectes pour faire rayonner leurs idées de manière ubiquitaire. Grâce à la mécanisation, une sorte de fièvre de l'archivage est née, caractérisée par une disponibilité quasi instantanée d'informations rigoureusement organisées.

Par exemple, les *Quatre livres* de Palladio (publiés en 1570 je crois, mais à vérifier⁸) sont explicitement destinés à être copiés. Aujourd'hui, si la copie peut être considérée comme un ennemi du progrès, synonyme de fin de l'invention, les architectes continuent néanmoins à publier leurs œuvres, en quête de reconnaissance. L'image devient un médium viral de diffusion de modèles. L'image ment, je pense aux *Capricci* de Canaletto. Vitruve en avait une peur viscérale, c'est bien pour cela qu'il les omet sciemment dans son fameux traité. Mais l'architecte peut également en tirer profit! Palladio déjà, maquille, idéalise ses dessins. Son deuxième livre présente notamment 20 villas, dont celle considérée comme sa première œuvre, la Villa Golli-Malinverni et, ans son souci de véhiculer un message universel, déclinaison d'un même schéma géométrique, il efface l'empreinte locale, il neutralise son accent traditionnel en redessinant la façade et en remaniant le plan. Un modèle plus original?

Cette abstraction de la réalité construite, considérée par certains comme une imposture a permis la promotion du modèle. Le modèle palladien a pu se diffuser et obtenir une renommée internationale et une influence pérenne, parce qu'il a ensuite été relayé et exalté par d'autres. Les publications de son disciple Scamozzi, mais aussi Durand ou plus tard

7. "Ceci tuera cela." Hugo, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Librairie générale française, 2013, Livre V, Chapitre 2.

8. C'est exact.

Kaufmann, pour n'en citer que trois, lui ont assuré un destin hors du commun, une notoriété publique qui traverse les âges! Cette diffusion a paradoxalement offert à ce dernier une auréole sacrée, et peut-être même l'«aura» de Benjamin dont tu me parlais dans ta dernière lettre. L'original perçu est donc idéalisé, n'est plus le gardien de la vérité.

Palladio désire se faire copier. Je vois un écho de ce modèle architectural dans le paradigme auquel Dürer s'est confronté, en offrant ses lettres de noblesse à un art mécanique, celui de la gravure. Doté d'une forte personnalité relativement égocentrée, à ce que j'ai pu lire de Vasari, il mit en œuvre des stratégies machiavéliques pour que son nom reste gravé dans les mémoires européennes. C'est le genre d'individu que je rêverais de recevoir à ma table idéale, le confrontant par exemple à Warhol et Duchamp, imagine un peu le débat! Je ferais bien de les accueillir dans une ambiance feutrée pour éviter que le ton ne monte trop vite; peut-être que je devrais cuisiner des mets à mastiquer longuement pour qu'ils puissent prendre le temps de réfléchir avant de s'invectiver! Je vois déjà Dürer se dresser vivement, bousculer la table faisant tintinnabuler la vaisselle et, répétant son adresse aux faussaires, s'exclamer avec force «*malheur à vous voleurs, et imitateurs du travail et du talent des autres!*»⁹

Qu'il est fier de son génie le Nurembergeois! Dans un certain nombre de ses œuvres, il utilise le «je», rappel opiniâtre au spectateur de son auctorialité. Et il a réussi à infiltrer ses gravures dans la plupart des *Wunderkammern* du XVI^{ème} siècle. Les cabinets de curiosités m'ont toujours fasciné. Leurs propriétaires se targuaient de détenir des œuvres rares, précieuses et souvent dispendieuses, produits manufacturés ou issus du monde naturel. Or, les gravures ne répondent pas à cette double contrainte de préciosité et de rareté; elles sont imprimées sur du papier et sont loin d'être uniques. Mais la gravure fait de nouveau mentir Benjamin; elle multiplie l'original et conserve toute son aura auprès des amateurs. Paradoxalement, la plaque gravée, seul véritable original n'était pas la quête des collectionneurs. L'œuvre ne se fait pas

9. Dürer, Albrecht, *Édit contre les faussaires*, 1510. Cette injonction destinée à ses plagiaires peut être considérée comme l'une des premières revendications publiques d'un droit de reproduction et d'un droit d'auteur.

désirer par son aspect unique, mais pas l'aura omnipotente de son origine auctoriale ! Mais en multipliant l'original, Dürer tendait le bâton pour se faire battre à ceux qu'il abhorrait, les « voleurs d'idées ». Ces derniers, à commencer par Marcantonio Remondi le plus connu, lui bâtissaient pourtant son règne, répandant son nom aux quatre coins de l'Europe ! Bien qu'il se soit lui-même inspiré de dessins de son maître Mantegna, Dürer protégeait son territoire créatif d'un *copyright* orné de ses initiales et inlassablement tentait de prouver l'unicité de son œuvre. Aujourd'hui certains architectes comme Dürer se prophétisent des avènements de stars et entament des procès comme celui que notre homme engagea à l'encontre de Remondi. Mais peut-être que c'est là (en partie) que se joue la différence entre art et architecture ; le but de l'architecte n'est pas d'asseoir son autorité auctoriale sur une œuvre qui dépend de la triade albertienne¹⁰ ! Dans le monde de l'art, « *la légende est devenue indispensable* » pour citer à nouveau Benjamin, mais dans celui de l'architecture le concept de singularité créatrice, de la force de la signature de l'auteur pose question. L'architecture connaît le péril de se transformer en marque ou en pur capital. La production industrielle prend le relais, et stimule la copie.

Je comprends et tolère que l'œuvre d'architecture puisse être réfléchie comme reproductible. Des principes modulaires pullulent. Ou encore le mouvement de l'architecture internationale affirme des caractères des plus génériques. Mais ces projets, souvent utopistes, parfois totalitaires rendent banals à la fois les formes, les projets et les postures !

Au même titre que les gravures de Dürer sont reconnues comme d'authentiques œuvres d'art, l'architecture est intimement dépendante de l'accréditation que lui donne ses utilisateurs. Elle est aussi exposée aux jugements de la presse spécialisée et peut déclencher haine et passion pour « faire l'histoire ». Paradoxalement de nos jours, ce n'est plus la patine qui donne sa valeur à un bâtiment qui a su résister aux vicissitudes du temps, mais l'immédiateté de la publication sur les réseaux, qui lui donne déjà une valeur historique.

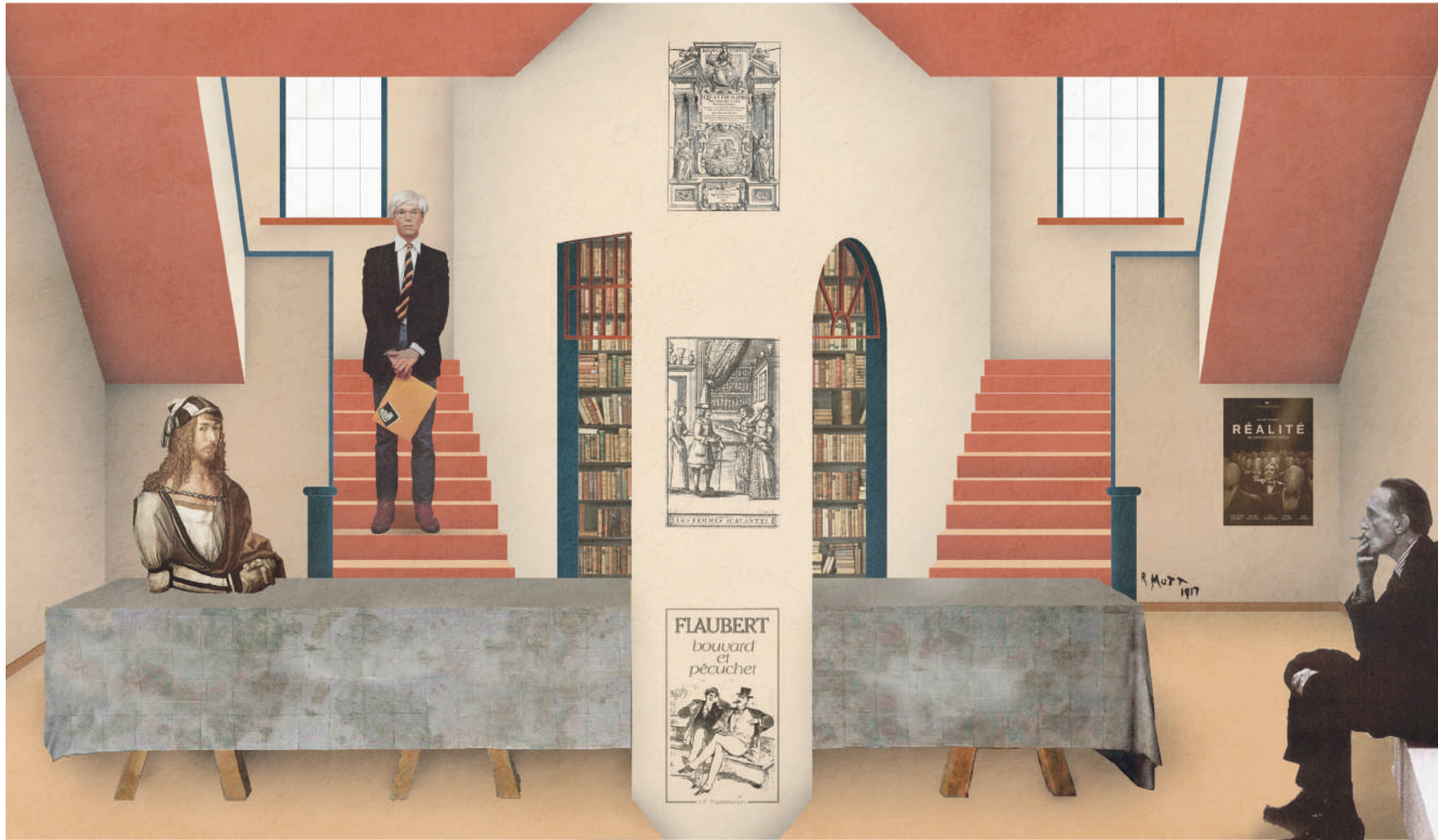
10. *Necessitas, commoditas et voluptas*, les trois mousquetaires de Leon Batista Alberti, *L'art d'édifier*, 1485.

J'écris dans la douceur d'un soleil automnal sur le quai de la gare de Bologne, j'entends les premières vibrations des rails à l'approche de mon train; je dois me dépêcher de signer cette lettre, pour la glisser prestement dans la boîte aux lettres, avant de sauter dans le wagon!

J'espère que tu te portes bien.

À bientôt j'espère, je te communique ma prochaine adresse dès que j'arrive!

W.



PARENThèse II.II Clefs de lecture



1. *La Cène* de Léonard de Vinci est une œuvre qui connaît une extraordinaire diffusion, on lui compte au moins une cinquantaine de copies!

La Cène, attribuée à Grégoire Guérard, 1519-1927, cathédrale de Troyes.



2. Dürer a effectué de nombreux autoportraits. Il s'est souvent représenté de manière presque christique, notamment dans l'*Autoportrait en fourrure* de 1500. L'*Autoportrait aux gants* réalisé deux ans plus tôt en est presque le négatif (intensité des couleurs inversée, mains gantées...).

Albrecht Dürer, *Autoportrait aux gants*, 1498, Madrid, Musée du Prado.



3. L'angoisse d'être copié.

Quatre histoires se déroulent en parallèle dans *Réalité*. Mais celle de Jason est celle qui m'importe. Cadreur de plateau télévisuel, il souhaite réaliser son premier film d'horreur. Mais en allant un jour au cinéma avec sa femme, il visualise son propre film à l'écran : « *Oh putain, c'est mon film! Y'a un type qui a eu la même idée que moi!* »

Quentin Dupieux, *Réalité*, 2014.



4. Julian Wasser, *Duchamp smoking in front of Fountain*, Duchamp Retrospective, Pasadena Art Museum, 1963.



5. W revient sur la fontaine et sa mystérieuse signature dans la lettre IV. I.

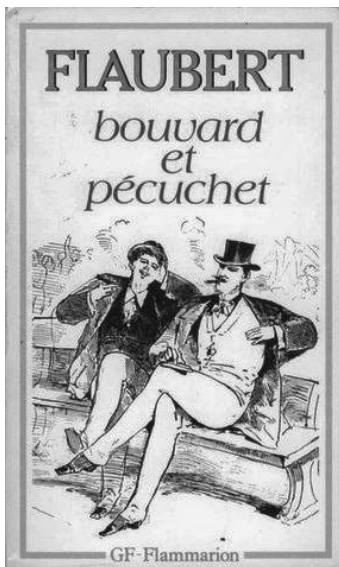
Marcel Duchamps, Fontaine, 1917, Centre Pompidou.



6. Publicité, *Stat Store*: *Andy Warhol*, Diaprints, 1983, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum.



7. Palladio, Frontispice du livre II *d'I quattro libri dell'architettura*, édition de 1570.

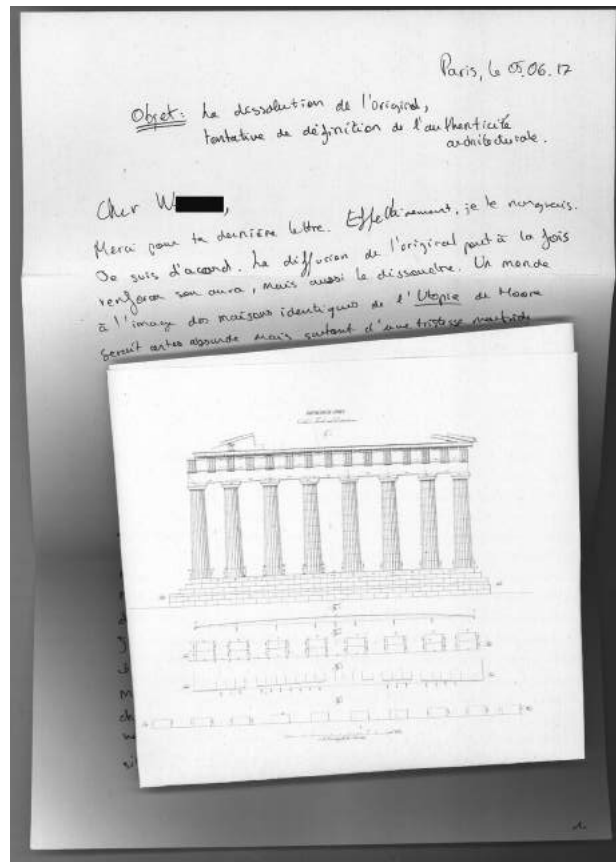


8. Dernier livre de Flaubert, inachevé et publié à titre posthume. Il y illustre la crise de la mimésis qui affecte la pensée et l'art du XIXe siècle.

Dans la première partie, les deux compatriotes (copistes de formation) expérimentent, apprennent en imitant. Mais face à leurs échecs successifs, ils ne cherchent plus à comprendre, mais ils se remettent ensuite à la copie conforme, qui tue la créativité.

Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, 1880, GF Flammarion, première de couverture.

LETTRE II.III



Paris, le 05.06.17

Objet: *La dissolution de l'original*

C^{her} W,

Merci pour ta dernière lettre. Effectivement, je te narguais. Je suis d'accord. La diffusion de l'original peut à la fois renforcer son aura, mais aussi le dissoudre. Un monde à l'image des maisons identiques de l'Utopie de Moore serait certes absurde et d'une tristesse morbide. Pour citer Carpo et son ton sarcastique que j'adore, « *apparemment, des millions d'êtres libres n'éprouvent aucune gêne à porter le même imperméable* »¹. Ce problème de standardisation et de reproductibilité mène à une uniformité désespérante, ou pire, à un certain kitsch, une déchéance du goût qui menace à la fois l'art et l'artisanat!

La Rotonda est un bon exemple d'original qui s'est voulu modèle universel et a effectivement su infuser son image dans tous les grands livres d'histoire de l'architecture! Je ne tiens pas à rentrer dans une quête frénétique, éperdue et laugiesque de l'architecture première, mais la Rotonda n'est qu'un maillon d'une longue chaîne clinquante de modèles borgnes, persuadés d'être venus au monde, orphelins. Donc, remontons simplement à l'étape antérieure, consultons le temple majestueux qui domine l'acropole d'Athènes, et l'histoire du temple. Le Parthénon, sûrement flamboyant du temps de Périclès, est désormais une ruine splendide, vestige d'un passé phantasmé, témoin de pierres d'une époque qu'on a reconstituée, mais que l'image démantelée contemporaine supplante catégoriquement.

En effet, pour les humbles mortels, qui n'ont pas dédié leur vie à l'étude de la Grèce antique, mais qui en fiers touristes arpentent la ville offerte aux dieux de l'Olympe, difficile d'imaginer le Parthénon d'antan, celui

1. Carpo, Mario, et Ginette Morel. *L'architecture à l'âge de l'imprimerie culture orale, culture écrite, livre et reproduction mécanique de l'image dans l'histoire des théories architecturales*. Paris: Éd. de la Villette : diff. Volumen, 2008. p.24.

que Phidias ou de Zénon d'Élée admiraient. Impossible de fixer son état « original » dans l'histoire ; l'imaginaire collectif atteint d'amaurose voit dans le Parthénon la ruine hellénistique par excellence, mais fait abstraction de l'expurgation qu'il a subie dans les années 1850, pendant les grandes fouilles de l'Acropole. La mosquée qui s'y était nichée depuis 150 ans, les bâtiments médiévaux et ottomans en ont notamment fait les frais. On a fixé de manière arbitraire, un moment de l'histoire du bâtiment pour le reconstituer, dans une sorte de momification a posteriori, celui-ci continuant à s'épuiser inexorablement sous les pas des touristes. Comment donc définir l'état le plus authentique d'une œuvre architecturale ? Impossible, ai-je envie de répondre ! L'architecte se voile souvent la face à l'égard de l'homme qui remplit sa vie de « *babouineries* »² pour oublier qu'il se meurt déjà, car toute architecture est amenée à se transformer ou à disparaître.

L'Athénien attentif voit ainsi le Parthénon se transformer au quotidien ; son image n'est certainement pas figée, mais tend vers un idéal. Aujourd'hui, il ne ressemble plus à celui que nos parents, ou nos grands-parents ont pu prendre en photo. Chaque jour, des fragments éparpillés au sol se confrontent de nouveau aux lois de la gravité et retrouvent leur place « originelle » grâce à l'intervention de la main humaine. Chaque jour, des archéologues appliquent la *Charte de Venise* de 1964. Elle stipule notamment que les adjonctions du restaurateur doivent s'intégrer à l'édifice sans le falsifier. Cependant, les ajouts contemporains intimement nécessaires à la reconstitution d'éléments irrémédiablement perdus ou détruits, doivent être immédiatement reconnaissables en tant que tels. Ainsi, le Parthénon se dote d'une parure métissée de pierres originales et de pierres taillées dans la même carrière, mais dont la blancheur rayonnante ne laisse aucun doute planer quant à leur ancienneté.

2. Je ne suis pas certaine que mon arrière-grand-père ait perçu la référence, mais ce thème de la « babouinerie » vient du livre *Belle du seigneur*, d'Albert Cohen.

La *Charte de Venise*³ est consensuellement appliquée en Europe. Prenons l'Allemagne, où les fragments d'une kyrielle de bâtiments en ruine ont tapissé les villes après la guerre. Les rénovations de deux bâtiments me viennent instinctivement en tête, car elles se font écho l'une à l'autre : celles de Diener und Diener pour le musée d'histoire naturelle de Berlin, et celles de Döllgast pour la Alte Pinakothek de Munich. Dans les deux cas, la façade historique partiellement détruite a retrouvé son intégrité : abstraction moderne réduite à l'essence de la façade originale de Leo van Klenze ou empreinte moulée en béton pour Berlin. Dans la capitale allemande, la paroi est atteinte de cécité, cicatrice de l'histoire, les fenêtres sont murées, le musée devient une black box idéale, résilience fortuite. Je crois me souvenir que les doubles architectes évoquent Max Ernst dans une jolie métaphore de ses frottages qui révèlent la quintessence de l'objet premier caché sous une feuille de papier. De même, les longues colonnes métalliques de Döllgast attestent un dévouement pour le passé, mais évitent l'écueil du pastiche péremptoire. La confrontation juxtaposée de l'original et de la copie ne fait pas apparaître cette dernière comme une maladive imitation, où la patine de l'un irrite la peau de nourrisson de l'autre, mais bien un tissage savant entre passé et présent, fruit d'une restauration créative : « *schöpferischen Wiederherstellung* »⁴. La copie connaît sa propre histoire, son propre mythe et repose désormais dans une douce étreinte avec son original, exaucement du vœu de l'humain platonicien.

De l'autre côté du globe, la *Charte de Venise* a cependant posé plus d'interrogations. Au Japon notamment, la conservation du patrimoine bâti s'inscrit dans une logique différente, où la mémoire de la forme architecturale et du savoir-faire prévalent sur l'authenticité des

3. ICMOS, *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites*, IIe Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques, Venise, 1964.

4. Mon arrière-grand-père a vécu quelques années de sa jeunesse en Allemagne et maîtrisait très bien la langue. C'est également le titre d'une bibliographie de Hans Döllgast : *schöpferische Wiederherstellung: reconstruction créative*. München : Hirmer, 2018.

matériaux. Excuse-moi pour cette partie historiciste, mais c'est ainsi que la Charte de Nara a vu le jour en 1995. Cet appendice conceptuel à la Charte de Venise affirme l'authenticité comme fonction de la valeur contextuelle attribuée au bâtiment. Cette dernière inclut conception et forme, matériaux et substance, usage et fonction, tradition et techniques, situation et emplacement, esprit et expression, état original et devenir historique. Je pense que nous aurons l'occasion de revenir sur la vision orientale de la rénovation, mais dans l'immédiat, restons eurocentrés.

Toucher au passé, restaurer, est un acte qui porte presque toujours à controverse. « *L'histoire est un matériau pour l'architecte*⁵ » assume Rossi. Or un matériau est dynamique, et non statique comme une image. J'ai l'impression que ces dernières années, l'architecture est devenue très picturale ; nous sommes à la recherche d'images du construit, que l'on puisse pétrifier sur une pellicule d'appareil photo ; c'est bien la critique sous-jacente aux œuvres de Thomas Demand⁶. L'architecture n'est pas ancrée dans un absolu créatif, mais soumise à l'évolution.

