

UN GÂCHI PAREMENTÉ

ou l'antifaçadisme

« Les façadistes d'aujourd'hui seront
les antifaçadistes de demain »
n'a jamais dit Winston Churchill

1 – INTRODUCTION

Avant toute chose, il me faut nuancer ce titre accusateur qui provient davantage d'un goût pour les formules percutantes et jeux de mots laids que d'un dégoût pour cette nouvelle esthétique dont il sera question dans les lignes suivantes. Le rejet de la nouveauté est souvent synonyme d'incompréhension et de peur et j'espère ne pas être déjà un vieux con alors que je n'ai même pas terminé d'être un jeune imbécile. Ce petit essai a pour seule intention de proposer une nouvelle catégorisation de l'architecture (ultra) contemporaine et de présenter l'émergence d'un nouveau paradigme dans la composition des élévations de ces bâtiments, que l'on appellerait *antifaçadisme*.



Le Manny - Tetrarc, Nantes 2009



Musée Pierre Soulages - RCR Architectes, Rodez 2014



Poste d'aiguillage - agence titan, Nantes en cours

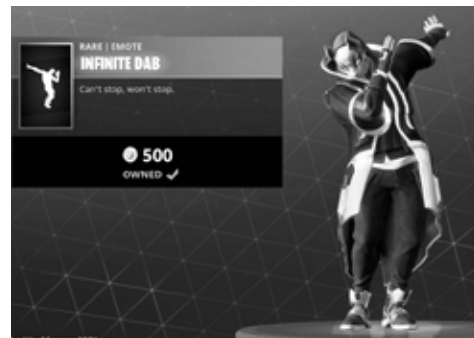
L'antifaçadisme est une astuce, une facilité de conception, qui se substitue à la dure tâche de la composition d'une façade dans le sens classique du terme. L'antifaçade est une peau uniforme, autonome et superficielle, plaquée sur un bâtiment indépendant. Elle est ainsi interchangeable avec n'importe quel autre « *skin* » que l'architecte aurait pu imaginer. L'antifaçade n'organise pas le rythme des baies ou ne souligne pas les formes du volume, elle vient simplement le recouvrir et se laisse percer sans opposition par un système d'ouverture qui lui est visiblement antérieur dans sa conception.

L'antifaçade n'est pas pensée en dialogue avec le bâtiment en lui-même. On verra dans certains exemples suivants qu'elle peut parfois entretenir un lien plus ou moins ténu avec le contexte général ou le programme de l'opération mais elle ne traduit jamais le fonctionnement spatial ou structurel de l'architecture qu'elle renferme car elle a abandonné tout rôle organisateur ou didactique pour se concentrer sur un usage purement esthétique. Étant dépourvue la quasi-totalité du temps de réel discours sémantique, elle ne sert alors qu'à fermer une ossature bois ou recouvrir un mur de béton banché.

Les matériaux les plus en vogue pour ces masques de beauté contemporains sont la tôle industrielle pliée, les matrices de béton, les bardages bois de tout genre ou ces espèces de *mesh* générés sur grasshopper à base de milliers de petits éléments identiques. L'antifaçade est ainsi principalement mono-matérielle, unifiant par sa complexité la façade, ce qui peut rappeler (mais il n'en est rien !) la rocaille baroque à première vue.

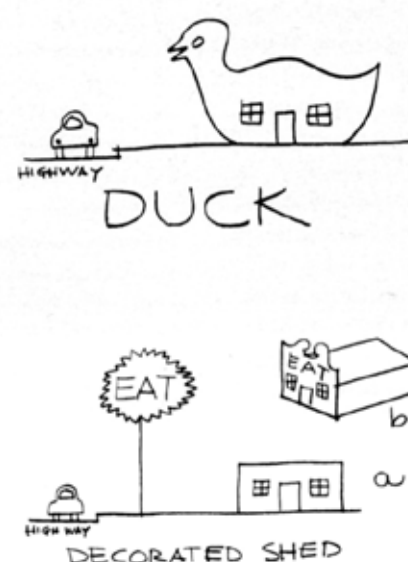
Que l'on cherche une esthétique paramétrique, néo-régionaliste critique ou industrielle, l'antifaçadisme trouve toujours sa place, il suffit de voir les exemples proposés ci-contre. Les bâtiments qui y ont le plus recours restent cependant les nouvelles opérations immobilières qui – faute de réelle recherche spatiale – consolent souvent leur architecte attiré en le laissant gribouiller sur les beaux murs extérieurs dans un espoir vain de se différencier de la tour voisine. De manière générale, l'antifaçade ayant une vocation de singularisation, elle est bien plus répandue dans un contexte urbain, même si des exemples plus ruraux existent.

La comparaison au « skin » vidéoludique reste la plus juste quand on souhaite évoquer le fonctionnement de l'antifaçadisme. Dans les jeux vidéos, le skin est l'apparence que revêt le personnage du joueur (et/ou certaines pièces maîtresses de son équipement) sans que cela n'influence ses capacités et statistiques au sein du système de jeu. C'est une décoration, un déguisement qui permet uniquement de se démarquer des autres (que ce soit les autres joueurs lors d'un jeu en multi ou les autres personnages non joueurs lors d'une campagne de RPG) sans rendre plus puissant. Le skin arbore une fonction sociale de différenciation d'où sa prévalence dans les jeux massivement multijoueurs. Il montre la supériorité du joueur qui possède un skin (soit parce qu'il l'a acheté, soit parce qu'il l'a gagné par des exploits passés) sur le joueur qui a gardé l'apparence de base, ou permet de saisir l'appartenance à des factions particulières s'il est commun à un groupe de joueurs. Encore une fois il est important de souligner qu'un skin ne sert à rien *in-game* à part de *flex* sur ceux qui ont en un moins rare ou un moins cher. Sauf en de rares cas, le skin n'annonce pas votre style de jeu ou votre expérience mais surtout votre envie (et capacité) à dépenser de l'argent supplémentaire sur un jeu que vous avez déjà payé ou qui est de base gratuit.