Pour revenir au Parthénon, une décision importante a été prise par le KAS (conseil archéologique central), marquant un tournant considérable dans l'imagerie du Parthénon. Le *naos*⁷ sera reconstitué à l'identique à partir de près de 360 blocs de marbre qui gisaient confortablement depuis des siècles autour du temple. Certaines voix s'élèvent contre ces reconstitutions intempestives. Jusqu'où ira la rénovation du Parthénon ? Jusqu'au toit ? Jusqu'à la peinture ? Je comprends ces oppositions. La ruine est porteuse d'un attrait extrêmement séduisant. Elle assoit peut-être inconsciemment une certaine supériorité sur le passé déliquescents ; mais en découle un rapport presque fétichiste au Parthénon, relique intronisée. Cette vision intouchable a pourtant

5. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Padoue, Marsilio, 1966 (trad. Paris, L'équerre, 1981), p. 12-14.

6. Photographe et artiste contemporain franco-allemand. Il fabrique des maquettes en papier, puis les photographie avant de les détruire.

7. Pièce fermée où siégeait la statue chryséléphantine d'Athéna.

déjà été ébranlée, lorsque des chercheurs ont révélé au grand public les couleurs perdues pour toujours dont était affublé le temple à sa venue au monde, arlequin décomplexé. Quel moment embarrassant pour le goût du jour, qui ne vénère et ne croit qu'au temple immaculé. Quelle irritation de n'avoir pas su voir l'original plus tôt, d'avoir été trompé par nos propres yeux ; c'est pourtant le référent, le modèle absolu dont personne ne doute.⁸

Alors oui, tu l'as bien compris, je trouve qu'il y a un caractère choquant à vouloir absolument restituer un passé perdu. Certes l'authenticité du Parthénon peut être débattue éternellement. Une architecture authentique résiste à l'épreuve du temps et relève paradoxalement d'une pensée de l'inactuel. Pourtant de nombreux bâtiments, ou plutôt de nombreux monuments (symboles et garants de l'identité d'un peuple qui se sent esseulé en son absence) ont été reconstruits à l'identique. J'ai en tête la Frauenkirche de Dresden, le pont Stari Most en Bosnie, ou plus partiellement, le clocher manquant de la basilique Sant'Abondio à Côme, ajouté à l'imitation de l'ancien. Mais faut-il alors assumer l'esthétique d'un Viollet-le-Duc qui considère qu'une restauration est une création ? Je peux te rappeler les prémisses du vieux débat entre ce dernier et Ruskin, le précurseur des *Arts and Crafts*, pour qui la restauration était par principe une abomination, « *la pire forme de destruction* »⁹ même ! Comme Dürer envers les copistes, pour Ruskin le restaurateur est un menteur, un escroc de la pire espèce ! « *Il est honteux de tromper ses contemporains, mais il est encore plus honteux de tromper la postérité* »¹⁰. J'ai envie cependant de lui répondre que réussir à tromper son prochain, c'est le comble de l'habileté, non ? Il faut reconnaître son talent au bon faussaire ou à celui qui ose agir ! Assez de tous ces bons sentiments, de vérités absolues constructives, de lois ou règles

8. Objection votre honneur, il s'inspire de la nature, du temple en bois, de la cabane primitive, donc de la nature, l'original suprême, Adam dont nous ne sortons que de la cuisse, l'Éden perdu pour toujours.

9. Ruskin, John. Les sept lampes de l'architecture. Paris : Denoël, 1987, p.76.

10. Boito, Camillo, *Conserver ou restaurer : les dilemmes du patrimoine*, 1893, Traduction Jean-Marc Mandosio, p.23.

morales de bienséance, qui freinent, ou inhibent complètement la créativité de l'architecte! « *Plus l'artiste aujourd'hui s'incline, s'agenouille, s'efface devant le monument, mieux il accomplit son devoir. Le jour où, se redressant et levant la tête, il s'écrie: "moi aussi, j'existe!" ce jour-là, l'édifice ancien tremble* »¹¹ avance encore Camillo Boito.

Excuse-moi, je m'emporte un peu. Mais il faut pousser la barre d'un côté ou de l'autre. Faire *tabula rasa* pour se libérer d'un passé qui obstrue nos artères, ou assumer la rénovation même partielle, sous peine d'une momification du patrimoine bâti? Qu'en penses-tu?

À bientôt,

Maxence.

11. Idem, p. 39-42.



PARENThèse II.III Clefs de lecture

1. L'artiste Thomas Demand joue avec la même technique depuis 20 ans. Il nous confronte au rôle de la photographie, simulacre de réalité, et questionne notre relation à l'image, notamment issue des médias. Réalité et fictions s'y mélangent. Détruisant les maquettes de papier originales des scènes qu'il crée, il interroge la question de l'original à la confluence entre mémoires, interprétations individuelles et compréhension consensuelle.



De manière symbolique, cette photographie en particulier, *Copyshop* est une mise en abyme de son propre travail: les photocopieuses sont faites de papier, l'original s'y perd.

Thomas Demand, *Copyshop*, 1999, Israel museum, Jerusalem.



2. Diener und Diener, Rénovation et extension de l'aile est du Musée d'Histoire Naturelle Berlin, 1995–2010.

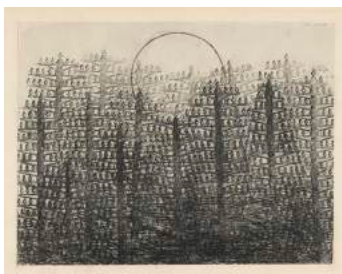


3. Leo von Klenze & Hans Döllgast, Alte Pinakothek, Munich, 1826 - 1836 / 1951 - 1957.



4. Ce tableau De Magritte fait écho aux imperméables de la citation de Carpo. Il en existe également plusieurs versions. Cette représentation illustre les dangers de l'uniformité, par la répétition, quasiment obsédante et symétrique d'un homme très impersonnel.

René Magritte, *Golconde*, 1953, Menil Collection, Houston.

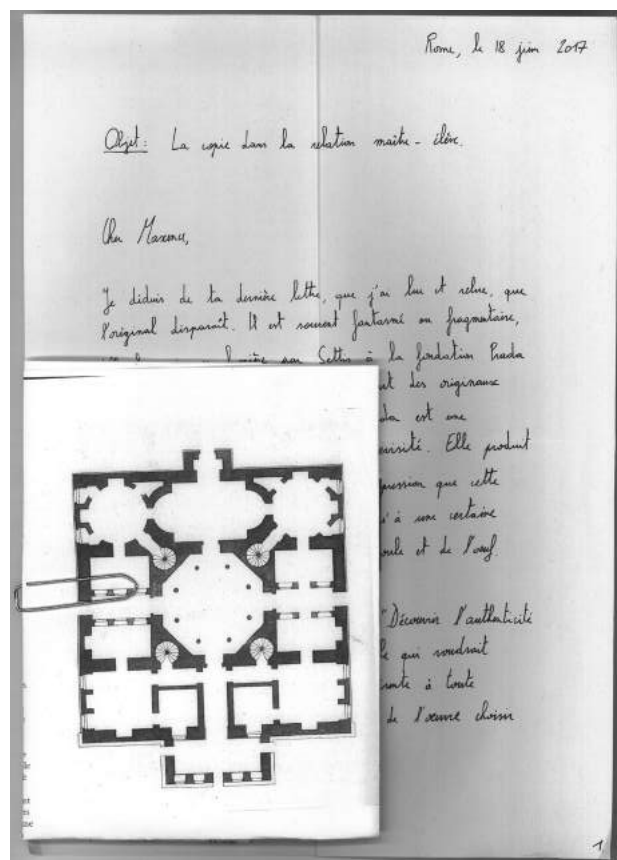


5. Révéler une réalité autre et créer du nouveau avec l'existant. Frottage sur papier avec du graphite

Max Ernst, *Forest and Sun*, 1931, MoMA, NY.

CHAPITRE III: LA COPIE EST MORTE, VIVE LA COPIE!?

LETTRE III.I



Rome, le 18.06.17

Objet : *La copie dans la relation maître-élève*

Cher Maxence,

Je déduis de ta dernière lettre, que j'aie lue et relue, que l'original disparaît. Il est souvent fantasmé ou fragmentaire, comme le montre la mise en lumière par Settis¹ à la fondation Prada des sculptures antiques dont les originaux grecs ont disparu. En parallèle, si la Rotonda est une accréation de citations d'un passé revisité, elle produit néanmoins du nouveau. Mais j'ai l'impression que cette poursuite de l'original ne nous mène qu'à une frustration digne de l'aporie de la poule et de l'œuf ! Comme le soulignait Thierry Verdier : « *Découvrir l'authenticité s'apparente à une quête de l'impossible qui voudrait saisir l'imprévisible transformation inhérente à toute architecture sans savoir quel moment de l'œuvre choisir pour poser un discours de vérité.*² »

Afin de poursuivre toutefois notre stimulante réflexion, je te propose donc à présent d'investiguer tout le champ des filiations qui existent entre les maîtres et les élèves architectes. Je lisais à ce propos le doctorat d'Olivier Meystre³ qui dessine l'arbre généalogique des architectes nippons. D'autres avant lui ont tracé ses entrelacs rhizomateux. Je pense naturellement au si souvent reproduit diagramme de l'*Evolutionary Tree* de Jencks, illustrant les mouvements modernes des années 1920 à 1970. Naturellement le contexte japonais est insulaire, donc plus restreint, mais je suis intimement persuadé que nous avons beaucoup à apprendre de

1. Cette exposition a eu lieu du 9 Mai au 24 août 2015. Intitulé *Serial Classic*, les curateurs étaient effectivement Salvatore Settis et Anna Anguissola, elle regroupait notamment des originaux (ou fragments) grecs à côté de leurs copies romaines ou issues de méthodes contemporaines de duplication.

2. Verdier, Thierry. *Authenticité et affirmation du singulier en architecture*. Noesis, N° 22 23, 1er juin 2014.

3. Meystre, Olivier. *Images des microcosmes flottants : Nouvelles figurations architecturales japonaises*, 2017.

leur transmission sensible de l'architecture. Tu connais bien le Japon, il me semble? Tu pourras certainement plus développer ce sujet que moi.

Croire qu'un projet est foncièrement original me semble bien naïf⁴. On hérite d'une filiation, on apprend en reproduisant, la copie transmet un savoir-faire, donc a fortiori également un artisanat.

Je ne vais pas essayer de te convaincre, mais l'élève copiste répète des mots, sans pouvoir encore formuler des pensées, soit. Il s'agit toutefois là d'une première étape essentielle dans n'importe quel apprentissage, ce sont les premières lettres calligraphiées que l'écopier essaye de recopier !

Toutes similaires et académiques au premier cours, les écritures matures révèlent profondément la personnalité de chacun ; il en existe des belles, des rondes, des pleines, d'autres plus sibyllines, écorchées.⁵ J'aimerais te raconter un souvenir de jours d'hiver, vibrant de cet émerveillement caractéristique de la jeunesse. J'apprends à écrire, les lettres calligraphiées de mon cahier dansent sur les lignes, notes de musique d'une partition que j'ai encore du mal à déchiffrer. La plume de mon stylo résolument tenu entre mon pouce et mon index tremble. Timide, prête à caresser la feuille, elle s'en approche pourtant, tandis que mes yeux ne quittent pas le modèle⁶ dessiné plus haut.⁷

Je ne suis pas certain de te l'avoir déjà dit, mais comme toi, je me destine à l'enseignement à un moment de ma carrière, et pense déjà à des stratégies d'apprentissage. Dans une métaphore malicieuse et filée entre la calligraphie et l'architecture, chacune des 26 lettres de notre alphabet latin correspond à un plan-type, que l'élève devrait dessiner

4. Titille même une tendance au péché d'hybris, si ce n'est que même Dieu s'est référé à l'existant, en créant l'Homme « à son image ».

5. Remarque: la force de l'écriture et a fortiori du langage se trouve dans l'usage d'une notation consensuelle, quel que soit le style d'écriture.

6. Souligné dans le texte original.

7. Soyons critiques. Il est facile de raconter un événement d'enfance, auquel tu peux aisément te référer! Chacun a vécu ce moment éprouvant, mais nécessaire que sont les premières esquisses à la main. Elles permettent, avec de l'entraînement, d'écrire à toute vitesse, dans une calligraphie purement personnelle, des listes de courses, des déclarations d'amour inconditionnel, des notes pendant une conférence, etc.

à la main, en suivant le modèle dessiné au préalable en filigrane. Commençons par copier, pour maîtriser le dessin puis se l'approprier. C'est en quelque sorte forcer le travail de recherche de références si souvent demandé dans un atelier de projet académique!

Les modèles que nous avons élus originaux auparavant, topoï classiques, ont été bien souvent revisités. Je m'en tiens ici à la villa palladienne, que je connais bien. Nombreux sont ceux qui ont désigné l'architecte de la ville de Venise et maître de Vicence comme mentor. Le milieu anglophone notamment voue un culte au *reenactment*, au néo comme début de mouvement. Ce que l'on a appelé le néo-palladianisme a mis la « villa-temple » sur un piédestal ; elle se développe à partir d'un plan centré et suit les préceptes des *Quattro libri* comme les tables de Moïse. Ses adeptes se persuadent que leur ferveur est récompensée par une architecture non seulement esthétique, mais qui relève du vrai. Ascèse et simplicité inévitables dans un pays protestant, l'ablation des ornements est de rigueur, tu peux l'imaginer ! Bien que la plupart de ses prosélytes placent leur confiance dans les reproductions graphiques du *Vitruvius Britannicus* sans jamais faire le voyage en terre toscane, je vois dans ce mouvement non pas un pastiche ignare du maître, mais une évolution maîtrisée.

La *Chiswick House* de Wren est par exemple une réinterprétation de la Rotonda purifiée, tu t'en rendras bien compte avec le plan que je joins en annexe. Mais c'est plutôt de la maison de Jefferson⁸ dont je voulais te parler. Ce président humaniste et *self-made* architecte a élu Palladio en prince régent de son âme, et en a fait par appétence, celui de ses compatriotes américains. Je me permets un aparté, mais n'oublions pas que l'exposition *Architecture without architect*⁹ s'est tenue aux US ! L'âme intrépide et entrepreneuse du Nouveau Monde règne donc en maîtresse inégalée. Chaque citoyen peut prétendre être son propre architecte, alors qu'à la même époque, en Europe le titre de « grand architecte de la cour » est brigué par tous les architectes émérites (titre octroyé à Christopher Wren par exemple en Angleterre, je te le rappelle).

8. Jefferson, Thomas. *Monticello*, Charlottesville (USA), 1729.

9. Rudofsky. Bernard. Exposition au MOMA de New York. 1964.

Jefferson fait de sa demeure principale à Charlottesville, un véritable *Doppelgänger* outre-Atlantique de la Rotonda. Il les unit par un lien de dénomination infaillible: le joli mot de *Monticello* qui baptise sa résidence provient d'une description du site de la Villa Capra par l'architecte italien: « *un monticello di ascesa facilissima* ».

Je trouve pertinent d'observer les similarités entre l'original de Palladio et sa copie par Jefferson (typiquement la reprise scrupuleuse des ordres), mais aussi les déviances conscientes de ce dernier, les limites de l'influence du maître sur l'élève, les libertés que celui-ci a prises. Panurge a passé son chemin.

Les colonnes des portiques de sa maison par exemple, reproduisent à la lettre l'appareillage palladien en briques, mais le résultat est différent. Comme si l'on en avait gratté la peau et révélé au grand jour la vérité, Jefferson a choisi de ne pas recouvrir les façades de stuc. Rompant le cordon ombilical, sans pour autant commettre un parricide œdipien, l'intérieur de l'enveloppe charnelle, représenté par le plan et la coupe témoignent d'une mutation génétique ou prise d'indépendance, nécessaire aux besoins de l'époque. Ainsi, le dôme caractéristique de la Rotonda est formé d'un octogone, une des signatures de Jefferson. Sa position centrale et fondamentale (presque despotique) est reléguée en élément de composition complémentaire. La rumeur court les rues que Jefferson se serait inspiré de l'hôtel de la Légion d'honneur¹⁰ sûrement observé lors de ses péripéties parisiennes. Ces différences essentielles changent intrinsèquement l'œuvre architecturale, et donnent à la copie le titre légitime d'original.

L'imitation peut être délibérée et assumée comme dans le cas de Jefferson, mais lorsqu'elle relève de références involontaires que l'on souhaiterait définir, le risque serait de se perdre dans l'univers bien trop vaste de tous les possibles et nous ferait tisser des correspondances sûrement capillotractées. Tout nous influence: une balade dans une ville inconnue, un trajet quotidien, un *travelling* panoramique dans un film, la forme des tables du restaurant japonais que je fréquente tous les vendredis, tout. La déesse de la mémoire Mnémosyne est la

10. Dit « Hotel de Salm ».

mère des muses qui soufflent à mon oreille les idées que je compose. Tout cela fait écho au mythe de l'œil innocent, que présente Goodman. (je l'ai enfin fini!) Nous ne regardons jamais de manière neutre, notre compréhension du réel est alourdie de souvenirs ou de valeurs, constitués par notre culture. «*L'œil choisit, rejette, organise, distingue, associe, classe, analyse, construit. Il fabrique plutôt qu'il ne reflète.*»¹¹ Et de cette manière, Jefferson a sélectionné ce qu'il voulait copier (et donc transmettre), un calque, une facette de la Rotonda. L'influence est donc conscientisée; pour revenir à la définition de Quatremère, la copie a une vertu définitivement pédagogique et de recherche, les étudiants commencent par copier avant de tracer leur propre voie en imitant. C'est ainsi que de grands hommes exerçant le même métier, se succèdent sans se suivre.¹²

Je me suis également penché sur le travail de l'architecte américain Philip Johnson, qui, un siècle après Jefferson, se revendique «voleur» ou en tout cas imitateur de ses mentors. Son université de Houston suscita un tollé chez les étudiants, indignés de constater qu'elle était la copie conforme de la maison de l'éducation de Ledoux. Des manifestations éclatèrent, des cartes portant «*Ledoux or not Ledoux?*» ou «*Johnson is a fraud*» surgirent. Alors oui, la mimésis pèse comme un péché originel sur l'individu créateur, et celui qui s'y attelle se voit exclu de la cité exemplaire platonicienne. Johnson aurait été condamné à une vie d'exil! Mais l'appropriation est-elle pour autant un vol? La force de Johnson est d'assumer ses références et la duplication littérale d'un projet comme but esthétique intentionnel et justifié. Tout un débat a éclaté et opposé Johnson à ses détracteurs, lors de la construction de sa propre maison, la Glass House dont le design est «*frankly derivative*»¹³ de la Farnsworth House de son mentor absolu Mies. «*How can you be more Miesian than my house?*»¹⁴

11. Nelson Goodman et Jacques Morizot, *Langages de l'art: une approche de la théorie des symboles* (Nîmes: J. Chambon, 1998). p. 123.

12. Quatremère de Quincy, Antoine. *Dictionnaire historique d'architecture*. Tome 1. Définition de «Copie» Hachette Livre - BNF, 2018, p.453.

13. «*House at New Canaan, Connecticut*», publié dans *The Architectural Review*, 1950.

14. Idem.

Les deux hommes ont entretenu une forte relation, et Johnson a été le plus fervent avocat de Mies à son arrivée aux États-Unis.¹⁵ Il célébrait l'architecte allemand comme un génie, et comme son père spirituel. « *The idea of a glass house comes from Mies van der Rohe ... My debt is therefore clear* »¹⁶. Johnson me fascine par son honnêteté, citant presque avec candeur le plan d'un village fermier du Corbusier dont il s'approprie les chemins, un dessin de Choisy sur l'acropole, mais aussi Schinkel ! Je pourrais à nouveau te lister les similarités et les différences visuelles et conceptuelles entre les deux maisons, mais l'intérêt serait faible. D'ailleurs, Mies n'était certainement pas outré. Lorsqu'au cours d'une interview, on s'était enquis de savoir comment il réagirait si on le copiait, il avait simplement répondu : « *I say that it is not a problem for me. I think that it is the reason we are working, that we find something everybody can use. We hope only that he uses it right.* »¹⁷. Telle la Rotonda, la Farnsworth House devient à son tour une villa type, un modèle universel qui tend à être reproduit. La ferveur de Johnson, son adoration même pour Mies fait écho à celle de toute une génération d'architectes, dont les Smithson, « *Je dois tant à Mies qu'il m'est difficile de reconnaître mes propres pensées* »¹⁸. C'est bien là, la beauté de la relation maître-élève, l'architecture est un art qui se transmet.

Je finis sur cette touche humaniste cette longue lettre. Toi qui connais bien le Japon, j'ai conscience que la relation maître-élève y est profondément ancrée, mais je n'en connais pas très bien les mécanismes, si tu pouvais m'en dire plus dans ta prochaine lettre, je t'en serais reconnaissant.

À bientôt, j'espère
W.

Ps: je rentre bientôt en France, nous aurons peut-être l'occasion de dîner ensemble?

15. Il lui commande la rénovation de son propre appartement et l'aide amplement à signer son contrat pour le Seagram building.

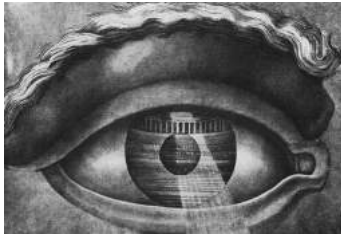
16. Johnson, Philip, *The architect in his own words* (New York: Rizzoli, 1994). p.173.

17. Interview de Mies, 1960.

18. Peter Smithson, *Mies Hommage: 80th birthday*, Bauen und Wohnen, n° 5, 1966, p. 206.



PARENThèse III. I Clefs de lecture

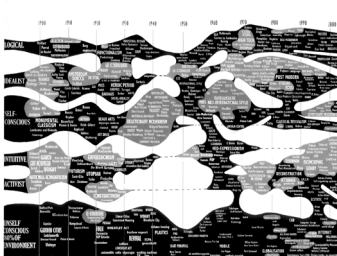


1. A l'image de l'œil de Ledoux, l'élève regarde le maître, mais la réciproque est vraie. L'architecture est destinée à être vue. L'architecte regarde. Son œil est exercé.

Claude Nicolas Ledoux, *Théâtre de Besançon, coup d'œil*, 1804.



2. *Serial Classic*, Exposition à la fondation Louis Vuitton, 2015.



3. *Evolutionary Tree, 1920-70* dans *Modern Movement in Architecture*, Charles Jencks, 1973.



4. Un fait intéressant dans ce projet, c'est qu'il n'a pas été mené à terme. Mies et Farnsworth s'étant disputés pour des raisons financières, l'architecte n'a pas finalisé son œuvre.

Ludwig Mies van der Rohe, *Farnsworth House*, Chicago, 1951.



5. Philip Johnson, *Glass House*, New Canaan, Connecticut, 1949.

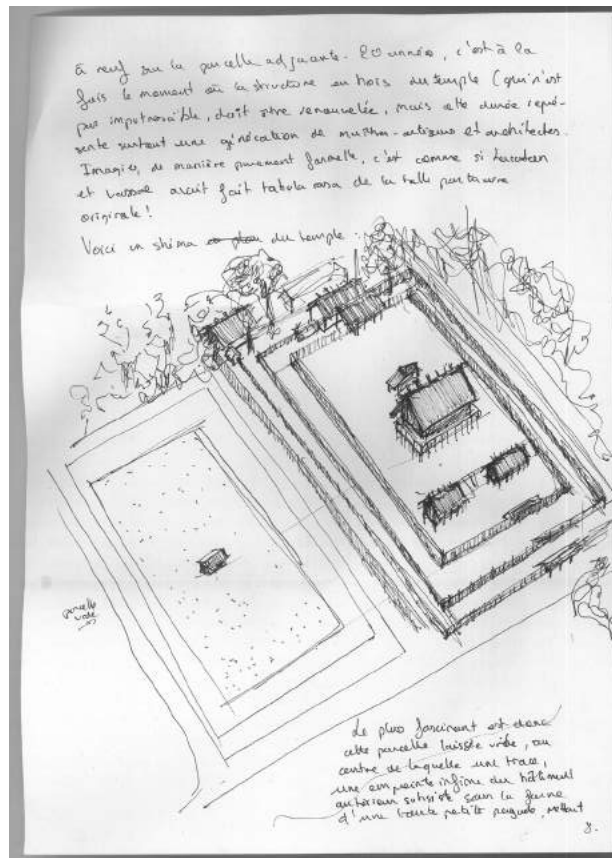


6. Claude Nicolas Ledoux, *Maison d'éducation*, 1804.



7. Philip Johnson, *Houston University*, Texas, 1985.

LETTRE III.II



Paris, le 01.08.17

Objet: *La copie immatérielle (mémoire et forme)*

Mon cher W,

Je suis tout à fait d'accord avec toi, il y a quelque chose de magique dans la transmission d'un savoir que la copie permet. Copier implique la présence d'un médium: l'œuvre ne peut pas simplement se multiplier à la manière d'une cellule vivante. Ce phénomène de scissiparité nécessite donc une interface, un moment où une partie de l'information risque de disparaître: c'est une feuille de calque, un pantographe, un crayon mal taillé, une photographie, qui permet le transvasement de l'original à la copie. Jamais, ô grand jamais, la main ne peut réécrire exactement le même mot de la même manière deux fois de suite, si ce n'est à l'aide d'un outil extérieur.

Jusqu'à ce qu'un gentilhomme de Mayence¹ développe un mécanisme d'impression en série, l'information circulait via l'*ekphrasis* ou de rares copies manuscrites. La perte d'informations via le médium humain (le moins sûr), terrorisait Alberti. Une de ses quêtes les plus angoissées était de trouver comment passer de l'idéal architectural dessiné sur le papier au bâtiment dans sa physicalité. Si le bâtiment n'était pas identique au dessin, alors l'architecte ne pouvait pas s'en revendiquer auteur. Il devait courir de droite à gauche sur le chantier, expliquant au fur et à mesure chaque étape de la construction aux artisans afin d'en contrôler l'évolution. Un fou!

Toutefois c'est dans le sanctuaire d'Isé au Japon, l'anti-ruine par excellence, l'antinomie du Parthénon et de nos valeurs de conservations européennes, que la transmission du savoir-faire architectural atteint à mes yeux son apogée. Je saute donc avidement sur l'opportunité que tu m'offres de parler de ce pays qui me fascine.

1. Pour ceux qui n'ont pas saisi la métaphore, comprendre Gutenberg.

Pour rebondir tout d'abord sur tes réflexions concernant Johnson et Mies, ou Palladio, la relation maître-élève nipponne fait partie intégrante et assumée du monde du bâti. Le jeune architecte, tout juste diplômé commence par travailler chez un de ses anciens professeurs, qui lui dévoile les ficelles du métier. Au fil de discussions, de projets, certaines obsessions du maître sont parfois héritées par l'élève. Les influences sont visibles autant dans le graphisme, que dans le projet formel. J'ai regardé effectivement la thèse doctorale que tu as citée dans ta dernière lettre pour recopier cette jolie phrase « *Ainsi Florian Idenburg peut donc écrire sans risquer de se tromper: Oedipe et Cronos n'ont jamais atteint le Japon. Dans ce pays, il n'est pas inévitable qu'un jeune architecte commette un parricide immédiatement après avoir quitté son maître ni qu'un maître compromette forcément les projets de son "renégat". Le contraire est plus probable. L'architecture japonaise peut être caractérisée comme des séries de flux continus.* »² C'est drôle, je cite une thèse qui cite elle-même un autre auteur, qui cite des mythes populaires qui ont traversé les siècles. Je me suis posé une question révélatrice : où dois-je mettre les guillemets, indices de la citation ? Ce petit exemple d'intertextualité honnête qui se reproduira sûrement pourrait être considéré comme une mise en pratique de notre réflexion à l'échelle littéraire !

Meystre puise des exemples particulièrement éloquents de filiation, d'analogies graphiques avec l'école Shinohara. Il publie notamment trois photos étrangement similaires, clins d'œil successifs de maître à élève, de Shinohara, à Ito, puis à Hasegawa : « *En décrire une revient à les décrire toutes* »³. Un mur courbe, blanc et lisse dirige le regard vers une ouverture carrée. Seule une chaise fuselée insinue la présence humaine et donne une échelle à l'image. Regardant vers leurs aînés, les jeunes générations s'inscrivent donc dans une continuité graphique, qui se manifeste dans la représentation (le trait du dessin, choix de l'axonométrie frontale), étroitement liée à une transmission dans la manière formelle de composer le projet. Ces influences criantes ne

2. Meystre, Olivier Nicolas. *Images des microcosmes flottants Nouvelles figurations architecturales japonaises*, s. d., 593. p.192.

3. Idem, p.201 ; Kazuo Shinohara, *Maison à Karuizawa*, l'atelier de M. Wakita, 1975 ; Itsuko Hasegawa, *Maison à Kakio*, 1977 ; Toyō Ito, *White U*. Nakano, 1976.

limitent pourtant pas le rapide développement d'un travail individuel. C'est la différence entre le verbe *nachleben* allemand, comme transmission par une transformation continue, en opposition au verbe *überleben*, la simple survie.

Aporie albertienne, un grand pas sépare la représentation de la réalité, alors que dire d'un bâtiment dont le dessin a été volé? Je reste au Japon en invoquant la résidence d'été qu'un architecte s'y est construit à partir d'un plan de maison⁴ du Corbusier au Chili; son nom m'échappe dans l'immédiat... Ah si, Raymond de son prénom, est celui qui a introduit le béton au Japon, mais qui est étrangement resté méconnu des européens. Corbu n'a pas manqué dans ses *Œuvres Complètes* de lui signifier sa surprise de découvrir, dans la revue *Architectural Record*, les photos de la maison qu'il avait dessinée dans un autre contexte, mais tout en lui adressant un clin d'œil goguenard: «*Pas la peine de se gêner*»⁵, il le reconnaît implicitement comme l'un de ses enfants illégitimes!

Fascinant de constater le rayonnement et l'admiration presque hébétée que l'architecture japonaise et ses représentations ont sur le cercle élitiste (un peu affété) de jeunes architectes européens. Un voyage au Japon est un devenu un peu le «Grand Tour» que tout bon académicien se devait de faire pour atteindre un statut de connaisseur et comprendre les finesses de l'architecture.

Je te donne peut-être l'impression d'être critique, mais tu connais la séduction magnétique qu'exerce sur moi ce pays! Les images d'architecture japonaise fusent dans le milieu d'érudits, les références sont traquées et réutilisées à foison! Mais ce n'est pas que la représentation qui s'arrime à la transmission. Le savoir-faire populaire reste pour autant

4. Raymond, Antonin, Maison Errazuriz, 1940, Chili.

5. «*Nous avons eu le plaisir de découvrir en ce mois de juillet 1931, dans la Revue "Architectural Record", de nombreuses illustrations reproduisant la très jolie maison construite par M. Raymond, près de Tokyo, au Japon. Que le lecteur ne s'illusionne pas: il ne s'agit pas des photographies de notre maison, mais bien d'une création de M. Raymond! Le moins que l'on puisse dire, c'est que "les grands esprits se rencontrent"! Quoi qu'il en soit, nous avons eu une véritable satisfaction à voir réaliser avec tant de goût des idées qui nous sont chères.*» Extrait de *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète*, volume 2, 1929-1934.

vivace et maintient l'artisanat constructif, en tant qu'acte collectif. L'exemple le plus parlant (et surprenant pour un Européen) de transmission d'un patrimoine formel et culturel est le transfert périodique du sanctuaire divin d'Isé (*shikinen-sengû*). Alors qu'en Occident, la ruine semble nécessaire au culte du passé, le Japon propose une autre voie. Avant l'ouverture du pays aux influences extérieures, les ruines étaient d'ailleurs inexistantes dans la représentation japonaise.⁶ La trace matérielle est de facto périssable; le meilleur moyen de protéger son aura est de la détruire pour que l'immatériel de la forme subsiste.⁷ Il y a quelque chose de violent, presque eugénique dans cette manière de procéder. La forme architecturale est alors immortelle. Au bout de 20 années, le bâtiment est démantelé et reconstruit à neuf sur la parcelle adjacente. 20 années, c'est à la fois le moment où la structure en bois du temple (qui n'est pas imputrescible), doit être renouvelée, mais cette durée représente surtout une génération de maîtres-artisans et architectes. Imagine, de manière purement formelle, c'est comme si Lacaton et Vassal avaient fait tabula rasa de la halle portuaire originale!⁸

Voici un schéma en plan du temple.

Le plus fascinant est donc cette parcelle laissée vide, au centre de laquelle une trace, une empreinte infime du bâtiment antérieur subsiste sous la forme d'une toute petite pagode, mettant en exergue son absence. Dans sa matière, le bâtiment est donc contemporain, mais vénéré comme profondément authentique. L'original à jamais disparu, renverse la relation platonicienne entre original et copie et témoigne de la supériorité des mots sur la matière par la continuité des pratiques. Je ne vois pas de cas similaire en Europe; ou peut-être si,

6. Mon arrière-grand-père a sûrement lu Salvatore Settis, ce dernier a notamment écrit sur ce thème dans *Le Futur du classique*. Paris: Liana Levi, 2005, p.135.

7. Ici, Maxence ne cite pas sa source, phénomène qui arrive plusieurs fois, j'ai toujours essayé de retrouver l'origine de certains passages. Dans ce cas, il a absolument recopié le passage d'un livre: Cluzel, Jean-Sébastien, et Masatsugu Nishida, éd. *Le sanctuaire d'Isé: récit de la 62e reconstruction*. Bruxelles: Mardaga, 2015. p.10.

8. Fonds régional d'art contemporain (FRAC), Dunkerque, 2013.

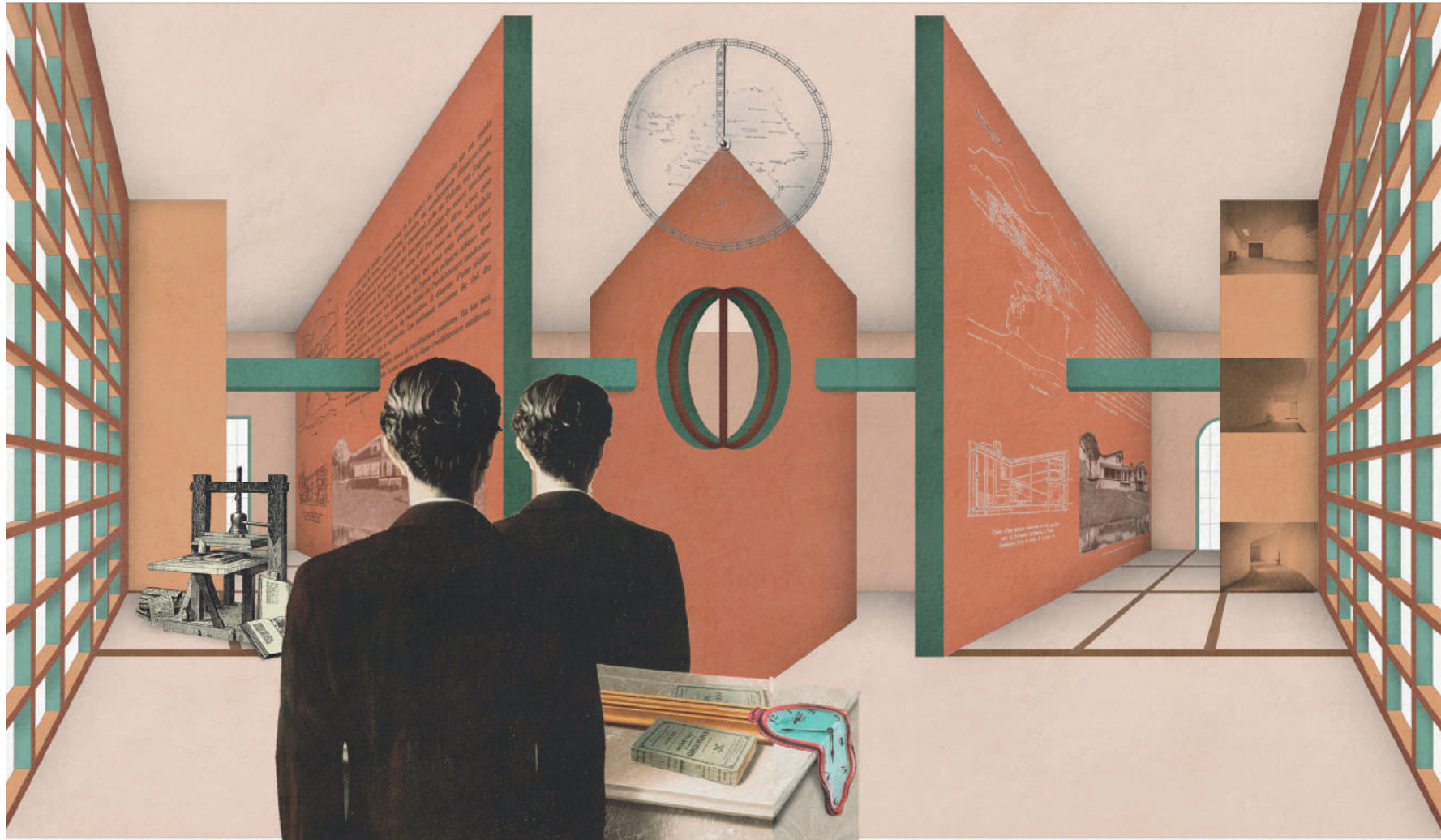
les *stavkirke* norvégiennes⁹, ou éventuellement cette drôle d'expérience d'archéologie expérimentale à Guédelon. D'une certaine manière, la volonté est de reproduire des gestes originaux perdus, à partir d'une recherche pointue des techniques moyenâgeuses dans les archives. Mais le prétexte de cette construction d'un château fort doit suivre une narration, un scénario, inventé de toutes pièces par ses instigateurs. On dirait un exercice de style imposé à des étudiants auxquels on donnerait un client précis pour qui construire, ici un seigneur modeste, vassal du roi de France. Ainsi l'œuvre, bien que fortement inspirée par les principes de construction militaire des années philippiennes, constitue un original. Un architecte en chef des monuments historiques, du nom de Jacques Moulin s'est en effet attelé au dessin des plans du château, qui ont dû (ironie du sort) suivre les méandres administratifs français de dépose de permis!

La beauté de ce chantier réside dans son intention avant tout pédagogique: il tente de nous reconnecter avec des racines perdues et témoigne d'un rapport sain au temps, dans une société où tout doit être optimisé puisque le temps est de l'argent. Ça me désespère tu sais, si seulement cette société capitaliste n'avait pas envahi le monde du bâti comme la peste! Je rumine dans mon appartement exigu des pensées tristes sur ce monde, ne me tiens pas rigueur pour ce petit moment de fougue! Heureusement que des architectes comme Bouchain activent les chantiers en les considérant comme lieux non seulement d'apprentissage et mais aussi d'émerveillement pour tous, et font revenir la main de l'artisan dans l'assemblage d'éléments industriels. As-tu étudié Bouchain à l'école? Tu devrais l'entendre parler de son concept d'«université foraine», selon lequel le chantier doit être un lieu démocratique par excellence, où chaque corps de métier partage ses connaissances, un lieu idéal pour témoigner du collectif.

À bientôt,

Maxence

9. Églises en bois; certaines ont été relocalisées pièce après pièce dans des villes plus grandes pour continuer à les entretenir!



PARENThèse III.II Clefs de lecture



fig. 222, p. 557

Kazuo Shinohara, *Maison à Karuizawa*, l'atelier de M. Wakita, 1975



fig. 223, p. 558

Itsuko Hasegawa, *Maison à Kakio*, 1977



fig. 225, p. 560

Toyō Itō, *White U*, Nakano, 1976

1. Photo issue directement de la thèse *images des microcosmes flottants*.

Les trois architectes entretiennent des relations différentes; Hasegawa a effectivement été l'élève de Kazuo Shinohara, à l'École polytechnique de Tokyo; Toyō Itō correspondait beaucoup avec son aîné, mais en dehors d'un quelconque contexte académique.

Ces lignées d'artisans sont nettement visibles et les filiations souvent revendiquées, bien que les influences soient de plus en plus transversales et ouvertes. Inversement, la représentation japonaise inspire de plus en plus; l'axonométrie notamment frontale typique de l'école de Shinohara a été par exemple repris pour les couvertures du magazine *San Rocco*.

Olivier Meystre, *Images des microcosmes flottants*; *Nouvelles figurations architecturales japonaises*, 2017.



2. Article dans l'*Architectural Record* de juillet 1931, Antonin Raymond, maison d'été à Karuizawa.



3. Multiplier à l'infini. Imprimerie de Gutenberg, Gravure sur bois, 1450.



4. Alberti dans sa recherche de la transcription exacte de la réalité, produit cette carte numérique de Rome. Après avoir précisément relevé la ville, il traduit sa carte en coordonnées polaires. Le livre *Descriptio Urbis Romae* contient donc une liste de nombres, et la description d'un outil graphique qui permet de reproduire la carte originale. C'est le principe même des imprimantes contemporaines qu'il proposait alors!

Alberti, *Descriptio Urbis Romae*, années 1430.



5. Oedipe. Le paradoxe de la reproduction identique mis en scène par l'artiste surréaliste belge à partir d'une photographie d'un ami Edward James. La copie exacte est impossible.

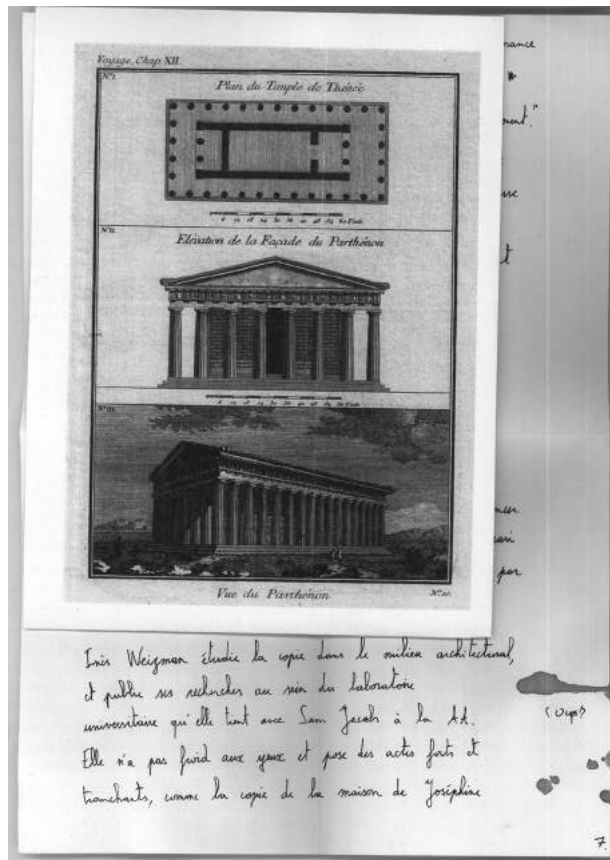
René Magritte, *La reproduction interdite*, 1937, musée de Boymanvan Beuningen, Rotterdam.



6. Chronos. Le titre de cette œuvre plus que son sens premier m'évoque la transmission du savoir-faire japonais.

Salvador Dalí, *La persistance de la mémoire* (également connu sous le nom des *Montres Molles*), 1931, MoMa, NY.

LETTRE III.III



Athènes, le 28.06.17

Objet: *La copie est violente*

Mon cher Maxence,

Ta dernière lettre a fait voyager ma pensée dans une douce odyssée. Lors d'une de mes haltes la semaine dernière sur la route de Vicence, j'ai rencontré un drôle de type, alors que je lisais ta lettre. Il avait l'air agité; les faux plis de sa chemise et son teint pâle révélaient un certain désintérêt pour le monde matériel ainsi qu'une certaine habileté à échapper au contact humain. Son accoutrement d'ermite contrastait étrangement avec ses yeux rieurs. Nous avons entamé la discussion. Je ne sais trop comment, ni quel prétexte a bien pu se présenter dans ce train nous bringuebalant, mais il a fini par me demander ce que je lisais aussi consciencieusement, puisque l'écriture ne lui semblait pas féminine. Je lui ai donc expliqué nos échanges épistolaires depuis l'origine jusqu'à la réflexion nipponne.