Fortnite - Epic Games, 2017

Pour y voir un peu plus clair, montons sur les épaules des géants Venturi, Scott-Brown & Izenour qui avaient déjà pavé la voie avec leur dichotomie canard/hangar. Il est possible en effet que cette introduction qui se désole du vide sémantique des antifaçades ait rappelé chez vous le discours des post-modernes sur les boîtes de verre du siècle dernier. Cela n'est pas tout à fait la même chose. Déjà car Venturi a admirablement démontré dans *Contradiction & Complexité* que les murs-rideaux étaient tout sauf muets (ou plutôt que leur silence était assourdissant). Le nudisme affiché des machines modernistes est en effet – comme son équivalent humain- manifeste. Cependant, au contraire des décorations d'un hangar qui renseignent sur l'usage et le sens du bâtiment en particulier sur lequel elles sont appliquées, la pureté minimale des créations modernes alimentait un discours global sur la société et l'architecture du futur, qui était commun à l'ensemble de la production moderniste. Avec le hangar, la forme porte la fonction, l'ornement porte le message. Au contraire dans l'architecture canard, c'est le fait même que la forme porte le message qui est le discours. En se targuant de ne pas raconter plus que ce qui est strictement nécessaire, les modernistes avaient en quelque sorte un discours bien plus méta et auto-référentiel que leurs successeurs post-modernes¹.



Learning from Las Vegas - R.Venturi D.Scott-Brown S.Izenour 1972

Mais si alors le fronton factice d'une mairie montre qu'elle est le siège de la démocratie, et que la transparence de la glass house annonçait que l'habitat moderne n'était plus séparé de la nature, que raconte la double peau en écailles de tôle perforée de la nouvelle résidence CROUS de mon ancienne friche industrielle ?

L'architecture muette n'était pas celle du modernisme, c'est seulement l'antifaçadisme qui parvient à vider totalement de fond la forme. Sur le hangar décoré, le médium porte le message ; avec le canard, le médium est le message ; avec l'antifaçade, le médium est ... le médium. Ces nouvelles opérations de logement sans recherche textuelle ou formelle sont des hangars texturés; des formes fonctionnelles sans message plaqué dessus, et sans possibilité d'exprimer leur propre discours intrinsèque puisqu'elles sont bâillonnées par une surface aphone.

¹ Qualifier le message de l'architecture moderniste de « méta » est peut-être maladroit. Un métadiscours sur l'architecture dans le sens le plus strict du terme devrait être porté uniquement par le bâtiment en lui-même. Or contrairement aux casinos du strip qui se suffisent à eux même pour nous faire comprendre leur projet (GIRL\$ GIRL\$ GIRL\$!), c'est tout de même à grand renfort de pamphlet et autres textes à charge que les modernistes ont présenté et développé leur argumentaire pour l'architecture du progrès. Là où les post-modernistes (et surtout l'architecture « ordinaire et laide » usuelle) utilisait l'architecture pour parler d'autre chose (démocratie, jeu d'argent, commerce canardesque...), les modernistes (et plus ou moins tous les mouvements basés sur un ou plusieurs manifestes) utilisaient la littérature pour parler de leur architecture...



Tout essai sur l'architecture – aussi court et limité soit-il – se doit de comporter quelques schémas sommaires en noir et blanc s'il veut être pris au sérieux. Il est du devoir de chaque génération d'architectes de produire ces petits logos, ne serait-ce que pour maintenir à flot le business des petits pins archilovers vendus dans les boutiques de musées, seule industrie encore épargnée aujourd'hui par les millennials.

2 – COMPLEXITÉ ET UNIFICATION

L'antifaçadisme prive de sens les bâtiments en remplaçant une façade *complexe* par une peau *compliquée*. Encore une fois, et même si le ton des lignes précédentes a peut-être – très légèrement – laissé sous-entendre ma position personnelle sur le sujet de l'antifaçadisme, je tiens à réassurer que ce texte n'est pas un pamphlet à charge contre cette nouvelle pratique. Aussi il est essentiel de dissocier «compliqué» et «complexe» des valeurs respectivement péjoratives et mélioratives que ces mots portent dans le langage courant. Ces deux mots ont en commun le sens de « difficile » et il est intéressant de voir comment Venturi dans *Contradiction & Complexité* justement, souligne l'opposition entre la complexité de l'architecture classique avec la simplicité du modernisme. À mon tour je souhaite opposer cette complexité classique au « compliqué » antifaçadiste.

Compliqué s'applique à une chose difficile à comprendre et/ou réaliser, par exemple car elle comporte un trop grand nombre d'éléments ou demande des techniques et savoirs non possédés. Au contraire la complexité est simplement le caractère d'un assemblage d'éléments, dont le fonctionnement peut être compris si on s'y intéresse suffisamment longtemps.²



Palais des Doges - Venise XIV^e siècle

Une façade classique est un système complexe composé de différents éléments plus ou moins indépendants, ce qui peut rendre sa lecture générale difficile. On saisit immédiatement qu'elle est composée de pilastres, corniches, soubassements et autres claire-voies mais il faut du temps et une certaine culture architecturale pour comprendre la raison d'être des interactions entre ces éléments pourtant peu compliqués. Il est facile de reconnaître une colonne ionique ou un fronton brisé, mais saisir que cette façade est révolutionnaire car l'architecte y a renversé la superposition des ordres ou y a intégré un intrus anachronique demande une certaine somme de connaissances que tout le monde ne possède pas immédiatement. La complexité de la façade ne provient pas de la technicité de ses éléments mais des interactions entre eux dont la subtilité nous laisse deviner que nous avons affaire à un système ordonné sans pour autant que tout son fonctionnement nous soit instantanément évident. Tel un bon roman policier, un système complexe attise la curiosité (et donc l'engagement) de son spectateur car il passe avec lui le contrat implicite qu'il est compréhensible moyennant un certain effort. Et si le contrat est rempli de la part de la mystérieuse façade et du visiteur attentif, ce dernier est récompensé lorsque les pièces du puzzle finissent par s'assembler.

² En discutant de ce point linguistique avec les relecteurs de ce chapitre, il est apparu que la distinction entre les définitions de complexe et compliqué était assez difficile (haha), certains échangeant totalement le sens des deux mots par rapport à ce que j'écris ici. En réalité, ce qui est important, au delà de savoir quel mot est le plus juste, est de différencier ces deux termes quasi-synonymes. Cela dit, la version que je propose dans ces lignes est basée sur le site officiel de l'office québécois de la langue française : bdloqf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=2310

Une antifaçade compliquée (car il en existe bien sûr aussi des très simples) au contraire n'invite absolument pas à enquêter. Ses éléments constitutifs sont souvent trop nombreux ou techniques pour être lus individuellement (plumes d'acier perforé, ballons gonflés, galbions de basalte...) et apparaissent finalement uniquement comme une masse unie. Ici la seule interaction entre les éléments constitutifs est une somme, un agglomérat et donc ne peut pas être analysée pour y trouver un sens, c'est un pur amas. Il est ainsi impossible de lire la façade autant au niveau micro que macro, celle-ci reste totalement opaque à notre investissement intellectuel. C'est un coup de bluff, un défi souvent technique mais qui ne peut impliquer ses spectateurs, à moins qu'ils soient eux-mêmes des techniciens qui pourraient s'interroger des heures sur le système de fixations en I ou en L des plumes de tôle perforée.

Dans *A Pattern Language*, Christopher Alexander présente une très belle vision de l'ornement. Selon lui, ces fioritures supplémentaires servent de liant entre les éléments discrets qui composent un même bâtiment. La frise en corniche est le lien entre le mur et le toit, le soubassement en ronde bosse sert de connexion terre-bâtiment, le dessin exagéré du linteau accroche sensiblement la baie à son mur... Pour Alexander, l'ornement peut servir de colle entre deux objets distincts uniquement s'il est de dimension inférieure aux deux parts nobles et s'il est partagé entre elles deux. Les deux colonnes d'une fenêtre serlienne sont hiérarchiquement et physiquement moins importantes que le mur et la baie mais appartiennent autant à l'un qu'à l'autre et ancrent ainsi l'une dans l'autre. L'ornement est le vecteur de ces interactions mystérieuses qui font le sel de la façade complexe.

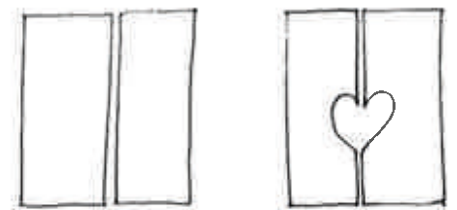
Il est donc logique que Venturi lui oppose la simplicité des façades modernes qui, dénuées de toute modénature, ne pouvaient former ces connexions d'égaux à égaux. En effet, plutôt que de mettre en relation les objets architecturaux directement entre eux, la façade moderne préfère les placer tous sous la domination d'une grille hiérarchisante unique. Les baies ne communiquent plus entre elles par leurs formes différentes ou le diamètre des colonnes engagées qui les bordent, elles se réfèrent toutes au même système ordonnateur qui régit l'entièreté du bâtiment. Libre à chacun de préférer un système à l'autre, ce n'est pas le sujet ici. Le dialogue multiple classique ou la subordination systématique moderne sont deux façons efficaces de créer une façade parlante. Effectivement l'ordonnance classique apporte un certain mystère qui enrichira ceux qui lui porteront l'attention nécessaire, mais la pureté moderne a le mérite certain de pouvoir être comprise par le plus grand nombre et ainsi de proposer une lecture de la ville commune à tous les passants.

Mais ces deux techniques différentes ne fonctionnent que car elles jouent sur plusieurs échelles à la fois, celle de l'objet et de l'ornement pour la façade classique et celle de l'objet et du système global pour sa descendante moderne. Or l'antifaçade ne nous laisse la saisir par aucun bout de la lorgnette. Elle n'a qu'une seule échelle, celle de l'élément primaire que l'on a vu être trop petit ou complexe pour être lu en lui-même. Dézoomer sur l'ensemble du bâtiment n'offre qu'une image floue, comme une texture seamless étendue sans variation à l'infini.

Pour Venturi, la frontière entre modernisme et classicisme est dans l'usage ou le rejet de l'objet à double fonction. Une colonne classique sert autant structurellement que sémantiquement. Les chaînages en ronde bosse encadrant les palais florentins servent autant à les renforcer en cas d'attaque qu'à afficher cette solidité structurelle depuis la rue. L'objet à double fonction *fait et dit*. Au contraire, dans l'architecture moderniste un objet a une fonction. S'il est structurel alors il n'est que structurel et non « parlant ». L'objet à simple fonction *fait*. L'antifaçade elle, pourrait s'apparenter à un objet à zéro fonction, En tant que texture plaquée, elle ne sert pas structurellement, ni ne raconte quoi que ce soit au passant qui la croise. Elle *est*.



Chai Dominus - Herzog & de Meuron, Yountville CA 1995



Split . . . and whole.

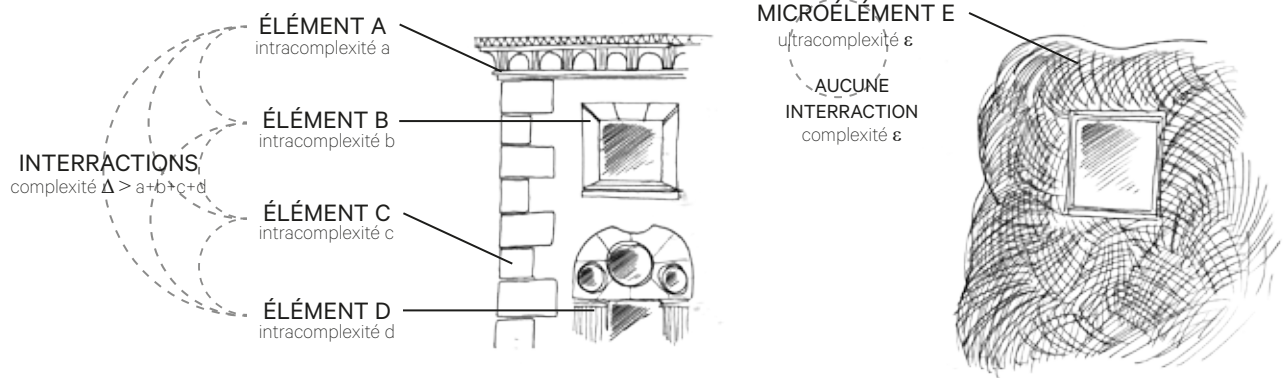
A Pattern Language - Christopher Alexander 1977



Casa del Fascio - Giuseppe Terragni, Côme 1936



Palais Farnese - Antonio da Sangallo le Jeune, Rome 1549



3 – LE RÔLE DE LA FAÇADE

Si l'on résume les paragraphes précédents nous avons listé que :

- 1 Une antifaçade est un parement passe-partout qui - à de rares exceptions près - pourrait être interchangeable avec n'importe quelle autre antifaçade.
- 2 L'antifaçadisme est le premier modèle qui produit des bâtiments réellement vides de sens puisque même le modernisme offrait un discours politique avec ses boîtes blanches.
- 3 Ce mutisme est du à la mono-échelle de l'antifaçade, simple agglomérat d'éléments de base qui sont eux-mêmes trop petits/techniques/vides de sens, pour compenser leur absence d'interactions.