Il a reconnu qu'il y avait quelque chose d'indéfinissable, mais de dur et d'acéré dans le modèle japonais. Je dirais pour ma part que de toute manière, une certaine violence est inscrite dans l'acte même de copier. J'ai lu une jolie phrase sur internet que j'ai noté dans mes carnets: « *Le double, c'est ce qui multiplie par deux un objet, mais c'est aussi, parce qu'il lui vole son image, son ombre ou son âme, ce qui le fractionne et le sépare d'une partie de lui-même, de son intégrité* ».

Le copieur conscient ou inconscient est un voleur, qui tue la pureté de l'original par ce geste. Ainsi, « l'Athènes du Sud », Nashville a même subtilisé le nom de la ville à laquelle elle a volé son trésor, symbole de l'inquiétante étrangeté freudienne du double qui dérange, qui remet en cause l'identité même de la ville. Dorian Gray en proie à sa folie... Tout ceci pour te dire que je pense sincèrement que tout objet est hanté par son double éventuel ou bien réel, et qu'il existe à la fois une extase et une angoisse intrinsèque à la copie.

Les Américains ont certes une fâcheuse tendance à s'octroyer une généalogie plus ancienne que celle qu'ils pourraient revendiquer et à importer notamment des éléments d'histoire étrangère, pour ne citer que Las Vegas, dont le nom suffit à évoquer l'emprunt. Mais sans s'attarder davantage sur le luxe désuet des néons, prenons l'exemple du Parthénon de Nashville; construit pour l'Exposition du Centenaire du Tennessee en 1897, il ne devait être que temporaire (tout comme le pavillon de Barcelone), aussi le choix avait été fait de le construire en bois et plâtre; or 23 ans plus tard, au moment où le bâtiment aurait dû être détruit, la ville a décidé non pas de le faire disparaître, mais de simplement remplacer les matériaux temporaires par des matériaux permanents, en raison de l'incommensurable popularité de ce monument.

Bien plus qu'une copie, le Parthénon de Nashville se veut une version augmentée de l'original, résultat d'une recherche aboutie de la forme initiale, idéal vers lequel tendent péniblement les Grecs. Il y a quelque chose qui me fait secrètement sourire, quand j'imagine que le Parthénon d'Athènes ressemblera à celui de Nashville à la fin de sa restauration, dans un drôle de court-circuit de la temporalité! Les moyens ont certes été mis du côté des Américains, les bas-reliefs et sculptures ayant été moulés sur les originaux à Londres. N'oublions pas ce malencontreux vol de Lord Elgin, qui aujourd'hui encore déclenche des escarmouches diplomatiques sans fin! Alors, une question titille le bout de ma langue, le Parthénon de Nashville est-il in fine copie ou original? Statut ambigu, dans la mesure où il possède déjà sa propre histoire, son propre mythe de construction, tout en étant citation du passé, qui comme toute citation arrache l'objet à son contexte, morceau choisi, membre amputé. L'utilisation du passé et son recyclage sont violents. Même dans le nom de la méthode de collage du « cadavre exquis », la notion de mort est bien présente! Les fragments volés commencent par putréfier avant de renaître.

J'aime bien cette phrase d'Antoine Compagnon: « *lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève.* »¹ La citation se fait donc en deux opérations

1. Compagnon, Antoine. *La seconde main: ou, le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979. p.17.

chirurgicales importantes, la première est la capture d'un organe, séparé de son environnement original. La deuxième est le bouturage de la branche coupée. « *La citation est un corps étranger (...). Aussi son assimilation, de même que la greffe d'un organe, comporte-t-elle un risque de rejet, contre lequel il faut me prémunir. Et dont l'évitement est l'occasion d'une jubilation.* »² La greffe semble avoir pris à Nashville. Mais pour autant, le Parthénon du Nouveau Monde continue à entretenir un lien de subordination à Athènes sans rivalité ou conflit. C'est comme si une racine avait oublié d'être tranchée, ne permettant pas la complète autonomie du nouveau-né. Cette duplication eugéniste, qui à partir du génome du Parthénon délabré en ressuscite un neuf et fringant à des allures de dystopie frauduleuse.

La citation est néanmoins un moyen d'amplifier l'histoire, pour citer Marx, reprenant son aîné Hegel: « *l'histoire se répète toujours deux fois, la première fois comme une tragédie, la seconde fois comme une farce.* »³ Alors Nashville est-il une farce, un pastiche ridicule? Oui et non. Dans un contexte purement administratif, le double fait trace, sans remettre en question l'authenticité et la primauté de l'original. Le Parthénon de Nashville ne revendique pas un statut qu'il n'a pas, contrairement aux exemples de duplitecture mentionnés dans l'une de nos correspondances. Il est une traduction possible de l'image du Parthénon, il en est l'image, à l'instar de l'œuvre d'art *One and three chairs* de l'artiste conceptuel Joseph Kosuth que j'aime bien. Un objet, une photographie et des mots désignent trois degrés distincts de la réalité de la chaise; là où le Parthénon est en ruine, l'image de Nashville prend le relais; et là où Nashville défaille, apparaît la définition certes incomplète, de l'original sorti de la caverne, perdu à jamais.

La copie est violente, car il ne peut y avoir copie sans prise de position, sans regard critique, sans une certaine ironie, concept voisin du pastiche. Quoi de plus ironique que la position adoptée par les postmodernes grâce à leur utilisation de la référence

2. Idem; p.31.

3. Marx, Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. (1851) Paris: Les Éditions sociales, 1969, 162 pp. Collection: Classiques du marxisme. p.9.

conscientisée, dépassant une introspection freudienne, et évitant la fausse innocence? Eco le mentionne si bien dans une anecdote de *Postmodernism, Irony, the Enjoyable*, que je vais essayer de te raconter de mémoire, sans trop l'esquinter. Il compare l'attitude postmoderne à celle d'un homme qui voudrait dire à une femme qu'il l'aime. Mais comme c'est une femme très instruite, il ne peut pas se permettre de lui dire « Je t'aime follement », parce qu'il se rend bien compte qu'elle sait que la romancière Barbara Cartland l'a déjà écrit et qu'elle sait qu'il sait. Il doit donc mentionner l'auteur, ne pas feindre une naïve ignorance et déclamer à sa douce, un sourire au coin des lèvres « Comme Barbara Cartland aurait pu le dire, je t'aime follement ». Et bien je pense qu'en procédant ainsi il brille aux yeux de cette femme, car imiter sans ironie, c'est d'une tristesse sans fin, mais plus grave, c'est s'exposer à un risque de banalisation des plus décevants, c'est l'appauvrissement de la scène architecturale!

Excuse-moi pour la tache sur la lettre, j'ai entendu le bruit si caractéristique de ma cafetière qui frémit, et dans ma précipitation pour éteindre le feu, j'ai renversé le peu de liquide qu'il restait dans ma tasse.

Maintenant, j'aimerais te parler d'une femme. Sans me lancer dans mon discours féministe habituel, sache que je suis ravi de pouvoir la faire apparaître dans mon discours, épuisé par cette omniprésence masculine du contexte intellectuel. Ines Weizman étudie la copie dans le milieu architectural, et publie ses recherches au sein du laboratoire universitaire qu'elle tient avec Sam Jacobs à la AA. Elle n'a pas froid aux yeux et pose des actes forts et tranchants, comme la copie de la maison de Joséphine Baker, projet dessiné par Loos⁴. En 2008, Ines célèbre, 75 ans après la mort de l'architecte, la fin du copyright de l'œuvre et propose le fac-similé de cette villa pour un concours. Elle révèle des querelles d'attribution de paternité, mais surtout interroge la possibilité de copier un bâtiment qui n'a, de facto, pas d'original construit. « *Generally, if we want to think of the difference between the*

4. Loos, Adolf. Maison de Josephine Baker House, Paris, projet non construit, 1927. utilisé par Weizman dans le cadre du concours *Ordos 100*, dans le désert de Gobi, Chine, 100 villas de luxe, 100 architectes invités.

*copy and the fake, we think of the heir of the crown and the bastard son.*⁵» Elle finit par poser une question qui me semble tout à fait juste : « *what if copyrights are not to be thought of as the rights of designers but as those of the object/building themselves?* »⁶. Elle va jusqu'à développer un manifeste pour le droit de l'architecture, au même titre que celui d'un enfant dont les parents abuseraient. À 18 ans, l'enfant est libre, porteur de devoirs et de droits, dont le plus fondamental est celui de se reproduire. L'architecture, dans une perspective deleuzienne dépasse le statut d'objet pour devenir sujet, et échappe à la coupe de son géniteur. Le Parthénon a rompu ses chaînes depuis longtemps, libre de droits, il s'est reproduit, perdant certes chaque fois une partie de son âme peut-être, mais en s'en découvrant une nouvelle.

La copie est une acerbe voleuse, nécessaire à toute évolution.
Voilà donc mon postulat !

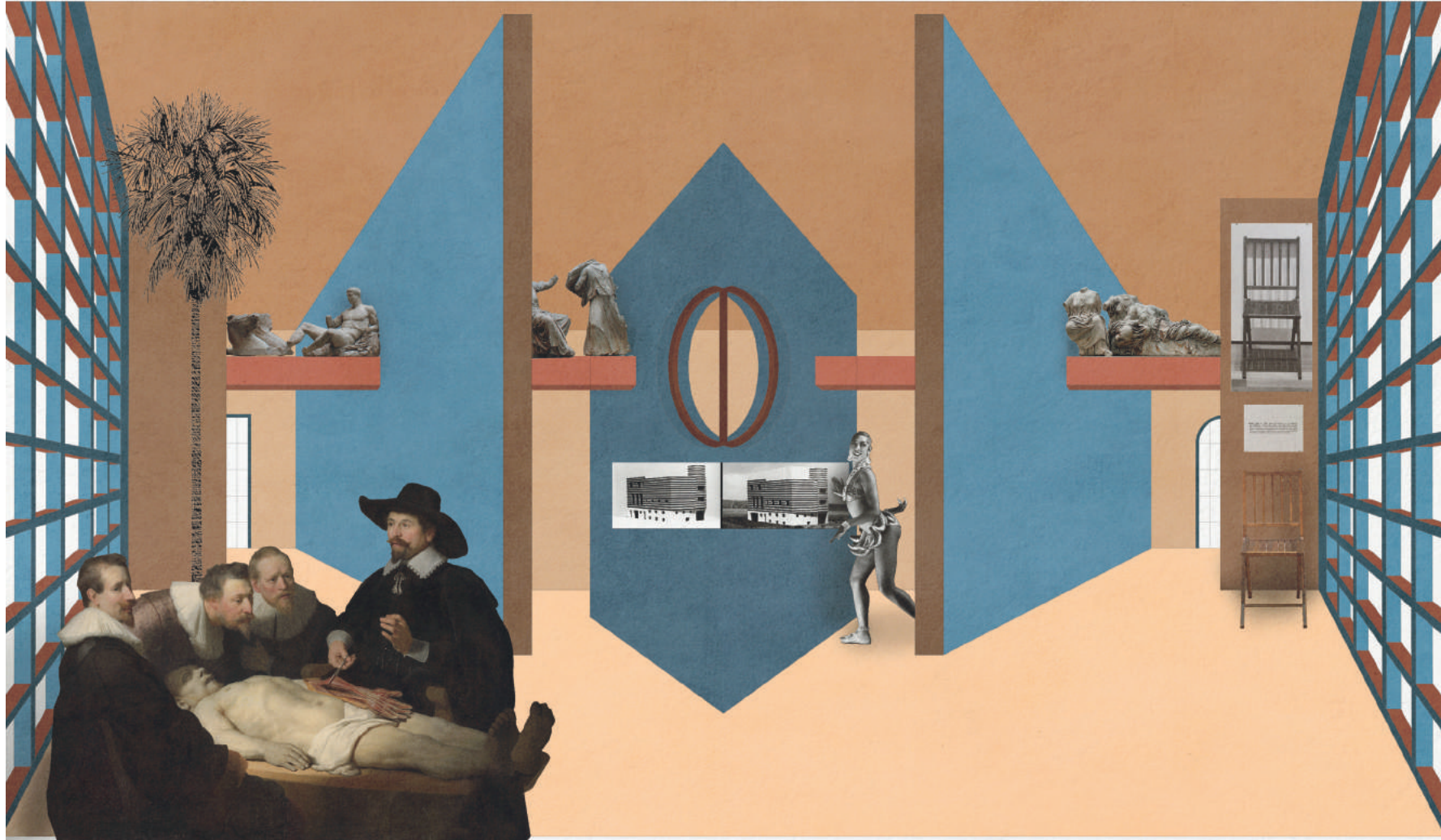
Hâte que tu réagisses, je connais ton aversion pour le postmodernisme.

À bientôt,

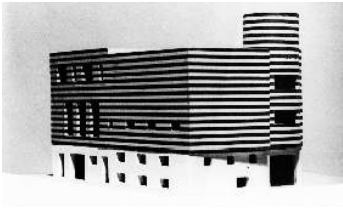
Ton dévoué W.

5. Weizman, Ines. *Manifesto for the rights of Architecture* dans le magazine Double, *Manifesto Series 2*, Zürich : Müller, 2013, p.5.

6. Idem, p.8.

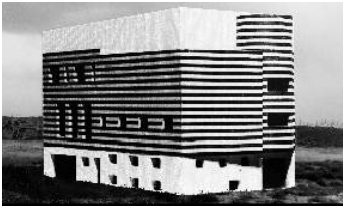


PARENThèse III.III Clefs de lecture



1. «*I drew a plan for Josephine, I think it to be one of my best*», Adolf Loos, 1928.

Maquette de la maison pour Josephine Baker par Adolf Loos, 1928.



2. Maquette du «re-enactment» de la maison de Josephine Baker par Ines Weizman et Andreas Thiele pour Ordos 100, 2008.



3. Josephine Baker a été la muse de bien des artistes de l'avant-garde parisienne. Jean Cocteau lui dessine des décors de théâtre, Fernand Léger l'introduit aux surréalistes, Le Corbusier écrit même un ballet pour elle! Adolf Loos la rencontre à une soirée, et après une simple discussion se met en tête de lui dessiner une maison.

Photo Josephine Baker, La Folie du Jour, Folies Bergère, 1926



4. L'œuvre représente trois facettes d'une réalité banale : une chaise. Kosuth interroge la tension entre l'objet, la représentation et le langage. Lequel est le plus exact ?

Cette installation fait partie d'une série intitulée *Proto-Investigations dans laquelle l'artiste conceptuel réitère cette réflexion platonicienne avec divers objets : une pelle, une horloge...*

Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965, Tate Museum, Londres.



5. Les citations comme fragments d'un tout corporel.

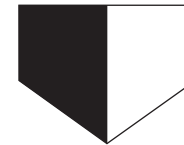
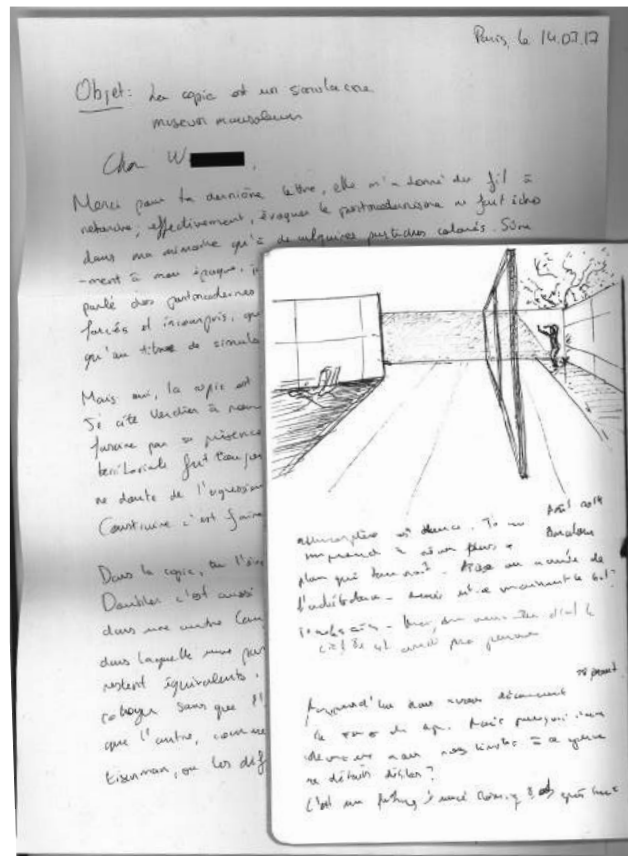
Rembrandt, *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, 1632, Mauritshuis, La Haye.



6. Athènes n'a jamais récupéré les sculptures originales du Parthénon, pillées par Lord Elgin. Pourtant, leur place est réservée dans le nouveau musée du Parthénon de Bernard Tschumi (2014). Ces vides, témoins d'un vol demandent justice ; les remplacer par des reproductions en plâtre est absolument exclu pour les Athéniens.

Frise du Parthénon, British Museum, Londres.

LETTRE III.IV



Paris, le 14.07.17

Objet : *La copie est un simulacre — museum mausoleum*

Cher W,

Merci pour ta dernière lettre, elle m'a donné du fil à retordre ; effectivement, évoquer le postmodernisme ne fait écho dans ma mémoire qu'à de vulgaires pastiches colorés. Sûrement à mon époque, jamais, ô grand jamais, on aurait parlé des postmodernes dans un cadre académique, parias forcés et incompris, qui à mes yeux ne pouvaient prétendre qu'au titre de simulacres du passé.

Mais oui, la copie est violente, l'architecture l'est intrinsèquement. Je cite Verdier à nouveau : « *si l'architecture du déjà-là, fascine par sa présence presque naturelle, son inscription territoriale fut toujours violente. Plus personne aujourd'hui ne doute de l'agression que représente le geste architectural. Construire c'est faire disparaître un autre déjà-là.* »¹

Dans la copie, tu l'évoquais déjà, il y a donc une perte. Doubler, c'est aussi rejouer les dialogues d'un film dans une autre langue que l'original. C'est une traduction, dans laquelle une partie de l'original disparaît même si les deux films sont équivalents. Plusieurs réalités peuvent donc se côtoyer sans que l'une ne soit plus juste, ou plus vraie que l'autre comme dans comme le projet « *Fin D'ou T Hou S* »² de Eisenman, ou les différentes syntaxes du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière pour dire « *Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour* »³. Chacun est une facette de la grande vérité (si elle existe).

Pour poursuivre notre série de modèles, je vois un simulacre dans la reconstruction du pavillon de Mies. Endurant les vicissitudes politiques

1. Verdier, Thierry. *Authenticité et affirmation du singulier en architecture*. Noesis, n° 22-23, 1er juin 2014.

2. Peter Eisenman, *Fin d'out House*, 1985.

3. Molière, *Le bourgeois gentilhomme*. 1986.

de l'époque, la décision est finalement prise de reconstruire le pavillon. C'est là qu'intervient le problème de l'abstraction d'objets idéaux dans une réduction allographique par un système de notations cher à Genette. En l'occurrence les archives sont incomplètes, les dessins originaux de construction sont mystérieusement portés disparus. Dans une perspective deleuzienne, le simulacre nouvellement créé fait vaciller la différence entre original et copie.

Quand je parle de simulacre, c'est évidemment à la lumière de Baudrillard, dans notre ère du XXI^{ème} siècle embourbé dans la simulation constante. « *Dissimuler est feindre de ne pas avoir ce qu'on a. Simuler est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas. L'un renvoie à une présence, l'autre à une absence. (...) Donc, feindre, ou dissimuler, laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n'est que masquée. Tandis que la simulation remet en cause la différence du vrai et du faux, du réel et de l'imaginaire*⁴ ». Or, malgré toutes les recherches effectuées sur le pavillon original après la mort de Mies, impossible de déterminer chaque détail sans l'ombre d'un doute. Les archives du bâtiment et de sa construction, rassemblées comme lors d'une réunion de famille à laquelle personne ne veut aller, contenaient des informations parfois contradictoires. Prenons par exemple, les parois en marbre : les dessins affirment leur épaisseur, les photographies prétendent que les plans sont de perfides fabulateurs, dans lesquels il ne faut certainement pas placer sa confiance ! Qui croire ? Laisse-moi te conter une autre anecdote : la sculpture *Alba* de Kolbe utilisée en 1929 est une copie de l'originale, mais la même que celle réutilisée lors de la reconstruction.

L'absence de certains détails est réglée par analogie avec des projets miesiens de la même époque ; on fait appel à la famille un peu plus éloignée, aux *Lake Shore Drive Apartments* de Chicago, qui font notamment don de leurs détails de menuiseries de fenêtres.

Les matériaux disparus ou éparpillés sont remplacés. On déplace des montagnes pour retrouver la carrière dont sont venus l'onyx et le

4. Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Débats. Paris : Galilée, 1981. p.11.

marbre. Depuis la région d'Oran parviennent des pièces issues de la même veine rocailleuse, héritiers prenant la place de leurs ancêtres disparus, créant l'illusion.

Je veux créer le doute, troubler le miroir, faire des vagues pour que Narcisse ne trouve plus son reflet! Tout d'abord, le pavillon dont Mies a suivi le chantier n'est pas celui (idéal?) dessiné sur les plans. En partie à cause du temps pressant, sa réalisation est incomplète; par exemple, deux des trois murs de marbre furent placés à l'époque. Poser la question de l'auteur devient ici extrêmement pertinente, le troisième mur rend-il l'œuvre plus miessienne? La marge de manœuvre et de créativité des reconSTRUCTEURS est indéniable, les seules photos disponibles étant en noir et blanc, la colorimétrie n'a pu qu'être supposée.

Dessinée comme temporaire, sa reconstruction se veut désormais permanente; ce changement de statut implique nécessairement la réinvention de détails; les fondations sont différentes, à l'origine sur des voûtes catalanes, le socle assure désormais sa postérité, en imposant son béton dans la terre mère. De même, les colonnes originales en acier chromé sont désormais en acier inoxydable pour des raisons climatiques, un nouveau système de toiture a été dessiné, de la lumière artificielle et un système de ventilation ont été ajoutés, etc.