À la vue de ces trois premières conclusions, je comprendrais votre réticence à me croire si je maintenais que ce texte n'a pas de vocation assassine envers l'antifaçadisme mais cela est pourtant le cas. En soit, aucune de ces trois affirmations n'est une critique *per se*. Cette impression de manquement à sa tâche que provoque l'antifaçadisme n'est que le produit d'un de nos à-priori architecturaux les plus forts : croire que la façade devrait être parlante et lisible. C'est par cette transgression de nos attendus que l'antifaçadisme apporte quelque chose de nouveau et ne retire pas uniquement de l'intérêt à nos promenades urbaines.

Nos attentes envers la façade d'un bâtiment sont hypertrophiées : d'une certaine façon la façade est le bâtiment : c'est la première chose que l'on voit de lui, voir même la seule pour l'immense majorité des édifices qui composent nos villes. Pourtant tous les exemples précédents semblaient unanimement considérer la façade comme une finition de l'architecture et non comme son point d'origine. Le hangar contient son programme puis se couvre d'ornements pour le révéler au monde entier, la façade moderniste suit sa fonction, conséquence logique de sa structure, et l'antifaçade s'échoue presque malgré elle sur une structure poteau poutre quelconque.

Mais puisque les architectes aiment tant appliquer (mal) des concepts philosophiques dans leur propre champ d'action, pourquoi ne pas s'intéresser à la vision utilitariste pour laquelle seul le bonheur du plus grand nombre devrait être maximisé à tout prix ? Statistiquement la façade du bâtiment est sa partie la plus importante puisque c'est celle qui touchera le plus de monde, ce serait donc celle-ci qu'il faudrait privilégier à tout prix, quitte à désavantager la minorité qui aurait l'idée saugrenue de faire usage de l'intérieur du bâtiment.

Au delà de son ironie, cette proposition - qui a généré uniquement quelques rires gênés toutes les fois où je l'ai suggérée à d'autres architectes ou futurs-architectes - permet de mettre en lumière une autre dichotomie dans la conception architecturale : la prévalence de l'intérieur sur l'extérieur, ou son opposée.

On peut croiser la division PRÉSENTATION UNIQUE / DISCOURS GLOBAL conséquence de la dichotomie hangar/canard et celle toute juste évoquée INT>EXT / EXT>INT pour obtenir notre propre structure en *fourfold* comme en raffolent tous les ontologues successifs qui ont proposé leur version du carré magique. En voilà la version façadiste.

	Intérieur > Extérieur	Extérieur > Intérieur
Annonce sur le bâtiment		
Discours sur l'architecture		

Il semble assez évident, suite à nos conclusions précédentes de placer le hangar décoré dans le coin supérieur gauche et l'architecture canard juste en dessous. On voit alors que l'utilitarisme architecturale peut se développer dans les deux cases restantes. Or cet utilitarisme n'est pas qu'une proposition sarcastique d'étudiant mais une réelle façon de voir la ville qui a déjà fait ses preuves. On peut retrouver cet esprit du sacrifice dans deux contextes urbains opposés : la ville en perte de vitesse ou au contraire l'hypercentre historique en plein développement. Il s'y développera alors de deux façons très différentes : le bâtiment enseigne ou le façadisme (le vrai celui-ci).

	Intérieur > Extérieur	Extérieur > Intérieur
Annonce sur le bâtiment	Hangar décoré	Bâtiment enseigne
Discours sur l'architecture	Architecture canard	Façadisme

Les deux exemples les plus célèbres pour illustrer ces pratiques sont évidemment le musée Guggenheim de Bilbao par Frank Gehry et le développement de Bruxelles depuis la fin du XX^e siècle. Ces deux cas ont en commun de considérer comme indépendants le fonctionnement interne du bâtiment et son fonctionnement dans le système de la ville. La façade et le plan sont deux entités liées (plus ou moins lâchement) physiquement mais entièrement distinctes dans leur écriture, leur usage voire même leur cible. Or il semble avec les deux exemples cités que c'est bien le rapport ville-bâtiment qui y est systématiquement privilégié au détriment du rapport bâtiment-pièces.

Individu substance	Individu artefact
Espèce de substances	Espèce d'artefacts

Aristote
III^e siècle AV-JC

Objet Réel	Objet Sensuel
Qualité Réelle	Qualité Sensuelle

Graham Harman
2011

Authoritarian Left	Authoritarian Right
Libertarian Left	Libertarian Right

Wayne Brittenden
2001

Terre	Ciel
Mortels	Divinités

Heidegger
1927

nécessité morale	nécessité mathématique
nécessité logique	nécessité physique

Schopenhauer
1872

Not horny Not on a bike	Not horny On a bike
Horny Not on a bike	Horny On a bike

Zach Weinersmith
2017



Guggenheim Museum - Frank O Gehry, Bilbao 1997

Le Guggenheim en est l'exemple parfait, allant jusqu'à créer une excroissance (la queue du poisson) qui vient saluer l'axe routier voisin, ne lui dévoilant que sa partie plaquée de zinc. Les touristes qui auraient décidé, charmés par l'invitation, de sortir à la bretelle suivante pourront depuis le plancher des vaches voir les arrêtes de béton armé qui maintenaient le subterfuge en place. Si vous êtes entrés dans ce bâtiment mythique, fleuron de la revitalisation urbaine vous avez sûrement été déçus d'y découvrir un musée alambiqué, aux couloirs tortueux et aux salles finalement assez rares au vu du volume gigantesque extérieur. Mais si le Guggenheim est un musée raté il n'en reste pas moins un bâtiment réussi. Attirant plus d'un million de visiteurs par an depuis son ouverture, lançant la ré-urbanisation de tout le quartier des anciens docks, accueillant la remise du Pritzker Prize en 1998, le Guggenheim a réussi son pari, celui de faire passer la ville avant la pièce.

Les bâtiments enseignes sont de purs *égotrips* d'archistars mais force est de constater qu'ils fonctionnent. Ils fonctionnent d'ailleurs si bien que l'on a extrêmement vite fait entrer leurs nouvelles formes dans notre abécédaire architectural commun. Désormais, de la même manière que nous associons tous les concepts de démocratie et pouvoir aux colonnes cannelées, les boules de métal froissé sont devenues pour tous les formes évidentes des musées d'art contemporain.

On pourrait objecter que dans le cadre du Guggenheim de Bilbao c'est la forme plus que la façade qui est signal et que si finalement Gehry avait appliqué ses plaques de zinc sur un volume parallélépipédique on se serait retrouvé avec une illustration parfaite de l'antifaçade telle qu'elle est définie plus haut. Il est vrai que les torsions et pliures du poisson échoué dépassent le cadre bi-dimensionnel associé à la façade. Mais en regardant les plans et coupes de l'ouvrage on comprend que cette volumétrie vient se plaquer sur des pièces beaucoup moins expressives et ne dialogue pas réellement avec l'intérieur. La façade du Guggenheim n'est donc pas totalement plate mais elle est plus du registre du haut relief que de la ronde bosse, son « verso » étant systématiquement orthogonal. La forme du musée est sa façade et non une traduction de son volume.



Chantier, Rennes 2015

Les architectes utilitaristes qui n'ont pas la prétention nécessaire pour poser leur propre diamant multi-facette en plein centre de la ville préféreront au contraire se tourner vers l'effacement convenu que propose le façadisme. En conservant la façade historique présente actuellement, l'architecte fait presque le geste le plus fort : reconnaître qu'il n'y a rien à faire. La façade existante est complexe, vernaculaire, compréhensible (et probablement comprise) de tous au vu de son ancienneté, il est logique de penser qu'il serait très difficile d'en proposer une nouvelle qui fonctionne aussi bien. S'atteler uniquement au remaniement du plan intérieur est une façon de faire de l'architecture sans défaire la ville. C'est un choix politique qui dévoile une vision générale sur la question du progrès et de l'évolution chronologique des centres urbains. Mais en cela, le façadisme est le coin du cadran qui s'enfonce le plus dans l'idée que l'architecture est la façade, poussant l'idée jusqu'à un nouvel extrême : la ville est la façade. Or une ville n'est pas qu'un grand métré de vieilles pierres, c'est aussi et surtout un patchwork de programmes. Il n'est alors pas étonnant que le façadisme soit vu comme le fer de lance de la gentrification et de la tertiarisation des centre-villes.

4 – PHÉNOMÉNOLOGIE & MATÉRIALITÉ³

On voit bien qu'il est difficile de définir l'antifaçadisme autrement que par la négation et la comparaison avec ce qu'elle n'est pas. Telle qu'elle est dépeinte jusque là, on pourrait penser qu'elle est le résultat accidentel d'une non-conception, plus subie que souhaitée dans des projets qui ont décidé de mettre l'accent sur d'autres parties de l'architecture. Pourtant, on peut trouver des partisans de l'antifaçade qui, sans la nommer ainsi évidemment, proclament la rechercher, sous le couvert d'une approche phénoménologique ou naïve de l'architecture. Herzog & de Meuron, Valerio Olgiati et Peter Zumthor ont produit de nombreuses antifaçades de façon tout à fait voulue et manifeste. La traduction architecturale de la phénoménologie proposée majoritairement par les Suisses à la fin du siècle consistait en une recherche de la sensation immédiate de la matérialité et du bâtiment, sans qu'elle doivent passer par la moulinette de la culture civilisée ou de la compréhension intellectuelle. «*Détruire les catégories et éviter les références stylistiques au profit d'une sensation immédiate*»⁴ disaient Herzog et de Meuron.

La façade phénoménologique n'est pas non plus fonctionnelle, elle n'informe pas sur la structure ou l'usage du bâtiment, au contraire elle souhaite évacuer tout symbole porteur de sens. Ces architectes semblent avoir deux objectifs : provoquer un sentiment le plus instantané possible chez l'observateur et – pour certains - «*mettre au jour l'essence même du matériau, qui est libre de toute signification héritée d'une culture*»⁵. Ces deux objectifs ne semblent pas toujours complètement associables notamment quand se pose la question de la mise en œuvre du matériau. Aussi il est peut être plus simple de présenter séparément comment ils sont atteints (ou du moins visés) par les architectes phénoménologues.

Herzog & de Meuron sont probablement les exemples les plus frappants dans la lignée des antifaçadistes « des-intellectualisants ». Ils privilégient ainsi à la fin des années 90 des volumes parallélépipédiques « minimalistes » qui peuvent être saisis immédiatement par l'observateur. Mais pour provoquer chez ce spectateur une fulgurance sensorielle, encore faut il lui fournir une source d'intérêt. En contrepartie donc de la simplicité des volumes du bâtiment, les façades du duo suisse sont très techniques et fragmentées : verre sérigraphié en mosaïque, lames orientées de pierre naturelle, béton armé matricé, galbions de basalte, tôle... Souvent « all-over », le parement est compliqué, transformé, et en quelque sorte mystérieux. Ce ne sont pas des matériaux bruts, leur mise en œuvre a été très précisément travaillée pour justement ne pas révéler immédiatement leurs secrets. «*Le moteur de notre travail est la curiosité*»⁶.

On trouve déjà ici une certaine forme de contradiction, le besoin – cultivé par l'architecte – de se pencher attentivement sur la façade pour en saisir tous ses aspects (car il est évident, vu l'attention portée au détail technique toujours apparent dans les interstices, que la structure de la façade même fait partie de son esthétique pour Herzog & de Meuron), ne va t-il pas à l'encontre de l'instantanéité phénoménologique ? La curiosité et la compréhension relevant plus du champ de l'intellect que du ressenti.

L'antifaçade d'Herzog & de Meuron est presque une architecture en elle-même. Sa structure complexe est souvent indépendante de celle du bâtiment ou du moins exprimée comme telle. Les façades sont multi-planaires, tri-dimensionnelles : «*la surface devient spatiale*»⁷.