Je te donne peut-être l'impression de clouer au pilori cette reconstruction; et bien oui, je fais volontier passer ce phœnix éclatant, pour un abject imposteur, auquel il manque indéniablement l'aura benjamine, le contexte historique initial et l'intention miesienne infusée dans l'original. « *Any faithful reproduction remains just that: a copy, a facsimile. Without the original Zeitgeist of the age that inspired it or the original mind that conceived it, the new Barcelona Pavilion may just become a souvenir of the Modern past that was, but no longer is.*⁵ » Certes, le bâtiment s'élève au même emplacement, le visiteur qui s'avance au nord de la colline du Montjuïc le découvre par le même axe central, et est perpétré par les mêmes émotions. Les matériaux sont similaires et

5. James, Warren A., "Barcelona: Reconstruction of the Barcelona Pavilion," *Progressive architecture* 67 (août 1986), p. 62.

l'émotion ressentie par la fille de Mies à son ouverture est bien réelle. Mais les différences que j'ai relevées entre les deux sont, à mes yeux, substantielles et le temps qui s'est écoulé entre l'original et la copie crée une distinction indéniable entre les deux, un demi-siècle suffit pour que l'environnement et les mentalités évoluent. Le copieur zélé a beau s'appliquer, si la feuille bouge, si le contexte change, ce ne sera plus jamais comme la première fois.

Le pavillon est donc un simulacre du passé, qui a peut-être voulu être trop proche de la réalité, un péché d'hybris qui le réifie, le sacrifie dans une muséification que je trouve déplorable. Je rejoins ainsi le regret d'Alison Smithson, en visite en terre catalane, qui voit le mythe miesien devenu une simple attraction touristique. La copie, bonne Samaritaine, se veut rempart contre l'usure, mais risque de détruire l'original en le mystifiant. C'est un problème partagé par tous les modèles que nous avons choisis d'explorer. Cette bonne volonté première peut prendre des dimensions extraordinaires, comme le leurre de Paris créé pendant la Seconde Guerre mondiale, simulacre de lumières, sur une boucle de la Seine similaire à celle de la ville, afin de déjouer les bombardiers allemands. Mais que ce soient les grottes de Lascaux, Abou Simbel ou San Pedro de la Nave, reconstruire à l'identique en déplaçant entièrement l'original suffit à renvoyer l'original et la copie dans l'artificiel. Benjamin évoquait déjà le risque du kitsch dans la reproduction. J'invoque celui de la muséification mortifère qui lui est corollaire; *Museum mausoleum*⁶ pour reprendre les termes d'Adorno, quand la chose entre dans un musée, elle se meurt. « *Quand le double se matérialise, quand il devient visible, il signifie une mort imminente.*⁷ ».

On se fait alors victime consentante de l'hyperréel, prisonnier de la section IV de Val d'Europe. J'aurais pu m'emporter contre le postmodernisme, mais ton évocation de l'ironie me le fait accepter. En revanche, je pleure à chaudes larmes sur le néo-traditionalisme. Jeu d'illusions et de phantasmes, Disneyland se présente comme le royaume imaginaire des enfants. Contenu par un cercle viaire, tout

6. Adorno, T.W. *Valery Proust Museum*, 1967, p.175.

7. Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Débats. Paris: Galilée, 1981. p.143.

ce qui est extérieur à ce disque fantastique paraît réel. Lors du rachat de la parcelle à l'État français, Eurodisney s'était engagé à élaborer une vraie ville en périphérie des limbes oniriques. Fondée ex nihilo, celle-ci ressemble à une ville, mais n'en est que la façade, l'écho français de Celebration, imprégné de New Urbanism. Quartier du Square, place Toscane, fermes briardes, bâtiments haussmanniens, cottages anglais, le village de Serris où «*s'aligne une multitude de pavillons individuels d'une uniformité saisissante*⁸», ne sont que les décors d'un film dont les acteurs sont autant d'habitants prisonniers d'un *Trumanshow*. Le style néo-traditionnel crée des racines factices, des repères pour les nouveaux citadins dans un souci de rentabilité. «À bas l'innovation» semble crier cette prison dorée, standardisée, plus vraie que le modèle pris en référence, symbole de l'imagerie de masse. Ce façadisme idéalisé, écho de la patrimonialisation française des années 1960, règne de l'apparence, met l'accent sur le médium et non le message. «*La forme suit la fiction*⁹». Mais pourquoi ce courant me terrorise-t-il à ce point ? Pourquoi mes poils se hérissent-ils dès que je pense à ces bâtiments comme à des menteurs ?

Effectivement, l'architecture y paraît prisonnière de fantômes atterrants du passé, et semble présenter un plaidoyer pour la monotonie. Être libre, c'est être libéré de la contrainte de l'histoire. Je crois que Tolstoï a dit ça.

Le secteur IV est surtout un symbole de la mainmise capitaliste d'une entreprise et du mimétisme désenchanté inventé par la consommation de masse. Certes la référence y est assumée, mais j'ai peut-être simplement peur que le courant général de l'architecture ne se mette à ressembler à Disney, à copier machinalement des enveloppes, à puiser dans l'histoire de manière incontrôlée ; en fait, l'intention me semble perfide. Cette ville est un témoin d'un certain pessimisme architectural, la volonté de changer la société des modernes me manquerait presque !

8. Wild, Véronique, et Valérie Vautier. *L'oasis urbaine : Disney bâtisseur aux portes de Paris (Val d'Europe)*. Neuchâtel : Institut d'ethnologie, 2007. p.15.

9. Adage de Ellin, Nan, dans *Postmodern urbanism*. New York : Princeton Architectural Press, 1999, p. 156.

« *La similitude est un rêve et doit le rester.*¹⁰ » L'hypersimilitude conduit à un meurtre de l'original, exporté autour du globe, devenu mercantile. La dérision de la copie apparaît, hallucination désespérée du passé.

Je ne tiens pas à conclure sur ce point pessimiste, je préfère le rire aux larmes. Regardons Val d'Europe, comme une extension du monde féérique, cellule protégée, invitation au voyage.

La technologie a multiplié les possibilités de simulacre. L'inspiration peut venir d'une sorte d'inhalation de fragments de mémoire jamais expérimentés, mais aujourd'hui devenus palpables. La résurrection artificielle de mondes historiques, la reconstitution in vitro, jusque dans les moindres détails des péripéties d'un monde antérieur, à l'image du *Venice Time Machine* ont quelque chose de magique.

Mieux encore, le travail de *Factum Arte*, un groupe d'experts madrilènes passionnés, qui frôle l'aliénation inspirée. À l'ère du numérique, ils trompent encore Walter Benjamin en réinsufflant l'aura de l'original dans la copie. Grâce à eux, l'âme des *Noces de Cana*¹¹ a réinvesti le réfectoire des moines bénédictins de la Sérénissime, son Heimat originel. Par l'entremise de Latour, sans le décrocher, leur chef Adam Lowe et son équipe ont copié l'œuvre de Véronèse accrochée au Louvre depuis que les soldats napoléoniens l'avaient subtilisée. Numérisé au laser, photographié, sa topographie scannée, le tableau est reproduit à l'aide d'une imprimante conçue sur mesure. Cette dernière imite Véronèse dans les moindres détails et dépose des pigments sur un canevas apprêté avec du plâtre. « *Il est enfin à sa place. Dans les alignements prévus. Chaque centimètre carré est le même. Pas d'encadrement doré. Sans verre de protection. Il est comme il était*¹² », conclut Bruno Latour.

Ce défi relevé haut la main ne fait qu'évoquer les possibilités inouïes données par les techniques disponibles à l'heure actuelle. Des scanners

10. Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Débats. Paris : Galilée, 1981. p.69.

11. Véronèse, Les Noces de Cana, 1563, Musée du Louvre.

12. Je n'ai retrouvé trace de ce discours que dans l'article de Nicolas Delesalle, « Comment la copie des *Noces de Cana* a supplanté l'original. » *Télérama*, publié le 01.03.2015.

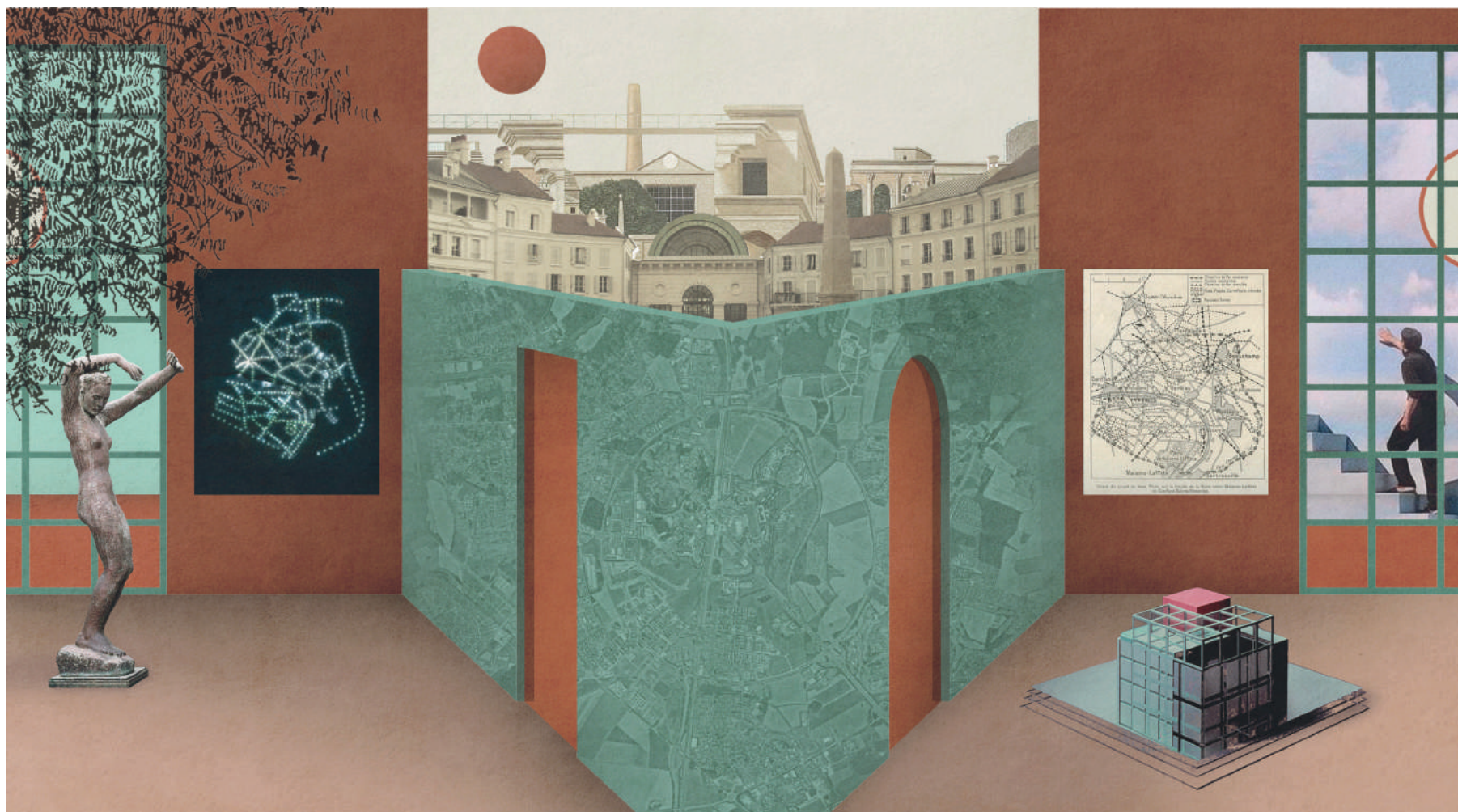
puissants associés à des imprimantes 3D précises au millimètre près, peuvent reconstituer et reproduire n'importe quel bâtiment! Prenons Palmyre, outragée, brisée, martyrisée, mais Palmyre libérée. La ville détruite peut aujourd'hui être reconstituée non seulement grâce aux archéologues, mais aussi en partie grâce aux millions de photos de touristes disponibles en ligne! «*In this context inadvertent tourist images become instruments not of documentation but of restoration.*¹³» Effectivement, j'ai aussi enquêté sur Weizman après ton discours élogieux.

Alors oui, la copie est simulacre, mal ou bien intentionné, mais rien ne nous empêche de croire en elle. Je ne pense pas que l'architecture devrait se cloner, je n'en vois pas l'intérêt. Mais ressusciter un original disparu grâce aux techniques en nos mains est fascinant. Gare à l'attitude d'Icare, elle l'a mené à sa perte...

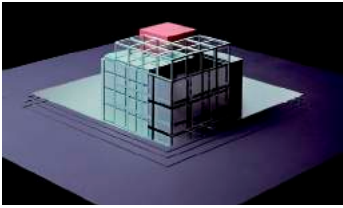
À bientôt,

Maxence

13. Weizman Ines, «Mimesis and Copyright, or the Rights of Copies» dans : Eva von Engelberg-Dočkal, Markus Krajewski, Frederike Lausch (Hrsg.), *Mimetische Praktiken in der neueren Architektur: Prozesse und Formen der Ähnlichkeitserzeugung*, Heidelberg: arthistoricum.net, 2017, pp. 54–63.



PARENThèse III.IV Clefs de lecture



1. Recherche postmoderne d'un bâtiment sans origine et sans direction, avec sa propre logique, sans composition ni hiérarchie classique. Jeu de présence et d'absence, les interprétations sont multiples : Fin d'ou T Hous, Find Out House, Fine Doubt House, Fin d'Août House...

Peter Eisenman, *Fin d'out House*, 1985.



2. La ville des lumières, simulacre créé pendant la Seconde Guerre mondiale par l'ingénieur Fernand Jacopozzi en 1917.



3. Questionner la réalité. Le faux-vrai.
Peter Weir, *The Trumanshow*, novembre 1998.



4. Cette place s'inspire librement de la Place de l'Amphithéâtre de Lucques, en Toscane. On peut éventuellement voir un parallèle avec la piazza d'Italia de Charles Moore à la Nouvelle Orléans, mais alors assumée comme décor.

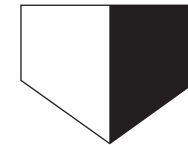
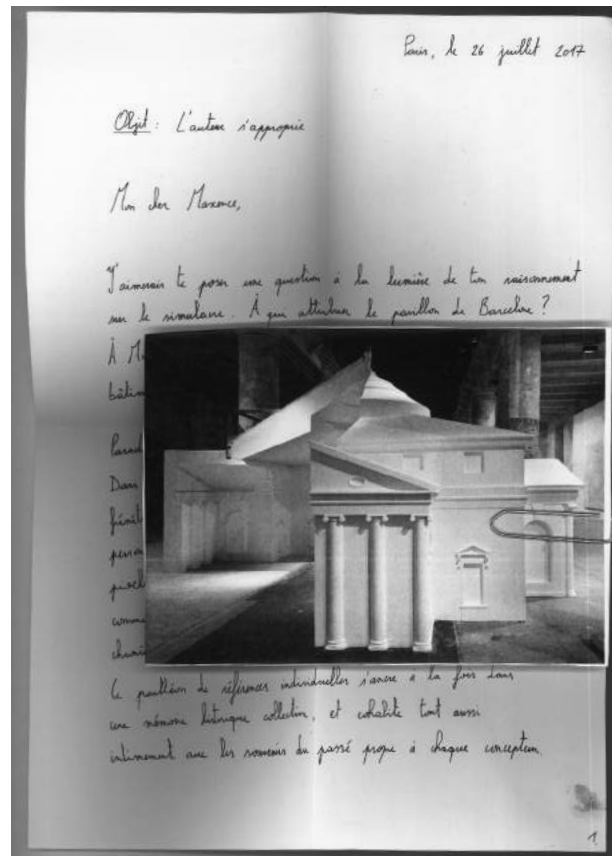
Pier Carlo Bontempi, *Place Toscane*, Val d'Europe, 1985.



5. Une réalité encerclée.
Vue satellite de la parcelle appartenant à Eurodisney.

CHAPITRE QUATRE: L'AUTEUR EST MORT, VIVE L'AUTEUR!?

LETTRE IV.I



Paris, le 26.07.17

Objet : *L'auteur s'approprie*

Mon cher Maxence,

J'aimerais te poser une question à la lumière de ton raisonnement sur le simulacre. À qui attribuer le pavillon de Barcelone ? À Mies ou aux architectes et artisans qui ont œuvré pour le bâtiment que l'on peut admirer aujourd'hui ?

Paradoxalement, l'architecte s'approprie aisément le travail d'autrui. Dans le vaste dédale de sa mémoire, il accumule parfois frénétiquement des références, se constituant ainsi une anthologie personnelle, une linguistique architecturale, dans laquelle il peut piocher allègrement pour concevoir. Depuis peu, la référentiation comme stratégie est devenue un besoin viscéral, une maladie chronique, un argument d'autorité, qui reste discutable. Ce panthéon de références individuelles s'ancre à la fois dans une mémoire historique collective, et cohabite tout aussi intimement avec les souvenirs du passé propre à chaque concepteur.

Au passage à l'acte créatif, l'architecte ouvre la porte de son panthéon, saturé de souvenirs, d'images, de sensations, de plans, de coupes d'autres projets. Il peut agir en architecte-botaniste, n'en sélectionner qu'une seule, et en faire une bouture qu'il laisse mûrir par elle-même, aussi belle que la rose du Petit Prince ; il peut aussi se prétendre architecte-Frankenstein, et associer plusieurs de ses références, les collager.

À l'image de John Soane, l'architecte accumule d'abord, puis produit ainsi un projet, fruit de ses entrailles. Jusqu'au moment où le serpent se mord la queue, le projet est rendu au collectif ; il devient à son tour potentielle référence pour autrui, nouvelle proie pour les passionnés.

Ainsi le pavillon de Mies à Barcelone a été happé par le despote Koolhaas, présent dans tout discours architectural contemporain. Pour une triennale de Milan à la fin des années 90, Koolhaas phagocyte le projet du maître allemand. Comme sous l'effet d'une ironie toute puissante,

il courbe le plan du bâtiment qui devient parodie du radicalisme moderne. Je vois dans le pavillon ainsi modifié, une provocation dont l'enjeu serait peut-être de révéler les dimensions cachées d'un Mies plus épicurien et joueur que ce que l'on a bien pu croire. À la manière de VLD¹, Koolhaas s'approprie l'existant, et en révèle ce que l'auteur officiel aurait pu faire à notre époque; dans un processus similaire, on peut voir dans la villa dall'Ava une réactualisation des cinq points corbuséens de la villa Savoye. L'appropriation devient *modus operandi*.

J'interroge à la fois la valeur de l'appropriation de Koolhaas et le droit de propriété de Mies. On pourrait faire ici de nombreux parallèles avec le monde des arts graphiques, également fruits de la pensée et de l'intervention de la main de l'homme. Affirmer que l'individu est créateur signifie que son discours est définitivement original, et donc inimitable en théorie. Or, la pratique démontre bien le contraire, si l'on s'en tient à la vision déconstructiviste de Derrida pour qui rien n'est original !

« *Toute interprétation est une assertion sur une intention et si l'intention d'auteur est niée, une autre intention prend sa place, comme dans le Don Quichotte de Pierre Ménard*² » nous explique Compagnon dans des cours que j'ai pu trouver sur internet. Partant de ce principe, citer une œuvre, extirpée de son contexte, c'est lui donner une nouvelle intention et donc la transformer en une œuvre nouvelle. C'est le cas du pavillon de Koolhaas. Si l'unique n'existe pas, créer serait accepter l'éternel retour. Saisir cette opportunité à pleines mains au lieu de la subir devient un processus projectuel des plus intéressants. Et je ne pense pas que l'appropriation signifie tristement que la mimésis est limitée aux signes existants, mais que réactivée dans un contexte différent, elle fait naître le nouveau.

Prenons le contre-exemple de la fontaine de Duchamp, maître incontesté de l'art conceptuel. Ses détracteurs évoquent l'impossibilité de discerner une individualité artistique dans le ready-made ou un

1. Abréviation pour Viollet-le-Duc.

2. Cours de M. Antoine Compagnon à l'Université de Paris IV-Sorbonne : Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ? *L'illusion de l'intention. Fabula*.

produit industriel simplement signé. Or s'il devait bien exister une personnalité artistique dont le nom traverse les âges, c'est bien le sien ! Le mystérieux Monsieur Mutt considère l'œuvre d'art comme usufuit d'une réflexion, et voit dans sa concrétisation un simple moyen d'expression. Mais cette preuve indiscutable de la suprématie de l'individualité auctoriale se trouve perturbée par une confusion intentionnelle. Duchamp prenait plaisir à entretenir cette ambiguïté, allant même jusqu'à se travestir en son Doppelgänger féminin auquel il avait donné le pseudonyme de Rose Sélavy.

Sherrie Levine, plasticienne à la fois fascinée, mais révoltée contre l'omnipotence duchampienne, prit le parti de faire du fameux urinoir, une réplique en bronze, assumant enfin son statut d'œuvre d'art, dans une volonté déclarée de détruire l'original, ainsi que l'auteur. L'appropriation obtient grâce à ses yeux, car contrairement à l'influence vague et passive, elle prend position sur l'existant en le reconfigurant³. S'approprier c'est conquérir et repenser. Dans la même veine, l'artiste William Burroughs⁴ signe le livre *Les voleurs*⁵ dans lequel il affirme : « À bas l'originalité, le stérile et tyrannique ego qui emprisonne comme il crée. Vive le vol pur, sans honte, totale. Nous ne sommes pas responsables. Volez tout ce qui est en vue⁶ ». J'aime cette honnêteté rusée.