Entrepot Ricola -Herzog & de Meuron, Laufen 1987

3 Ce paragraphe est en grande partie une re-problématisation des deux chapitres « Phénoménologie 1 » et « Phénoménologie 2 » de *Précisions sur un état contemporain de l'architecture*, Jacques Lucan. Presses polytechniques et universitaires romanes 2015 p117-159

4 J. HERZOG, P. DE MEURON «*Toward an Intuitive Understanding*», *Daidalos*, aout 1995 p58

5 P. ZUMTHOR «*Une vision des choses*» (1988), *Penser l'architecture*, 2012 p57

6 A. GIGEON, M. GUYER «*The Grammar of Materials*», entretien avec Matthias Bräm, *Daidalos*, août 1995 p53

7 J. HERZOG, P. DE MEURON, A. ZAERA «*Continuities*», *El Croquis* n°60, 1993 p15



Entrepôt Ricola -Herzog & de Meuron, Mulhouse 1993

Mais à la manière des volumétries tortueuses du Guggenheim de Bilbao, cette spatialité de la façade reste mono-orientée, comme un haut-relief dont le côté caché est entièrement plat. En cela, je me permets de rectifier les paroles de Jacques Lucan qui en parlant de l'entrepôt Ricola de Mulhouse disait que leur façade donne à l'édifice «*comme une profondeur feuilletée*»⁸. La profondeur du bâtiment est en réalité limitée à celle de sa façade. Profondeur autant dans le sens visuel que de l'usage, puisque la spatialité de la façade n'atteint pas le rang d'objet à double fonction comme pouvaient l'être les promenades et autres arcades classiques qui étaient elles autant façade en relief qu'espace architectural appartenant au bâtiment.

Un autre indice pointant vers l'indépendance architecturale de la façade est son rapport au contexte, au programme et au bâtiment qu'elle enveloppe. Chez Herzog & de Meuron la façade n'annonce jamais le programme. Dans leur logique de dé-sémantification des formes et matériaux, ceux-ci sont transformés et brouillés de façon à être sûr qu'ils ne peuvent plus porter le sens qu'ils avaient autrefois et qui pourrait donner le ton du bâtiment : les photographies sont réduites au rang de motif, les murs rideaux sont rendus aveugles par différents procédés compliqués, et même l'isolant thermique est privé de toute vérité constructive devenant une texture esthétique. Et là où le contexte ne semble pas réellement influencer la forme du volume, le pavé étant par essence détaché de toute accroche géographique⁹, il donne en revanche le ton sur la matérialité de la façade. Ainsi le bâtiment Ricola d'Herzog & de Meuron à Laufen en lame d'Eternit est censé rappeler la carrière de pierre environnante. De même, Peter Zumthor, dans son conservatisme habituel, rappelait que «*le matériau et la construction doivent avoir un rapport avec le lieu et parfois en revenir directement*»¹⁰. En quelque sorte, Herzog & de Meuron ont dans leur pratique de la fin du siècle inversé le rapport à l'antifaçade, la plaçant comme réceptacle premier de l'intention architecturale. Elle reste autonome (même structurellement), muette et compliquée ; mais est-elle encore interchangeable quand elle est le seul point de dialogue entre l'ensemble du projet et son contexte ? En cela elle a peut être dépassé son rang de *skin* superficiel.



Chapelle Bruder-Klaus - Peter Zumthor, Mechernich 2007

Peter Zumthor au contraire propose un traitement beaucoup plus brut du matériau, le célébrant ainsi comme raison d'être de la façade (et peut être même de l'architecture toute entière). Cette manière « pauvre » de traiter le matériau : bois non transformé, pierre « simplement » empilée, béton brut de banche... n'est pas vide de référence. Zumthor ne souhaite pas détruire notre rapport influencé et contagionné par nos expériences passées au matériau, au contraire il veut l'exacerber pour réveiller en nous les souvenirs et sensations que l'on y associe inconsciemment ; souvenirs qui seraient brouillés et relégués au second plan si ces mêmes matériaux devaient revêtir un usage sémantique. Dans son approche phénoménologique, Zumthor se rapproche lui plus de l'idée poétique de Bachelard, affirmant que l'association d'idées venant immédiatement et involontairement est la seule valable : «*Notre appartenance au monde des images est plus forte, plus constitutive de notre être que notre appartenance au monde des idées*»¹¹

On peut trouver chez Zumthor une libération du matériau qui rappelle celle de la couleur proposée par les monochromes. De l'extérieur, les monolithes de Zumthor se limitent à leur matériau qui – contrairement à ceux torturés par Herzog & de Meuron – sont immédiatement saisissables. Zumthor ne nous invite pas à découvrir les fines veines du bois ou à admirer les strates inégales du béton,

8 J.LUCAN, *Précisions sur un état contemporain de l'architecture*, Presses polytechniques et universitaires romanes 2015 p138

9 Là aussi, on peut s'interroger sur le caractère non-culturel du parallélépipède qui n'est pas la forme la plus naturelle mais plutôt un pur produit de la civilisation

10 P.ZUMTHOR « Architecture et paysage » (2005) *Penser l'architecture* 2012, p96

11 G. BACHELARD « Le dormeur éveillé », émission de France Inter, 19 janvier 1954

il n'*undermine*¹² pas la texture mais au contraire la considère comme un tout auto-suffisant qui doit être le sujet unique de la composition. Le matériau n'a pas de forme, pas de fonction, pas de sens, il est un réceptacle infragmentable des sensations et des souvenirs individuels qu'il doit réveiller.

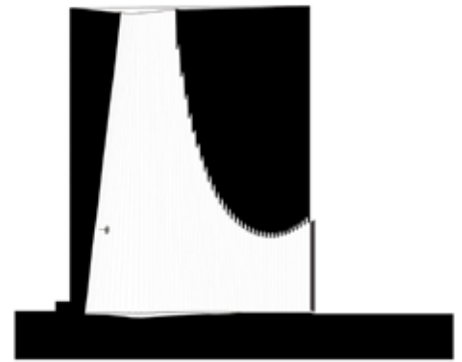
Faut-il alors faire de Peter Zumthor notre champion de l'antifaçade ? Peut-être serait-ce un peu regarder son usage du matériau avec des œillères. Car même si de l'extérieur les façades de Zumthor peuvent sembler gratuites et purement esthétiques, les matières employées sont en réalité choisies sur des critères allant plus loin que le simple visuel. L'appartenance au contexte géographique, on l'a vu, est essentielle et conditionne donc nécessairement la façade. Les matériaux doivent de plus être déjà présents dans la tradition architecturale pour qu'ils puissent abriter des souvenirs sensoriels chez le grand public. Et surtout, la façade n'est en réalité pas entièrement indépendante du reste du volume : les pierres de Vals qui ordonnent la façade des thermes se retournent aussi à l'intérieur des bassins, de la même manière que les colonnes classiques annoncées en façade se retrouvaient dans le bâtiment ; le monolithe de béton banché de la chapelle Bruder-Klaus est le résultat direct de la construction de son intérieur (la ronde-bosse est ici retroussée). En réalité, le travail phénoménologique de Zumthor ne saurait se résumer à sa façade et donc on ne peut pas vraiment la qualifier d'anti.