Étymologiquement, l'auteur est certes celui qui détient l'autorité, mais c'est aussi celui qui augmente, qui ajoute une pierre à un édifice déjà existant. Naturellement, toute avant-garde prétend faire *tabula rasa* du passé, dans une quête inlassable (presque survivaliste) dont le Graal est l'originalité pure, un commencement à partir de rien selon l'historienne Rosalind Krauss. L'artiste d'avant-garde « est

3. Ces mots sont similaires à ceux de l'historien de l'art Michael Baxandall. Il voit également dans l'influence : « a wrong headed grammatical prejudice » dans *Patterns of Intentions: On the Historical Explanation of pictures*, New Haven et Londres: Yale University Press, 1985, p. 59.

4. Connu en partie pour ses méthodes de « cut up ».

5. Maîtresse de l'art d'appropriation, elle est notamment connue pour ses œuvres de photographies photographiées. L'art d'appropriation se réfère à des œuvres des années 1980, on compte également Richard Prince dans ses chefs de file.

6. *The Adding Machine*, London, Calder, 1985 ; New York, Arcade Publishing, 1985. Contient les essais « Les Voleurs », pp. 19-21.

*préservé de la contamination de la tradition par une sorte de naïveté originnaire*⁷ ». Il s'intéresse aux éléments silencieux dont la neutralité défie toute concurrence, à l'image de la grille, fondamentalement hostile à la narration, degré zéro universel ; « *la grille était l'emblème du pur désintéressement de l'œuvre d'art, de son absence totale de finalité, promesse de son autonomie*⁸ ». Mais un travail sur la grille ne peut qu'aboutir à une redondance, dans les réactivations successives d'un modèle forcément stagnant. Les querelles entre Foster et Koolhaas, ou Tschumi et Einseman sur l'originalité de leurs grilles respectives sont donc insensées⁹. Hypodamus avait d'ailleurs déjà revendiqué ses droits sur le plan urbain quadrillé ! L'originalité de l'auteur demeure un concept fabriqué et non une réalité architecturale ou artistique. L'appropriation serait l'unique remède, le maquillage d'une marchandise forcément volée.

En littérature, Alexandre Dumas, le forgeron de la légende des trois mousquetaires, acculé, déclare sans le moindre scrupule « *Ce sont les hommes, et non pas l'homme, qui inventent*¹⁰ ». On ne lui a pourtant jamais coupé la main, solde des voleurs avérés !

Cette vision universaliste de la connaissance me fait penser au projet intitulé *A Book of Copy*¹¹, de Sam Jacobs. Celui-ci a eu une drôle de démarche. Il a demandé à un certain nombre d'architectes, collègue de savants (dont Branzi, Scott Brown, et Sergison je crois) de sélectionner des références qu'ils considéraient comme pertinentes et atemporelles. Un livre a donc vu le jour issu de toutes ces références que chacun de son côté avait photocopiées. J'y vois une sorte de collectivisation des terres intellectuelles. Dans la salle de la Biennale où il était exposé, deux

7. Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* ; Paris : Macula, 2007, p.135

8. Idem

9. Il parle des projets de Foster pour la Masdar City à Abu Dhabi (2007), du RAK Gateway de OMA (2007 également), de la grille de La Villette de Bernard Tschumi et Peter Einseman à Paris (1983).

10. Dumas, Alexandre. *Comment je devins auteur dramatique*, 1838

11. The Book of Copy par le Studio Fat, exposé à la Biennale de Venise de 2016

photocopieuses attendaient les visiteurs, qui pouvaient alors se créer leur propre livre. Cette attitude témoigne d'une reconnaissance de la valeur de la mémoire collective, dans laquelle toi comme moi, comme toutes les futures générations d'architectes pourront puiser.

J'ai un espoir peut-être un peu naïf, mais j'entraperçois dans les nouvelles dénominations de nombre de jeunes bureaux d'architecte, la volonté moderne de ne pas se ranger derrière une figure unique. À l'image de Wahrol, au travers de pseudonymes, anagrammes mystérieuses, entre E2A et 51N4E, la conscience du collectif semble prévaloir de plus en plus. J'entrevois des cas dans le passé, je pense au TAC (The Architects Collaborative), partageant une même *Weltanschauung*¹² dont l'anonymat théorique devait être l'expression de leur collaboration. Le poids auctorial de Gropius avait fait échouer cet idéal collectif, mais je suis persuadé que la conjoncture actuelle retrouve cette tendance, indispensable à mes yeux !

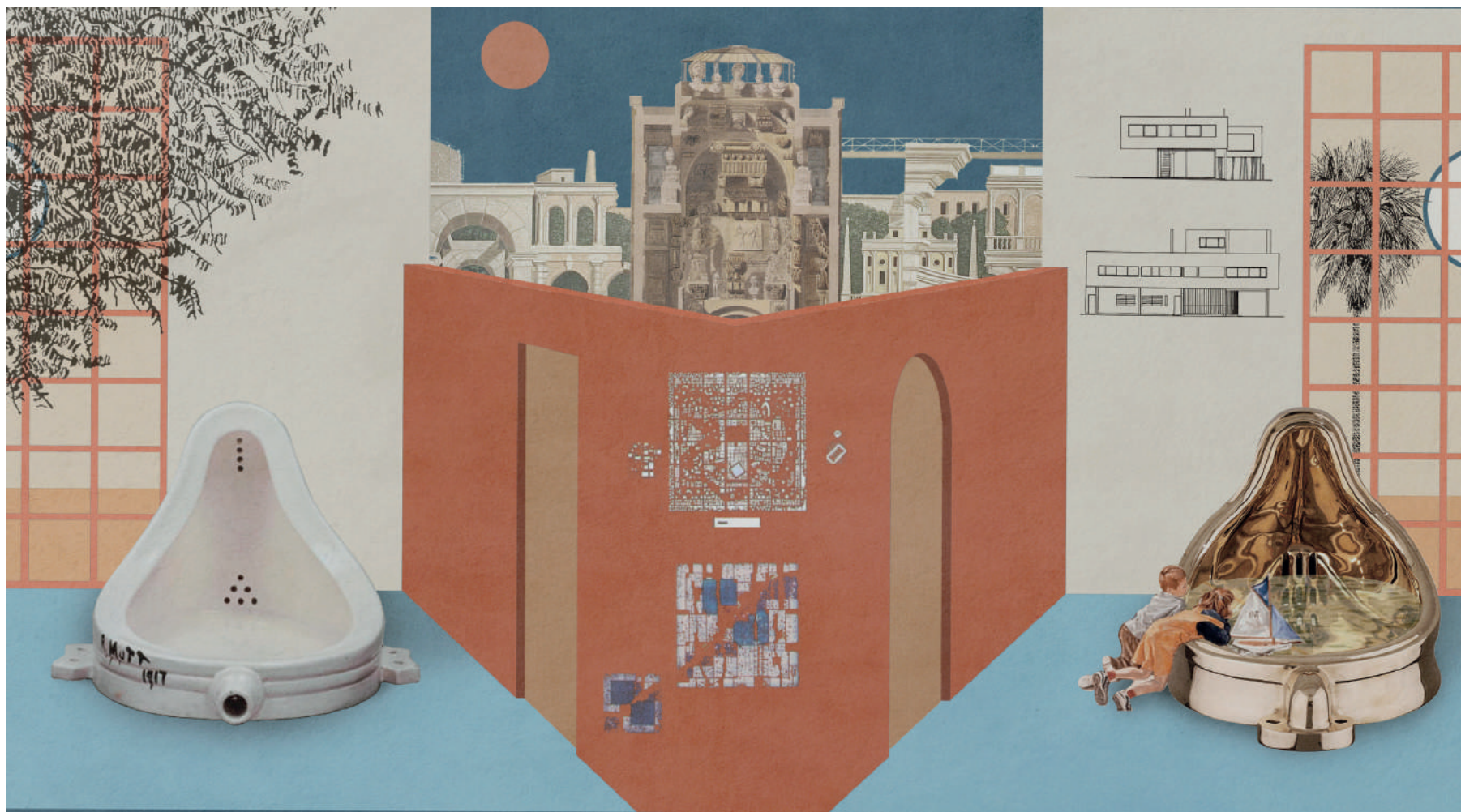
Alors oui, peut-être que tu reconnaitras en moi un jeune idéaliste un peu bohème, je milite à la fois pour une hiérarchie plus horizontale, l'architecte ne pouvant pas se déclarer unique auteur, mais aussi, pour une appropriation consciente et réfléchie de références.

À bas l'influence stérile et irréfléchie !

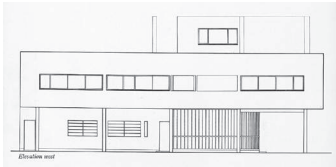
À bientôt,

W.

12. Traduction : Vision du monde, terme utilisé par Gropius, Walter dans *The architect collaborative* 1945-1975, p.24

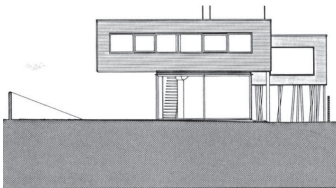


PARENThèse IV.I Clefs de lecture



1. Encore une icône qu'ils auraient pu étudier.
Voir image 6.

Le Corbusier, *Villa Savoye*, 1931, Poissy.



2. La villa avec son volume horizontal, ses façades en longueur, son plan et sa façade libre, ainsi que son toit-terrasse-piscine constitue effectivement une reprise des 5 points corbuséens. À l'intérieur, un mur courbe et opalin fait un écho fragmentaire à la courbure de la villa Savoye. Paradoxalement ou peut-être ironiquement, c'est pourtant les surréalistes, plus que l'ascendance moderne que Koolhaas invoque dans la représentation de la villa dans *S,M,L,XL*.

OMA, *Villa Dall'Ava*, 1991, Saint Cloud.



3. L'incroyable maison, devenue musée de John Soane est l'acmé d'accumulations de fragments. J'y vois les bibliothèques de références que nous glanons aujourd'hui sur internet.

George Bailey, *Sir John Soane's Museum*, Londres, 1811.



4. L'original a été réalisé pour la première fois à New York en 1917 avant d'être perdu.

Duchamp limite et contrôle les répliques. Celle-ci exécutée d'après la photographie de l'original prise en 1917 par Alfred Stieglitz, est réalisée en 1964 par la Galerie Schwarz de Milan. Elle en est la 3^{ème} version.

Marcel Duchamp, Fontaine (Urinoir), 1917/1964, Centre Pompidou, Paris.



5. Sherrie Levine, *Fountain (After Marcel Duchamp)*, 1991, Whitney Museum of American Art, New-York.



6. Série d'originaux et de copies plus ou moins controversés.

On peut également y voir la Villa Savoye de Poissy et l'Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies en Australie, copie sombre; le pavillon de Barcelone original et reconstruit; le projet de Foster à Abu Dhabi et le RAK Gateway d'OMA; le Pavillon de l'Esprit nouveau de l'Exposition universelle des Arts décoratifs à Paris de 1925 par Le Corbusier, ainsi que sa reconstruction à Bologne en 1977. Les doubles sont partout!

Page scannée issue du *Manifesto for the Right of Architecture* d'Ines Weizman. éd. Double. Manifesto Series 2. Zürich: Müller, 2013, p.12.



7. Peinture d'enfants jouant dans la fontaine du Jardin du Luxembourg à Paris.

LETTRE IV.II



Paris, le 05.08.17

Objet: *L'auteur abstrait — degrés de réalités*

C^{her} W,

Merci pour ta dernière lettre!

L'architecte s'est effectivement oublié dans son rôle de figure intellectuelle. Il domine les tâches de construction, mais perd contact avec la réalité tant du chantier que du caractère coopératif nécessaire à la réalisation du projet. L'art de bâtir constitue avant tout un acte collectif.¹ Pourtant, à un moment, l'histoire de l'architecture est devenue l'histoire des architectes. Alors que les architectures médiévales étaient tout ce qu'il y a de plus anonyme, les idéologies des Lumières ont mis la singularité créatrice dans un ostensor devant lequel tous pliaient le genou. L'œuvre originale provient dès lors d'une personne unique: l'architecte. Il se présente au sommet de la pyramide, savant parmi les profanes, notamment grâce au dessin dont il est maître. Mais par ricochet, il déserte partiellement le chantier, l'esprit et la main se retrouvent alors séparés².

Certains noms passent à la postérité, comme celui de Palladio, dont l'œuvre est encore le sujet de références, et d'innovations contemporaines. En 2013, si mes souvenirs sont bons, le studio Fat, dirigé par Sam Jacobs, a présenté sa *Villa Rotonda Redux* au rendez-vous bisannuel vénitien, passage devenu obligatoire pour tout architecte mondain. Deux quarts de ce que l'initié peut reconnaître

1. Tout comme l'écriture est un acte collectif. Seule, je n'aurai pas écrit cet énoncé. On ne fait rien seul. Je profite donc de cet aparté pour remercier tous ceux qui ont pris le temps. Merci à Nicola Braghieri pour nos discussions et sa confiance, je n'aurai pas osé pousser la littérature sans lui. Merci à ma maître EPFL, Silvia Groaz, pour ses judicieux conseils. Merci à mes parents et mes frères, je vous dois tout. Pour leurs relectures soigneuses, merci à ma maman en particulier, mais aussi à Xavier et Juliette, ainsi que Mathias, qui m'a également prêté sa plume. Merci à Flo et Phil pour leur soutien au quotidien et les rires. (Ne versez pas de larmes, tout de même, c'était un beau voyage!)

2. Je trouve cette rupture désolante. L'opinion de la doxa est pourtant claire, le suivi de chantier est si souvent mal géré!

de la Rotonda se font face. L'un est le négatif de l'autre, moule et moulage, fragment double évoquant peut-être une éventuelle production industrielle de la villa. Jacobs, proposant seulement deux fragments abstraits suggère l'image de la villa complète. À la manière des volumes de Moretti, le négatif parle de son complément, dans une réalité non superposable entre le moule et le moulage. Quelques années plus tard, Sam Jacobs est retourné à Venise pour l'exposition *A World of fragile Parts*; j'aurais aimé y aller, mais ma santé ne me l'a pas permis. En revanche une amie m'a rapporté le livret et j'ai pu m'enquérir de ce qui s'y était passé. Le répliqua d'un abri de réfugié soudanais de Calais m'a frappé. Explorant les possibilités offertes par le scanner et l'impression 3D, comme *Factum Arte*, Jacobs fige un passé tout proche, réifie l'éphémère. Il le pétrifie aussi, comme un gisant de pierre, rappel palpable et engagé d'une réalité qu'on ne doit pas oublier. Intéressant de constater que le moule ne montre à nouveau qu'une réalité fragmentée: seul l'extérieur est façonné. À l'instar d'Ernst Mach, l'image offerte par le miroir n'est pas superposable à la réalité qu'elle suggère.

J'aime me balader dans la galerie de moulages de la Cité de l'Architecture³. À mi-chemin entre un cimetière et un entrepôt de décors d'opéra, habitée par les spectres de passés multiples, elle me fait voyager sans peine. La technique du moulage a quelque chose de magique et de tragique à la fois, souvent ce qui sert de moule disparaît. J'ai vu récemment des photos du chalet de Nickish-Walder⁴, coulé en béton dans l'original en bois servant de coffrage. J'imagine ce moment sublime où les deux structures cohabitent dans une dernière étreinte, qui laisse son empreinte, avant de se séparer inéluctablement. L'avènement du double signifie la mort de l'original dans une continuité historique qui évite adroitement l'écueil de la nostalgie.

La copie est par nature architecturale: une symétrie formelle monumentalise presque automatiquement le bâti. La villa palladienne est peut-être le parangon ultime de la construction par copie, puisque

3. Palais de Chaillot, Paris.

4. Refuge Lieptgas, Flims, 2012, du jeune bureau suisse Nickish-Walder.

selon deux axes, la villa se répète elle-même symétriquement. Des siècles plus tard, Loos proclame : « *No more original genii! Let us repeat ourselves again and again!* »⁵. C'est naturellement Rossi qui a le mieux identifié cette « *compulsion à répéter* »⁶ qui lui permet de trouver du nouveau. Sujet presque de névrose, l'objet répété obsessivement doit être oublié volontairement pour pouvoir réparaître sous une forme neuve, dans un contexte différent. Benjamin disait : « *L'envie de refaire c'est un peu comme prendre deux fois la même photographie : aucune technique n'est suffisamment parfaite pour empêcher les variations dues à l'objectif, à la lumière, et finalement c'est aussi le désir de voir surgir un objet différent.* »⁷ Je pourrais aussi répéter les mots de Deleuze, citant Hume selon qui « *la répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple.* »⁸

Rossi va au-delà de la nostalgie du passé, il active la mémoire, tout en voulant échapper au danger de la muséification ; la répétition de la même forme architecturale idéale, le cube, dans les projets pour Modène et le théâtre de Venise et le monument de Cuneo, ne constitue pas une recherche absolue de continuité stylistique. Elle répond seulement à la volonté de faire réapparaître un mythe oublié, qui a laissé un souvenir fugace, et que les techniques nouvelles permettent aujourd'hui de faire revivre. L'essence mythique de cet original perdu, issue d'une abstraction, se réactive dans le moment présent, comme la bribe d'une discussion ancestrale que l'oreille percevrait au milieu d'une bourrasque de vent. Dans la *Citta analoga*, ces fragments réapparaissent cousus ensemble par des analogies formelles ou conceptuelles. Comme se confie Mario Botta, dans une interview à propos de son style reconnaissable : « *Pour en revenir aux obsessions, chaque être humain a son propre vocabulaire et l'approfondir permet de mieux le comprendre (...) Il faut cultiver son propre langage pour dire des choses à chaque fois différentes.* »⁹

5. Loos, Adolf, *Vernacular Art*, 1914

6. Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, 1981

7. Benjamin, Walter, et Lionel Duvoy. *Petite histoire de la photographie*. Paris : Éd. Allia, 2012.

8. Deleuze, Gilles, au début du chapitre 2 je crois, dans *Différences et répétitions*, 1968

9. Interview de Mario Botta par Patricia Lunghi, *Bilan*, 23 avril 2016

La reproduction (notamment technique) permet ainsi de révéler d'autres réalités, que celle, tangible, qu'on croit être unique; dans le film *Blow up*¹⁰, l'agrandissement d'une photographie révèle un meurtre au photographe. Dans une courte histoire de la photographie, Benjamin (eh oui, encore lui), affirme quant à lui, que les étudiants en architecture devraient regarder les photographies des bâtiments, car elles révèlent ce que l'œil nu de l'humain ne peut voir.

Si créer ex nihilo équivalait au miracle, refaire une image ou répéter un processus permet de méditer sur l'existant. C'est le rôle que je perçois aussi dans la représentation d'architecture, la maquette, et son incomplétude intrinsèque, puisqu'à l'image de la transfiguration esthétique dictée par Van Doesburg, elle est une abstraction. La maquette d'architecture évoque un aspect, montre une partie d'un tout. En amont de la construction, elle permet d'élucider certains mystères de la 2D. Prenons l'anecdote célèbre de la démonstration de Brunelleschi pour la coupole de la Cathédrale Santa Maria dei Fiore¹¹ ou encore celle de l'Arc de Triomphe de l'architecte Chalgrin sur la place de l'Étoile. L'histoire raconte que le monument inachevé pour le mariage de Napoléon 1^{er} et Marie-Louise d'Autriche s'est offert un simulacre réalisé en bois et en toile. Ce test de la réalité permet d'apporter des modifications capitales au projet. La maquette est donc avant tout un outil de compréhension du projet, de son effet, de sa structure, tant par les commanditaires que par ceux qui sont en charge de l'exécuter.

Dans une représentation à l'échelle 1:1, l'abstraction n'est pas permise, on comprend fonctionnellement pourquoi. Je pense à la carte décrite par Borges, qui finit par recouvrir tout l'Empire pour représenter les terres de la manière la plus fidèle et détaillée possible. Seulement, au bout du compte, elle se retrouve en ruine, abandonnée à « *L'Inclémence du Soleil*

10. Michelangelo Antonioni, *Blow up*, 1966. Dans le Londres des années 1960, un photographe de mode prend par hasard et à leur insu un couple qui s'embrasse dans un parc. En développant les photos, il découvre meurtre, une autre réalité.

11. Je vous la raconte quand même? Brunelleschi aurait convaincu le jury de son projet sans présenter de plans, mais simplement en construisant devant eux la coupole à échelle réduite. Si le principe de « *spina di pesce* » fonctionnait en théorie, le saut d'échelle s'est toutefois révélé impossible, la coupole s'est fissurée pendant la construction...

*et des Hivers*¹²». Eco a également démontré avec le plus grand sérieux, l'impossibilité d'une telle entreprise¹³. En revanche, le saut d'échelle implique une abstraction et distingue l'original de la représentation, le vrai du faux. J'ai lu que dans les musées nationaux français¹⁴, imposent que la copie soit d'une taille supérieure ou inférieure de 1/5 de la hauteur et de la largeur de l'original, ceci afin d'éviter la production et la vente frauduleuse de faux tableaux. Je repense à l'université de Johnson, certes inspirée de Ledoux mais à une échelle bien différente puisque Houston accueille dix fois plus d'étudiants que le projet de Ledoux, initialement dessiné pour seulement 8 professeurs et 64 étudiants. Il s'est vu forcé de changer l'échelle puisque. S'il avait pu invoquer cette loi, il aurait ironiquement pu échapper au qualificatif de plagiaire!

J'attends de tes nouvelles,

Maxence

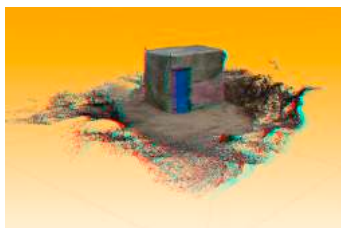
12. Borges, Jean Louis. *L'empire des cartes*, 1946. Borges, espiègle, invente un contexte au moment de publier le texte; il prétend l'avoir trouvé dans un livre publié au XVII^e siècle en Catalogne, et l'attribue à un auteur fictif, qu'il nomme Suarez Miranda.

13. Eco, Umberto. «De l'impossibilité d'établir une carte de l'Empire à l'échelle du 1/1», dans *Pastiches et postiches*, Paris, Messidor, 1988, pp. 95-104.

14. Depuis 1957.



PARENThèse IV.II Clefs de lecture



1. Scanner 3D d'un abri temporaire de la jungle de Calais.

Fat Studio, *A Word of Fragile Parts*, Biennale de Venise, 2016.