On pourrait même aller plus loin et dire que Zumthor ne compose pas de façade tout court. Le traitement qu'il fait de ce que Bruno Zevi nommait le «*coffre architectural*» n'est pas différent de celui qu'il fait de «*l'espace interne*»¹³, le Kub de Bregenz illustre bien cette égalité entre intérieur et extérieur avec ses façades vitrées qui déploient les mêmes détails qu'ont les voies depuis la rue ou les plateaux du musée.

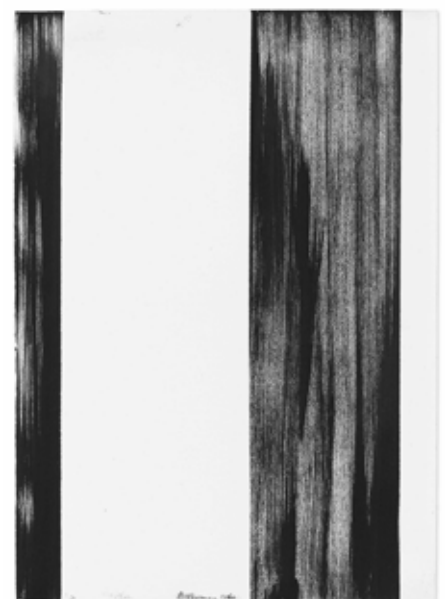
5 – L'ANTIFAÇADE EST UN MONOCHROME.

Nos deux dernières tentatives – ratées – de trouver un sens à l'antifaçade montrent une fois de plus son caractère fuyant. L'antifaçade semble refuser tout manifeste positif. Et c'est peut-être là sa force. En refusant de se laisser saisir l'antifaçade pave – maladroitement il est vrai – la voie vers une nouvelle vision architecturale. Il est en effet impossible de la placer sur notre cadran puisqu'elle ne parle de rien, ni d'elle-même, ni de la ville. L'antifaçade a sa carte à jouer sur – et surtout en dehors de – l'échiquier architectural mais pour cela elle doit se conscientiser. Passer du mutisme de celui qui n'a rien à dire, à la grève de la parole du militant. La non lisibilité de la façade qui est aujourd'hui, dans la majeure des cas recensés, un non-choix peut devenir un refus de sens volontaire et moqueur envers le passant médusé. Décider d'être incompréhensible (pour choquer, surprendre, faire suer son monde...) est une démarche qui se tient et qui se justifie du moment qu'elle est volontairement intentée. En cela, l'antifaçade peut rappeler les tableaux monochromes. Comme présenté en introduction de cet ouvrage, l'architecture s'est toujours inspirée à posteriori des avancées dans les autres arts. Aussi il est peut-être sensé d'aller chercher des pistes de développement pour l'antifaçade dans les galeries modernes et contemporaines.

Après tout, la façade en tant qu'amorce du bâtiment n'est-elle pas ce qui se rapproche le plus de la toile de peinture en architecture ? Une projection sur un plan bi-dimensionnel de volumes, d'usages, d'espaces... (que ce soit par l'ornement signifiant, la transparence du mur rideau, ou la vérité constructive moderniste...). Dans ce cas, les antifaçades sont autant redevables du suprématisme de Malévitch que tous les peintres de monochromes suivants. Et refusant à la façade d'exprimer un langage ou une fonction, ils ferment à leur manière la fenêtre picturale qu'elle était, la réduisant à sa réalité physique de surface de contact avec l'extérieur. L'affirmation de Herzog & de Meuron «*la surface devient spatiale*» n'est pas sans rappeler le travail de Barnett Newman qui souhaitait avec ses « zips » ouvrir



Chapelle Bruder-Klaus - Peter Zumthor, Mechernich 2007



Sans titre - Barnett Newman 1960

12 Voir l'article sur l'Object Oriented Ontology

13 B. ZEVI *Apprendre à voir l'architecture*, les éditions de minuit 1959



Ledger - Robert Ryman 1982



Peinture - Pierre Soulages 1994



Gris - Gerhard Richter 1974

l'espace de la toile en elle-même plutôt que d'y enfermer dedans un autre espace pictural. On l'a vu plus haut, Zumthor, lui, veut célébrer le matériau en lui-même, celui-ci étant déjà si riche de spiritualité qu'il s'auto-suffit. Ce même discours était tenu dès les années 50 par Yves Klein pour qui le bleu, étant déjà tout le ciel, n'avait pas besoin d'être appliqué à une quelconque forme mais suffisait d'être déposé sur un réceptacle quelconque.

En plus de ces premières pistes qui ont donc déjà été explorées – bien que de manière incomplète ou dévoyée – par certains architectes, on peut trouver d'autres mouvances et raisons d'être chez les monochromes qui restent encore à être réinvestis par les futurs architectes antifaçadistes. Ainsi, voici trois pistes encore vierges qu'il nous reste à nous, architectes, à explorer.

1) Robert Ryman – l'antifaçade au service de la technique

Dans les œuvres de Ryman, le blanc n'est pas le sujet du tableau, mais la constante par défaut qui met en valeur les autres variables. Nullifiant le plus possible l'intérêt pictural qu'on pourrait prêter à l'objet artistique, il nous force à déplacer notre intérêt sur ce qu'il reste : son état d'objet. C'est uniquement quand la toile est recouverte uniquement de blanc que notre œil va remarquer les agrafes qui la tendent, ou le crochet qui la fixe au mur. Une antifaçade « Rymanesque » s'effacerait alors totalement, dans le but de nous forcer à trouver un autre focus. Ce n'est pas le mur rideau du Seagram Building, ou l'écorché du centre Pompidou, elle ne met pas au premier plan les éléments habituellement cachés. Tout ce qu'elle fait c'est nous priver d'un sujet trop évident pour nous forcer à vraiment regarder l'architecture.