2. Scène du baiser des amants, deux réalités.

Michelangelo Antonioni, *Blow up*, 1966.



3. «Pour Van Doesburg, la peinture est une recherche d'équilibre et le rapport à la nature n'est pas une imitation, mais, comme pour Taraboukine, une reconstruction et une abstraction». (Jacques Lucan, *Composition, no-composition*, p.435).

La transfiguration esthétique est l'illustration d'un processus de création, l'artiste se concentre sur l'essence d'un existant et par abstraction donne réalité à une nouvelle forme. Dans toute réalité réside cette possibilité poétique et ce désir d'être transcendé.

Theo van Doesburg. *Composition VIII (Vache)*, 1917.



4. Nickisch Walder, *Refuge Lieptgas*, Flims, Switzerland, 2012.
Parallèlement au refuge de Fat Studio (1.), ce refuge fige un passé disparu.



5. Le bon architecte a trois yeux, il perçoit d'autres réalités. La présence de l'élève à ses côtés symbolise l'importance de la transmission, quant à la corne d'abondance, elle fait naturellement écho à la réussite. Le mauvais architecte n'a pas de visage, son monde s'écroule. Je me suis interrogée sur ce visage aveugle, il pourrait signifier la disparition de l'identité du mauvais architecte, mais je dirais plutôt qu'il refuse de regarder le passé.

Philibert de l'Orme, *Allégorie du bon et du mauvais architecte*, gravure, dans le *Premier tome de l'Architecture*, Frédéric Morel, Paris, 1567.

LETTRE IV.III



Lausanne, le 15.08.17

Objet: *L'auteur coupe et colle — Intertextualité*

C^her Maxence,

N'ayant pas reçu de réponse de ta part¹, j'espère ne pas t'avoir déçu avec mes idéaux peut-être un peu trop rêveurs, mais je me permets de pousser ma réflexion sur la question de l'auteur.

Bien que l'architecture soit à la fois *cosa mentale*, discours appropriable dans le sens kantien, et objet physique utilitaire, le nom de son auteur continue à la désigner comme une étiquette sur un bocal. Cependant, l'architecture n'appartient pas à l'architecte.

Connais-tu l'anecdote de la mort de Borromini ? La légende raconte qu'il a donné fin à ses jours pendant le chantier de Saint Jean de Latran, face à l'incompréhension des ouvriers à saisir sa grande idée architecturale. L'un d'entre eux avait commis le crime ultime de recouvrir les briques de l'ancienne basilique constantinienne, outrage aux premiers temps de la chrétienté, mais aussi à l'intention de l'architecte. L'architecture authentique devrait être l'expression exacte de la conception de l'architecte, pourtant cette perfection est impossible à moins que l'architecte ne devienne tout à la fois client, dessinateur, ingénieur et artisan unique ; il doit accepter de prendre le risque de livrer son œuvre à un « *décodage aberrant* » mais nécessaire, comme dirait Eco, et couper le cordon ombilical, à l'instar du Corbusier qui laissa les habitants s'approprier et donc modifier la cité Frugès : « *Je ne vous dirais qu'une chose : entre l'architecture et la vie, je choisirai toujours la vie.*² » L'architecte ne peut imposer ses intentions aux utilisateurs. Libres de s'approprier son œuvre, ils l'empêchent de se réifier, de se fossiliser dans un idéal intouchable. C'est dans cette limite que l'architecte se distingue des autres artistes. Imagine un lecteur découper dans son

1. J'ai effectivement récupéré la dernière lettre, pourtant achevée de mon arrière-grand-père chez lui ; il semble qu'il n'ait pas eu le temps de la poster.

2. Verdier, Thierry. « Authenticité et affirmation du singulier en architecture ». *Noesis*, n° 2223 (1er juin 2014).

livre pour réorganiser les phrases à sa convenance! L'architecte doit donc conscientiser l'inachèvement de son œuvre; l'authenticité d'une architecture est une illusion, puisqu'abordée collectivement, comme une réponse circonstanciée à une question sans cesse renouvelée.

L'architecture a été souvent comparée à un langage respectant une syntaxe. Par analogie, l'architecte développe son propre vocabulaire, certains dans un franc-parler, d'autres plus timidement. Pour ma part, j'ose regarder les droits et valeurs morales du domaine littéraire et je m'appuie deux textes de la fin des années 60, respectivement de Roland Barthes et de Michel Foucault. À un an d'intervalle, les penseurs ont tous deux discoursé sur le phénomène d'individualisation de l'auteur, tradition héritée du XIX^{ème} siècle, et sa dissolution contemporaine. Foucault sonde les âmes lors d'une conférence en posant la question: «*qu'est-ce qu'un auteur*»? Et il annonce sans ambages: «*il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître*.³»

Barthes traite le sujet de manière plus vindicative dans un court texte intitulé: *la mort de l'auteur*⁴. Il remplace l'autorialité par l'intertextualité. Pour lui, à travers la voix d'un auteur, d'autres voix se joignent dans un chœur chantant à l'unisson. Parler est déjà une tautologie⁵, tout texte est entreglose⁶; l'auteur est assis face à un métier à tisser et assemble des fils, murmures de livres, pour fabriquer un nouveau texte.

On pourrait parler de super-hybridité architecturale, équivalente à l'intertextualité littéraire. Cette méthode accélère la réunion et l'assemblage de fragments théoriques ou concrets divers. Combiner deux ou plusieurs choses devient dès lors un acte de création. Même

3. Foucault, Michel, conférence sur la théorie littéraire donnée au Collège de France le 22 février 1969.

4. Barthes, Roland, *La mort de l'auteur*, 1967.

5. Cette phrase célèbre est issue de la «Tour de Babel», dans *Fictions* de Borges. La nouvelle décrit une bibliothèque de taille gigantesque contenant tous les livres. Nouvelle édition augmentée. Collection folio 614. Paris: Gallimard, 1983, p.80.

6. L'entreglose est le tissage de deux ou plusieurs textes, terme utilisé par Michel de Montaigne dans ses *Essais* III, 13 .

Corbu reconnaissait une certaine intertextualité, Bruno Reichlin la décrit dans *L'œuvre n'est plus faite seulement d'elle-même*⁷. Dans l'architecture moderne, le passé est donc susceptible d'être réemployé, dans un mécanisme de réaction poétique soumis à tout ce que l'œil perçoit. Paradoxalement, l'architecte accepte de puiser ses sources dans le déjà-fait, mais se doit de croire en la possible nouveauté, sous peine de succomber au désespoir. La conviction de ne rien proposer de nouveau ou personnel serait un inhibiteur complet. « *La certitude que tout est écrit nous annule ou fait de nous des fantômes.* »⁸ Alors peut-être que l'auteur comme institution se trouve dissolue, la formidable paternité recherchée par Alberti n'a plus raison d'être. Mais dans le texte ou dans l'explication de choix architecturaux, l'usager désire déceler la présence de l'auteur et son intentionnalité.

C'est un fait qu'on ne peut nier. L'architecte fragmente, coupe et colle, l'architecte traduit et s'approprie. À la manière de William S. Burroughs, interrogeant l'univers ciseaux et pot de colle à la main, cette affirmation peut devenir méthode; une technique de collage assumée, d'intertextualité recherchée, au-delà de la représentation, mais mise au cœur du processus projectuel; un super-hybride. « *J'ai ça dans le sang, la passion de la découpe, de la sélection, de la combinaison.* »⁹

Les *spolia* reflètent à mes yeux la figure extrême et concrète du collage théorique, la trace d'un précédent, qui s'étend jusqu'aux anarchitectures de Greaves¹⁰; à une époque capitaliste où tout est en surplus, mais où tout paraît manquer en même temps, faire l'apologie du réemploi

7. Reichlin, Bruno, « L'œuvre n'est plus faite seulement d'elle-même », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 22-23, Le Corbusier, l'atelier intérieur, février 2008.

8. À nouveau, Borges, Jorge Luis. « La tour de Babel », dans *Fictions*. Nouvelle édition augmentée. Collection folio 614. Paris : Gallimard, 1983, p.80.

9. Compagnon, Antoine. *La seconde main : ou, Le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979. p.15.

10. Depuis 30 ans, l'artiste autodidacte québécois Richard Greaves érige des cabanes glanant des fragments de bâtiments existants. Il commence par les démembrer pièce après pièce, puis assemble les fragments simplement avec de la corde sur son site, en n'employant aucun instrument de mesure.

me semble tout à fait approprié; en fait, la question n'est pas doit-on copier, je pense qu'il faut copier, copier de toutes nos forces, pour d'abord apprendre, puis inventer; pas d'inquiétude à avoir, la copie conforme par la main ou l'intellect humain n'est pas possible. Fruit de l'imagination, le renouveau vient du «*hic et nunc*». Baudelaire assure qu'*'elle [l'imagination] a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf.'*¹¹ ». On pourrait comparer ce principe littéraire avec l'architecture récente; Baukuh reprenant la façade du Parthénon et la forme ovoïdale de Koolhaas pour Zeebrugge propose ainsi du nouveau¹².

L'étymologie de *spolia* colore pourtant ce mot d'une teinte dépréciative. on y voit la dépouille animale et le pillage militaire. Les *spolias* sont à la fois appréciés en tant qu'hommage ou réintroduction de matériaux choisis, mais n'obtiennent que difficilement leurs lettres de noblesse en tant qu'héritage de l'ersatz, produit de recyclage. Parfois signes de disette, ils entretiennent un rapport utilitaire avec le passé; la Rome du XIII^{ème} siècle exploite ainsi sans scrupule les marbres et travertins transformés en chaux. Certes, recoller ne restitue jamais l'authenticité de l'original, mais les *spolias* s'autonomisent, assument les cicatrices du collage.

Le réemploi a refait surface après avoir été dans l'ombre, évincé par l'industrialisation et l'illusion d'une abondance éternelle; des cas récents me viennent en tête: les fenêtres néoromanesques réintégrées dans la nouvelle façade du Kloster Garten de Munich¹³ ou de manière similaire par Scarpa, les fragments de la façade du palazzo Abatellis à Palerme, détruit après un tremblement de terre.

L'industrie du bâti contribue à la société de surconsommation, et

11. Baudelaire, Charles Salon de 1859: Lettres à Monsieur le Directeur de «La revue française», III: «La reine des facultés» (1859) dans *Œuvres complètes*, Pléiade, 1961 p. 1038

12. Baukuh, *Agustinus*, Alesund, 2009

13. Hild und K Architekten, Munich, 2008

possède une tendance à détruire tout ce qui est obsolète. Pourtant on peut considérer le tissu urbain comme une réserve qu'il n'est pas bon de négliger. À Paris, les travaux titanesques d'Hausmann se sont paradoxalement déjà inscrits dans une économie qu'on qualifierait aujourd'hui de circulaire. Le baron insista en effet pour vendre aux enchères les éléments de constructions, essuyant ses grandes découpes. Assurément, la main-d'œuvre était moins coûteuse, mais aujourd'hui certains collectifs en Belgique¹⁴ notamment se sont spécialisés dans la récupération de matériaux de construction.

Considérons ce qui est déjà là, mon Dieu, composons avec l'existant, avant de couler de nouvelles quantités indécentes de béton ! Regardons plutôt tous ces bâtiments qui se sont vu offrir une seconde vie, phœnix de temps mouvants, comme la tour Bois-le-Prêtre¹⁵. Je vois également dans Patrick Bouchain un adepte des spolias. Cet anti-stararchitecte n'a malheureusement pas encore trouvé son rang dans nos livres académiques. Il s'est aussi fait avocat et réhabilitateur des logements sociaux voués à la destruction : *« c'est le seul bâtiment dans l'histoire de l'architecture qui interdit à l'usager de le transformer, puisqu'il doit être rendu dans l'état d'origine. C'est un négationnisme de l'architecture »*¹⁶. » Laissons place à la liberté et à l'expérimentation ! *« s'enraciner de façon orthodoxe dans la continuité, et s'évader du carcan, voilà les deux fins recherchées par les auteurs du réemploi »*¹⁷. » Prenons le *Lieu Unique* à Nantes, où il adapte une ancienne biscuiterie Lu en centre culturel, utilisant des barils en matériaux de construction.

Le réemploi se charge inévitablement d'une tension vers la réalité perdue. Pour finaliser notre série de grands modèles dérivés, je veux évoquer le *Parthénon de livres* de Marta Minujin à la Documenta en 2016 ! L'artiste argentine s'approprie la forme du modèle original (ou plutôt de sa

14. Collectif Rotor, Bruxelles

15. Transformation de la Tour Bois le Prêtre — Paris 17 — Druot, Lacaton & Vassal, 2011

16. Interview de Patrick Bouchain « Construire ensemble le Grand Ensemble habiter autrement », Strabic, 28 juillet 2011

17. Citation trouvée dans *Remploi, citation, plagiat : conduites et pratiques médiévales (Xe - XIIe siècle)* p.165, répétant les écrits de G.Lobrichon, *La relecture des pères*, p.257

forme idéale comme à Nashville). Toutefois, ce n'est pas de pierres, mais de livres qu'il est construit. Les livres à l'égal des pierres sont témoins du passé. Ce projet monumental et paradoxalement immatériel est à mes yeux un symbole d'intertextualité créatrice! À qui appartient l'œuvre, à Athènes, à Nashville, aux écrivains censurés, à l'artiste, aux visiteurs? Impossible de le dire. L'acte de spoliation matérialise un transfert de l'autorialité, l'auteur est inévitablement pluriel.

Ainsi, l'architecte, recycleur de passé immatériel et tangible, puise l'inspiration et les ressources directement dans l'existant. Ce voleur d'idées et de matière récolte ce que son œil perçoit, puis transpose dans le concret. Je me fais donc apôtre du réemploi, *Aufhebung*¹⁸ hégélien, qui marque une disparition par un dépassement, à l'image de l'ange de l'histoire de Klee qui regarde le passé pour avancer vers le futur. L'architecte devrait emporter des fragments sous son aile, pour les propulser au-dessus de sa tête, qu'en penses-tu?

Je repars sûrement bientôt en voyage. Mais si tu as le temps la semaine prochaine pour un repas, on pourrait en discuter même si je doute qu'on parvienne à mettre un point final à cette discussion endiablée!

À bientôt j'espère,

W.

18. La traduction du concept hégélien est difficile, mais signifie dépassement.



PARENThèse IV.III Clefs de lecture



1. Au lieu de détruire ce HLM des années 60, le bureau parisien lui offre un élixir de jeunesse, en l'enveloppant d'une épaisseur.

Lacaton Vassal, *Tour Bois-le-Prêtre*, 2011.



2. Carlo Scarpa, rénovation du Pallazo Abatellis, Palerme, 1950.



3. Mur du château vénitien, construit à partir de décombres d'une architecture précédente. Vieille ville de Parikia, Paros.



4. Hild und K Architekten, restauration du Kloster Garten, Munich, 2010.



5. Baukuh, projet non réalisé, *Agustinus*, Alesund, 2009.

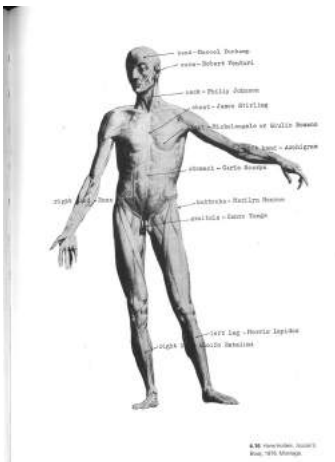


6. Le Corbusier, cité Frugès, 1924, Bordeaux.



7. Rendu célèbre grâce à Walter Benjamin : « *Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'ange de l'histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Oï paraît devant nous une suite d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler les vaincus. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès.* » (Sur le concept d'histoire, 1940).

Paul Klee, *Angelus novus*, 1920, Musée d'Israël.



8. L'architecte est composé de, compose avec, et composera l'histoire.

Collage de Hans Hollein, *Isozaki'sbody*, 1976.

Dans le livre d'Emmanuel Petit, *Irony or, The Self-critical Opacity of Postmodern Architecture*, p.136.

CONCLURE
BON MENTEUR - HABILE VOLEUR

Ainsi se finissait un peu abruptement leur échange. La première fois que je suis arrivée au bout de leurs correspondances, j'ai ressenti un sentiment similaire à celui de l'abandon, comme si la dernière lettre de W se teintait déjà des couleurs d'une conclusion. Nos deux protagonistes avaient donc questionné à la fois l'œuvre de l'architecte, mais aussi et principalement le rôle qu'il se donne et celui que lui donne la société. Je me suis demandée si mon arrière-grand-père avait eu le temps de lire cette dernière lettre; je ne doute pas qu'il y aurait répondu, les Preslier ont toujours eu le don pour rebondir! Je vois dans cette correspondance une sorte de récit des *Mille et Une Nuits*, où le narrateur ne doit jamais s'arrêter de parler afin d'écarter la mort. L'architecte est aussi cet écrivain qui narre un récit dont le bâtiment est le héros. Mais soyons honnêtes, l'architecte raconte l'histoire qu'il veut. Il est temps d'arrêter d'être naïf, car le constat pourrait être navrant: l'architecte n'est pas le preux chevalier de l'histoire.

Car l'architecte ment et l'architecte vole.

L'architecte ment.

L'architecte se fait vendeur de rêves, de scénarios possibles! La représentation et l'*ekphrasis* sont ses plus sûres alliées; il sait sublimer la réalité par ses mots et ses images. Le point de vue d'un rendu en perspective est précisément choisi pour ne montrer que la plus belle partie, forcément biaisée. Le client a souvent plus confiance dans la maquette, plus facile à appréhender qu'un dessin technique, mais W l'a démontré, bien que très utile à la conception elle n'est qu'un simulacre, reflet teinté.

Regardons donc maintenant avec des yeux ironiques la notion de «vérité constructive», impératif qu'on nous enseigne à suivre: dans tout projet d'architecture se dissimule nécessairement un mensonge, un subterfuge théâtral. La réalité n'est jamais si nette et lisible.

L'architecte commence précisément par se mentir à lui-même, et, je le défendrais sur ce point, ce mensonge est nécessaire. Car l'architecte se met à la place du client, il se projette, et doit se persuader que le projet qu'il esquisse peut devenir réalité; il investit également toute son énergie pour rentrer dans la peau de son client, jouer son rôle pour pouvoir dessiner le décor de sa scène. L'architecte est un acteur aux multiples masques.

Mais l'architecte vole aussi.

Il regarde et chaparde les modèles canoniques, les fameux originaux. Des caractéristiques bien précises (proportions parfaites par exemple) les ont élevés à une certaine époque au rang d'archétypes, en réponse aux exigences et à la mode du temps; ceux qui ont réussi à attraper au vol le *Zeitgeist* si volatile ont pu produire ces modèles toujours nouveaux. Car oui, l'architecte pioche allègrement dans l'existant, le déjà-là, mais il se retrouve en même temps coincé dans une tour de Babel de références à la Borges, un cercle atemporel. En l'explorant, il ajoute des pièces. En volant le passé, il crée le futur. Il pose son projet d'architecture comme un livre sur une étagère. Chacun peut venir le consulter, confirmant l'ubiquité des données caractérisant notre époque.

La diffusion (certes un peu forcée) d'un modèle le voue inébranlablement à sa perte; « *Construire c'est faire disparaître un autre déjà-là. C'est sans doute très bien ainsi.* »¹ L'architecte s' imagine en Rauschenberg, bien décidé à effacer un dessin de De Kooning², et assumer le palimpseste. Ainsi, l'élève dépassera toujours le maître, soit en le suivant, soit en prenant son contre-pied. Sans le modernisme, les postmodernes n'auraient certainement pas sillonné les Amériques!

Deux risques se manifestent cependant à force de trop regarder le passé. Le premier, c'est d'être submergé par sa force, et s'abandonner dans une nostalgie historicisée. Mais non, tout n'était pas mieux avant ! Ensuite, mettre le passé sur un piédestal, c'est empêcher le mouvement,

1. Toubert, Pierre, et Pierre Moret, éd. *Réemploi, citation, plagiat: conduites et pratiques médiévales (Xe - XIIe siècle)*. Collection de la Casa de Velázquez 112. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. *Recyclage, récupération, réemploi*, Philippe Bernardini.

2. Rauschenberg, Robert, *Erased de Kooning Drawing*, 1953.

l'évolution, réifier le bâtiment, le scléroser. Je suis la position de Viollet-le-Duc, prenons garde à la muséification du patrimoine bâti! Nous deviendrions de pauvres gardiens de musée, condamnés à voir la poussière s'accumuler, témoins sclérosés du temps immobile.

Enfin, le mythe de l'auteur unique est à la fois vol et mensonge. S'il pense être le seul auteur de son œuvre, l'architecte se fourvoie grandement et revendique ce qui ne lui est pas entièrement dû. L'architecte, parfois imbu de sa personne, a surtout peur de l'oubli. Il voit dans son bâtiment le héros de son histoire qui doit passer à la postérité. Mais ce souhait est bien illusoire; les pyramides semblent être éternelles, pourtant chacun sait que construire aujourd'hui ne signifie pas pour toujours.

La copie conforme du passé le désole, il souhaite aussi échapper à l'oubli, alors l'architecte laisse son empreinte sur chaque projet, assemblage de références avouées ou non, conscientes ou non. En lui dédiant corps et âme, il fait de lui son descendant, peut-être son double, en tout cas une partie de lui. Dans *La Pensée Sauvage*, Lévi-Strauss avançait déjà que «*Le bricoleur y met toujours quelque chose de soi*³». L'architecte prend des décisions qui lui sont propres. Mais l'œuvre ne lui appartient pas pour autant, nous l'avons vu dans les lettres, il doit le laisser vivre. Alors oui, l'architecte est un auteur mais il ne peut se revendiquer être l'unique; non seulement car il s'appuie sur l'existant, mais rarement il pose le mortier et les briques, et peut-être encore plus rarement il sera l'acteur de la pièce qu'il écrit. On ne peut donc pas suivre Barthes et annoncer la mort de ce mécréant d'architecte puisque l'originalité pure de l'auteur est seulement un concept.

L'architecte s'approprie et réemploie.

Il doit copier l'existant, comprendre le passé, puis surtout se l'approprier de manière active et pertinente. Puisque l'appropriation est le maquillage d'une marchandise forcément volée, autant l'assumer.

L'architecture est fascinée par elle-même, comme le dirait Baudrillard à propos du cinéma et inlassablement elle «*se recopie, refait ses classiques, rétroactive ses mythes originels, refait le muet plus parfait que le muet*

3. Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, ed Plon, 1962, p.26.

d'origine, etc. ; tout cela est logique.»⁴ Le savoir, mais aussi le savoir-faire se transmet du maître au disciple; pourtant c'est souvent l'indiscipline, la transgression des règles qui est le moteur du progrès. Regardons le pavillon suisse à la Biennale de Venise de 2016⁵, qui joue avec les standards, les modèles, il les chasse de leurs piédestaux et révèle leur absurdité contemporaine. Le réemploi doit se doter d'une étincelle d'ironie: c'est en plaçant l'urinoir dans un musée et en lui offrant un nouveau nom mensonger que Duchamp en change le sens et l'usage. Mais le réemploi peut également être d'ordre matériel, la forme peut changer: broyer la céramique pour en faire du sable de construction par exemple; l'architecte peut réemployer de différentes manières en intervenant sur l'usage, la matière ou la mémoire.

Assembler des objets d'origines diverses, c'est mettre en scène la beauté de l'irrégulier et laisser la place à l'improvisation. A la manière de l'*opus incertum*, les fragments assemblés réagissent les uns aux autres et, tous réunis, constituent un nouvel ensemble. Je me permets à nouveau de citer la description du bricoleur de Levi-Strauss qui illustre parfaitement mon propos: «*excité par son projet, sa première démarche pratique est pourtant rétrospective: il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux; en faire, ou en refaire, l'inventaire; enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, ces objets hétéroclites qui constituent son trésor, il les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait "signifier" contribuant ainsi à définir un ensemble à réaliser*»⁶

Il faut donc paradoxalement conserver pour être révolutionnaire, pour transformer la légende du bateau de Thésée une réalité.

Ps: Appel à l'indiscipline :

L'architecte doit se faire bon menteur et habile voleur.

4. Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Débats. Paris: Galilée, 1981. p.69.

5. Svizzera 240: House Tour, 2016.

6. Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, ed Plon, 1962, p.38.

REMERCIEMENTS

Si vous n'avez malencontreusement pas lu l'intégralité des notes de bas de page, vous les avez peut-être manqués, ils se trouvent pourtant à la page 97, note n° 1, vérifiez!

BIBLIOGRAPHIE

Voici donc la liste, que j'espère exhaustive, des références que j'ai pu relever dans la correspondance de Maxence Wald et W. À la lumière de leur discussion, le lecteur a sûrement compris que la mémoire nous joue parfois des tours et que l'auteur s'approprie souvent les pensées d'autrui.

LIVRES

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Débats. Paris: Galilée, 1981.

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique: version de 1939*. Paris: Gallimard, 2012. - *Petite histoire de la photographie*. Paris: Éd. Allia, 2012.

BJONE, Christian, et **JOHNSON**, Philip. *Philip Johnson and His Mischief: Appropriation in Art and Architecture*. Mulgrave: Images Publ, 2014.

BORGES, Jorge Luis. *Fictions*. Nouvelle édition augmentée. Collection folio 614. Paris: Gallimard, 1983.

BRILLIANT, Richard, et Dale Kinney, éd. *Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine*. Farnham, Surrey, UK, England ; Burlington, VT: Ashgate, 2011.

CARPO, Mario. *The alphabet and the algorithm*. Writing architecture. Cambridge, Mass: MIT Press, 2011.

CARPO, Mario, et Ginette Morel. *L'architecture à l'âge de l'imprimerie culture orale, culture écrite, livre et reproduction mécanique de l'image dans l'histoire des théories architecturales*. Paris: Éd. de la Villette: diff. Volumen, 2008.

CLUZEL, Jean-Sébastien, et Masatsugu Nishida, éd. *Le sanctuaire d'Ise: récit de la 62e reconstruction*. Bruxelles: Mardaga, 2015.

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main: ou, le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.

ECO, Umberto. *La guerre du faux*. Paris: B. Grasset, 1996.

FOUCAULT, Michel. *What is an Author?*

GALLEY, Nicolas. *De l'original à l'excentrique: l'émergence de l'individualité artistique au nord des Alpes*, s. d., 245.

GENETTE, Gérard. *L'œuvre de l'art*. Collection Poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

GERREWEY, Christophe van. *Choisir l'architecture: critique, histoire et théorie depuis le XIXe siècle*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2019.

GOODMAN, Nelson, et MORIZOT, Jacques. *Langages de l'art: une approche de la théorie des symboles*. Nîmes: J. Chambon, 1998.

GRAU, Cristina. *Borges et l'architecture*. Supplémentaires. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992.

HLADIK, Murielle. *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*. Editions Mardaga, 2008.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Librairie générale française, 2013.

KRAUSS, Rosalind. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 2007.

KOOLHAAS, Rem, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, Arc en Rêve Centre d'Architecture, et ACTAR, éd. *Mutations: Rem Koolhaas ; Harvard Project on the City ... ; [à l'occasion de la manifestation Mutations, événement culturel sur la ville contemporaine, Bordeaux, du 24 novembre 2000 au 25 mars 2001...]*. Barcelona: ACTAR [u.a.], 2000.

KRAUSS, Rosalind. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 2007.

LAWRENCE, Amanda Reeser, et Ana Miljački, éd. *Terms of appropriation: modern architecture and global exchange*. New York: Routledge, 2018.

LEVINE, Sherrie, Kay Heymer, Julian Heynen, et Melitta Kliege. *Sherrie Levine—After all: Werke 1981-2016*. München: Hirmer, 2016.

MEYSTRE, Olivier Nicolas. *Images des microcosmes flottants Nouvelles figurations architecturales japonaises*, s. d., 593.

MOLIÈRE. *Le bourgeois gentilhomme: comédie-ballet*. Diesterwegs neusprachliche Bibliothek Französische Abteilung 4912. Frankfurt am Main: Diesterweg, 1986.

ÖZKAYA, Serkan, Ines **WEIZMAN**, et Storefront for Art and Architecture,

éd. *Double*. Manifesto Series 2. Zürich: Müller, 2013. **PETIT**, Emmanuel. *Irony, or, the self-critical opacity of postmodern architecture*. New Haven: Yale University Press, 2013. **QUATREMER DE QUINCY**, Antoine. *Dictionnaire historique d'architecture. Tome 1*. Place of publication not identified: Hachette Livre - BNF, 2018. ———. *Dictionnaire historique d'architecture. Tome 2*. Place of publication not identified: Hachette Livre - BNF, 2018. **ROSSET**, Clément. *Le réel et son double: essai sur l'illusion/Clément Rosset*. Nouv. éd., Revue et Augmentée. Paris: Gallimard, 1984. ———. *Le réel: traité de l'idiotie*. Collection «Critique». Paris: Éd. de Minuit, 1986. **RUSKIN**, John. *Les sept lampes de l'architecture*. Paris: Denoël, 1987. **SETTIS**, Salvatore. *Le Futur du classique*. Paris: Liana Levi, 2005. **SOULILLOU**, Jacques. *L'auteur mode d'emploi*. Paris: Harmattan, 1999. **TOUBERT**, Pierre, et **MORET**, Pierre, éd. *Remploi, citation, plagiat: conduites et pratiques médiévales (Xe - XIIe siècle)*. Collection de la Casa de Velázquez 112. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. **WADHERA**, Priya. *Original copies in Georges Perec and Andy Warhol*. Faux titre, volume 413. Leiden ; Boston: Brill Rodopi, 2017. **WILD**, Véronique, et Valérie Vautier. *L'oasis urbaine: Disney bâtisseur aux portes de Paris (Val d'Europe)*. Neuchâtel: Institut d'ethnologie, 2007.

VIDÉOS

«Sam Jacob (FAT Architecture) x John Soane ; **THE DIFFICULT DOUBLE**—YouTube». Consulté le 9 octobre 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=v5Cgm3kmoXA>. «Salvatore Settis; **TROUBLE WITH CLASSICIST**»

RADIO PODCAST

FRANCE CULTURE.

«**Faux et faussaires**». <https://www.franceculture.fr/emissions/concordance-des-temps/faux-et-faussaires>. «Arts plastiques : “**Dans la culture japonaise, l’original et la copie ne sont pas opposés**”». <https://www.franceculture.fr/emissions/la-dispute/arts-plastiques-japan-ness-et-japanorama-au-centre-pompidou-metz-tout-en-un-plus-trois> «**Comment le clonage numérique réactive la tradition de la copie**», 28 février 2019. <https://www.franceculture.fr/conferences/institut-national-du-patrimoine/la-copie-dart-une-tradition>. «**Entre imitation et innovation : l’architecture dans le souci de l’histoire (1789 - 1830)**», 4 février 2014. <https://www.franceculture.fr/conferences/cite-de-larchitecture-et-du-patrimoine/entre-imitation-et-innovation-larchitecture-dans>. «**Et maintenant, reconstruire Palmyre**», 28 mars 2016. <https://www.franceculture.fr/histoire/et-maintenant-reconstruire-palmyre>. «**Plagiat, copie, inspiration, pot commun : à qui appartiennent les mots ?**», 16 mars 2018. <https://www.franceculture.fr/litterature/plagiat-salon-du-livre>.

SITES INTERNET

COMPAGNON, Antoine, « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». Consulté le 20 décembre 2019. <https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>. **CRAFTS COUNCIL**, "Sam Jacob | The Culture of Copying." Consulté le 24 septembre 2019. <https://www.craftscouncil.org.uk/articles/the-culture-of-copying/>. **DEZEEN**, « V&A Opens A World of Fragile Parts at the Venice Architecture Biennale », 3 juin 2016. <https://www.dezeen.com/2016/06/03/v-a-victoria-albert-world-of-fragile-parts-replica-refugee-shelter-sam-jacob-3d-copying-exhibition-venice-architecture-biennale-2016/>. **FABULA**, Équipe de recherche. « Qu'est-ce qu'un auteur ? 4. Généalogie de l'autorité ». Text. Consulté le 29 octobre 2019. <https://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php>. **LAWRENCE**, Amanda Reeser. "Grounding Mies and Floating Ledoux: Aberrant Decoding in Two Projects by Philip Johnson." *Architectural Theory Review* 18, N° 3 (décembre 2013) <https://doi.org/10.1080/13264826.2013.882285>. **MADJID**, Dalila, Avocat. Village de la Justice. « Le droit d'auteur des architectes. » Consulté le 8 décembre 2019. <https://www.village-justice.com/articles/droit-auteur-des-architectes,25567.html>. **MARTINIÈRE**, Nathalie. « Chapitre I. Définitions ». In *Figures du double : Du personnage au texte*, 1735. Interférences. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016. <http://books.openedition.org/pur/30754>. **ONANER**, Can. "Aldo Rossi et le temps suspendu." *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 28 (1er septembre 2013): 7184. <https://doi.org/10.4000/crau.500>. ———. « Aldo Rossi et les images architecturales de l'oubli ». *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 12 (14 décembre 2014). <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3858>. **PALSKY**, Gilles. « Borges, Carrol et la carte au 1/1 ». *Cybergeographie : European Journal of Geography*, 30 septembre 1999. <https://doi.org/10.4000/cybergeographie.5233>. **OMA**. "Simplicity™." Consulté le 28 octobre 2019. <https://oma.eu/lectures/simplicity>. **UNESCO**. « Faut-il reconstruire le patrimoine ? », 19 juillet 2017. <https://fr.unesco.org/courier/2017-juillet-septembre/faut-il-reconstruire-patrimoine>. **VICTORIA AND ALBERT MUSEUM**. "V&A · La Biennale Di Venezia 2016 ." Consulté le 9 octobre 2019. <https://www.vam.ac.uk/articles/la-biennale-di-venezia-2016>.

CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES :

Collage de couverture : Annabelle Thüring

Cartes : p.19 : Annabelle Thüring

Lettres et collages : p. I-XII : Annabelle Thüring

PARENThèses -Clefs de lecture

Les collages ont été faits dans la semaine du 1 au 7 janvier : les sites suivants ont été consultés pendant cette période.

I.I: p.17-18

1. Richard Hamilton, *A mirrorical return*, 1998: <https://content.ngv.vic.gov.au/retrieve.php?size=1280&type=image&vernonID=67784>; **2.** Fond propre; **3.** Oswald Mathias Ungers, *Architecture as Theme*. (Milano: Electa, 1982); p.112 ; **4. Wikipédia** https://fr.wikipedia.org/wiki/Barri%C3%A8re_d%27Enfer **5. Instagram** «Charlotte Taylor» (@charlottetaylor) Photo publié le 6 mars 2018, <https://www.instagram.com/p/BfXS0yHLNP/>

I.II: p.24

1. Duplitecture schéma: Sketch de © Zaha Hadid Architects, https://medium.com/@hw_/never-meant-to-copy-only-to-surpass-f964764ca07a; **2.** Fondation Le Corbusier, Photographie de Notre Dame de Ronchamp, <http://www.fondationlecorbusier.fr/>; **3. The Guardian**, Photographie de Notre Dame de Ronchamp Zengzou, <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2013/jan/07/replica-architecture-china-in-pictures> **4. Lisa Thatcher**, Gulio Paolini, *L'altra figura*, 1984 <https://lisathatcher.com/laltra-figura-by-giulio-paolini-art-gallery-of-nsw51/>;

II. I, p.32-33

1. Inexhibit. «The German Pavilion in Barcelona by Mies van Der Rohe». <https://www.inexhibit.com/mymuseum/the-german-pavilion-in-barcelona-by-mies-van-der-rohe/>; **2. VISUALHOUSE**. "Mies Van Der Rohe's Barcelona Pavilion". <https://visualhouse.co/journalpost/mies-van-der-rohes-barcelona-pavilion/>. **3. Pelham Communications**. "Felix Gonzalez-Torres". <https://pelhamcommunications.com/blog/458/> **4. Artworldwide**, "Van Nimmen reviews Hammershoi and Europe". <https://www.19thc-artworldwide.org/index.php/spring13/van-nimmen-reviews-hammershoi-and-europe>. **5. WikiArquitectura**. «Appartements Lake Shore Drive 860 – 880 — Données, Photos et Plans». <https://fr.wikiarquitectura.com/batiment/appartements-lake-shore-drive-860-880/>; . **6. Fondation Le Corbusier** «Fondation Le Corbusier — Projets — Unité d'habitation, recherches». [http://www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr;);

II.II, p.41-43

1. Journal L'Est Éclair abonné. «Une copie de "La Cène" de Léonard de Vinci à la cathédrale de Troyes», 27 octobre 2019. <https://abonne.lest-eclair.fr/id104158/article/2019-10-27/la-cene-de-milan-troyes>. **2. Wikipédia**. https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Durer_self-portrait.jpg. **3. Explication de Film**. «RÉALITÉ • Explication de Film», <https://explicationdefilm.com/2018/09/20/realite/>. **4. Julian Wasser** | Duchamp Smoking in Front of Fountain, Duchamp Retrospective, Pasadena Art Museum (1963), <https://www.artsy.net/artwork/julian-wasser-duchamp-smoking-in-front-of-fountain-duchamp-retrospective-pasadena-art-museum>. **5. Centre Pompidou** <https://www.centrepompidou.fr/id/cMdzAer/rxnBd7q/fr>. **6. Advertisement, Stat Store**: Andy Warhol/Diaprints, 1983 <http://cprhw.tt/o/2Dyhg/> **7. Wikipédia**: https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Quatre_Livres_de_l%27architecture; **8. Livre En poche**; <https://www.livrenpoche.com/bouvard-et-pecuchet-e401293.html>;

I.III, p.51-52

1. The Israel Museum <https://www.imj.org.il/en/collections/390924>; **2. Diener & Diener Architekto**, <http://www.dienerdiener.ch/en/project/renovation-and-expansion-of-the-east-wing-of-the-museum-of-natural-history>. **3. Archipicture**, <http://www.archipicture.eu/Architekten/Germany/Doellgast%20Hans/Hans%20Doellgast%20-%20Alte%20Pinakothek%20Muenchen%201.html>. **4. The Menil Collection**, <https://www.menil.org/collection/objects/4901-golconda-golconde>. **5. The Museum of Modern Art**, <https://www.moma.org/collection/works/37053>.

III. I, p.61-62

1. BNF, <http://passerelles.bnf.fr/albumsmobile/chaux/index.htm>. **2. Fondazione Prada**, <http://www.fondazioneprada.org/project/serial-classic/?lang=en>. **3. Archinect**, <https://archinect.com/news/article/150164458/charles-jencks-historian-of-late-modern-architecture-dies>. **4. Saving Places**, <https://savingplaces.org/places/farnsworth-house>. **5. Chicago Architecture Center—CAC**, <https://www.architecture.org/programs-events/detail/daytime-talk-the-man-in-the-glass-house/>; **6. Wikipédia**, <https://fr.wikipedia.org/w/index>. **7. Houston Architecture**, <https://www.houstonarchitecture.com>

III.II, p.68-70

1. Olivier Meystre, *Images des microcosmes flottants ; Nouvelles figurations architecturales japonaises*, 2017.p.101 ; **2. Worth Point**, <https://www.worthpoint.com/worthopedia/ja-japan-architect-33-1999-antonin-250331120>; **3. Serge Boisse**, <http://sboisse.free.fr/technique/info/vers-la-singularite.php?page=3>; **4. McGill University**, <https://f12arch531project.wordpress.com/2012/10/24/> **5. Flickr**, <https://www.flickr.com/photos/magika2000/16623228355>; **6. KazoArt**, <https://www.kazoart.com/blog/oeuvre-a-la-loupe-la-persistence-de-la-memoire-dali/>

III. III, p.76-77

1. Ryann Hill. « Josephine's Baker Past Love Has An Exhibition ». *Arta Chic* (blog), 17 juillet 2013. <https://artachic.com/2013/07/17/josephines-baker-past-love-has-an-exhibition/>. **2.« Copy Culture»**. <https://www.iconichouses.org/news/copy-culture>. **3. The CUT**, <https://www.thecut.com/2012/08/50-most-scandalous-dresses-in-history.html> **4. MoMA** « MoMA | Joseph Kosuth. One and Three Chairs. 1965 ». https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/. **5. Wikipédia**, « *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* ». https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=La_Le%C3%A7on_d%27anatomie_du_docteur_Tulp&oldid=164757802. **6. Flickr**, https://www.flickr.com/photos/la_bretagne_a_paris/10257515124.

III. IV, p.86

1. EISENMAN ARCHITECTS, <https://eisenmanarchitects.com/Fin-DHou-S-1>. **2. Mission Centenaire 14-18**, <https://www.centenaire.org/de/tresors-darchives/photographie/paris-est-un-leurre>. **3. Archdaily**, <https://www.archdaily.mx/mx/02-46795/cine-y-arquitectura-the-truman-show/truman>; **4. Marne-la-Vallée**, <http://marnelavallee.net/index.php/2019/03/16/la-place-de-toscane-clin-doeil-a-litalie/>. **5. Google Maps**.

IV. I, p.94-96

1. Alice EPFL. “9. Mur et Dalle I”. http://enacit3srv5.epfl.ch/WP_2013_SA/formery/?p=1506. **2. ArchDaily**. « Gallery of AD Classics: Villa Dall'Ava / OMA - 15 ». <https://www.archdaily.com/448320/ad-classics-villa-dall-ava-oma/528190a9e8e44e95f600011b-ad-classics-villa-dall-ava-oma-east-and-west-elevations-c-oma>. **3. A World of immanation**, <https://worldsandemanations.tumblr.com/?og=1>; **4. “Fontaine | Centre Pompidou”**. <https://www.centrepompidou.fr/id/cMdzAer/rxnBd7q/fr>. **Pinterest**. <https://www.pinterest.at/pin/388154061606292033/>. **5. Whitney Museum**, “Sherrie Levine, Fountain (After Marcel Duchamp), 1991, and Fountain (Buddha), 1996”. <https://www.whitney.org/WatchAndListen/760>. **6. Manifesto for the Right of Architecture** d’Ines Weizman. éd. Double. Manifesto Series 2. Zürich: Müller, 2013, p.12.

IV. II, p.102-103

1. Dezeen. « V&A Opens A World of Fragile Parts at the Venice Architecture Biennale », 3 juin 2016. <https://www.dezeen.com/2016/06/03/v-a-victoria-albert-world-of-fragile-parts-replica-refugee-shelter-sam-jacob-3d-copying-exhibition-venice-architecture-biennale-2016/>. **2. Diakritik**, <https://diakritik.com/2016/06/08/blow-up-chef-doeuvre-universel-de-michelangelo-antonioni/>. **3. « De Stijl - Wikiwand »**. https://www.wikiwand.com/fr/De_Stijl. **4. Pinterest**. “Theo van Doesburg. Cow, Cubism, abstraction, turning a realistic image and structure into cubes”. <https://www.pinterest.com/pin/515451119840151072/>. **5. Transfer**. “Refugi”. <http://www.transfer-arch.com/works/refugi-lieptgas-flims-switzerland-2012-architects-nickisch-walder/>. **6. Architectura**, http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Notice/ENSBA_Les1653.asp?param=

IV.III, p110-112

1. Lacaton Vassal, <https://www.detail.de/artikel/druot-lacaton-vassal-transformation-eines-60er-jahre-wohnhochhauses-9570/>. **2. Fond propre**. **3.** <https://www.taylorfrancis.com/books/e/9781315606187/chapters/10.4324/9781315606187-9>; **4. Hild und K Architekten**. « Klostergarten Lehel ». <https://www.hildundk.de/project/wohnungen-am-klostergarten/>. **5.—archaic**, <https://www.archaic-mag.com/magazine/augustinus-baukuh/>; **6. Wikipédia**, https://de.wikipedia.org/wiki/Cit%C3%A9_Frug%C3%A8s. **7. APAHAU**, <http://blog.apahau.org/appeal-a-communication-atelier-de-recherche-klée-benjamin-paris-17-mai-2016/>; **8. Irony or, The Self-critical Opacity of Postmodern Architecture**, Emmanuel Petit, New Haven: Yale University Press, 2013, p.136.