2) Pierre Soulages – l'antifaçade au service du contexte

Les tableaux de Soulages, même s'il sont uniquement « outrenoirs », sont moins monolithiques que ceux évoqués plus haut. Mais ces variations de texture ne sont pas non plus le sujet de la composition, ce qui compte pour Soulages c'est le reflet – celui de la lumière comme celui de l'observateur. L'œuvre de Soulages a besoin d'être exposée, illuminée et surtout observée pour exister car c'est son contexte qui lui donne tout son intérêt. Une antifaçade inspirée de son travail doit bien comprendre ce rôle du reflet. Le reflet ne s'efface pas face à la source, au contraire elle l'active. L'antifaçade outrenoir répondrait à ce qui l'entoure en permanence, de façon perpétuellement changeante et insaisissable sans jamais cesser d'exister.¹⁴

3) Gérard Richter - l'antifaçade faussement muette

«Quand j'ai commencé (il y a environ huit ans) à recouvrir plusieurs toiles de gris, c'était parce que je ne savais plus quoi peindre ni ce qu'il fallait peindre. Pour moi, il était évident qu'un prétexte aussi pitoyable n'entraînerait que des résultats aberrants. Pourtant, avec le temps, j'ai constaté des différences qualitatives entre les diverses surfaces grises et j'ai remarqué que celles-ci n'exprimaient plus rien de cette motivation destructrice. Ces toiles m'ont donné une leçon. En universalisant un dilemme personnel, elles l'ont résolu : la détresse est devenue constructive, relativement belle et aboutie, donc peinture.»¹⁵

Et si l'antifaçade était tout à fait honnête sur sa raison d'être ? Si elle racontait à tous le manque d'inspiration de l'architecte. Au lieu de parler pour ne rien dire, si elle disait haut et fort ne pas savoir de quoi parler. Après tout, cet auto-apitoiement de l'auteur sur son angoisse de la page blanche est devenu monnaie courante dans notre littérature post-moderne. L'antifaçade Richterienne sera-t-elle le «*Harry dans tous ses états*»¹⁶ architectural ?

14 Il est amusant de noter que cet objectif pourrait s'appliquer à une façade tout à fait classique et n'est pas propre à une antifaçade uniquement esthétique. Peut-être est-ce dû au fait que Soulages, contrairement à la plupart de peintres de monochromes qui disent amener l'art au delà de l'objet tableau, affirme lui continuer à faire de la peinture, avec des motifs, des textures ... bref une composition au sens classique du terme.

15 G, RICHTER, «Lettre à Eddy de Wilde 1975» Textes, Les Presses du réel 1999, p.67

16 Woody Allen, 1997

6 – CONCLUSIONS

Que tirer au final de ce petit chapitre ? Tout d'abord que l'antifaçadisme existe. J'espère que par les exemples égrainés tout au long de ces 10 pages, j'ai su vous montrer l'émergence d'une vraie mouvance, nouvelle et reconnaissable en quelque points : l'antifaçade est unie, muette, détachée du contexte et de l'architecture qu'elle renferme, et elle sert à différencier « son » bâtiment des autres qui l'entourent. Nommer, disait Jacques Attali, c'est faire exister (on a les citations qu'on mérite...). C'était là tout l'objectif de cet article, nous ne sommes pas dans le *name and shame* qui voudrait moquer en les pointant du doigt les architectes qui ont recours à ce concept. Car l'existence de l'antifaçade n'est pas problématique en soi. Toute nouvelle idée est bonne à prendre, ou du moins à considérer. Il est vrai cependant que la plupart du temps, l'antifaçade tombe dans les mêmes écueils qui la rendent moins intéressante que les autres manières de traiter la peau extérieure de l'architecture.

Pourtant, on a aussi vu comment le mutisme – qu'il soit obstiné ou ingénu – de l'antifaçade pouvait devenir sa force. Par son absence totale de sens, l'antifaçade rajoute une ligne nouvelle au quadrant de l'architecture tel qu'il était défini plus haut. En faisant ceci, nous seulement elle creuse son nid en marge de la production usuelle, mais elle crée alors aussi une autre case à remplir, case qui mériterait sa propre analyse dans un temps futur.

On a alors su trouver des lignes de fuite pour l'antifaçade, d'abord via le travail des architectes suisses qui ont décidé de se saisir chacun d'un seul aspect de l'antifaçade.

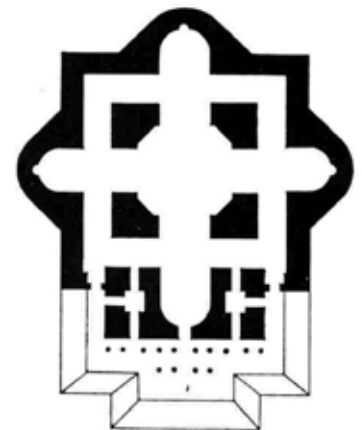
Herzog & de Meuron ont ainsi parfaitement exploité l'indépendance de la façade, produisant par et pour elle une seconde architecture, séparée et parfois même supérieure à celle interne au bâtiment. Bruno Zevi prônait l'oubli du coffre mural pour l'étude du volume interne ; H&DM ont redonné à ce que Zevi proposait de pocher en noir uniformément une vraie profondeur. En faisant cela ils pourraient alors assumer le mutisme de la façade sans avoir recours au discours phénoménologique comme ils le font : puisque la façade est l'architecture, elle n'a plus à endosser un rôle de signifiant et peut s'affirmer en tant que signifié brut. On aurait presque alors envie de les classer dans la case voisine de celle de l'antifaçade, l'extérieur semblant alors primer sur l'intérieur, surtout dans le cadre des programmes fonctionnels d'entrepôt et autres usines Ricola.

Peter Zumthor, lui, vient justifier et affirmer le mutisme de la façade en la considérant comme une surface quelconque du bâtiment. Celle-ci, désormais délivrée de son rôle de première ou quatrième de couverture, n'a pas à afficher un résumé ou une amorce générale du reste de l'architecture, elle en est une part comme une autre. Cette liberté que se permet Zumthor est sûrement liée au contexte souvent rural voir totalement isolé de sa production, qui n'a pas alors à se présenter ou se démarquer de ce qui l'entoure (Zumthor allant au contraire jusqu'à souhaiter que le volume bâti puisse disparaître à nouveau dans le paysage d'où ses matériaux proviennent). Ainsi, il nous est difficile de qualifier le travail de Zumthor d'antifaçadisme, puisqu'il échappe même au devoir de la façade tout court.

Ces deux façons de saisir l'antifaçade tirent leurs épingles respectives du jeu en tronquant les caractéristiques précédemment définies. Les façades d'Herzog & de Meuron ne sont pas gratuites, elles s'auto-justifient par leur rapport au contexte et leur travail structurel. Celles de Zumthor ne sont pas indépendantes du reste de l'architecture, au contraire elles sont faites du même tenant. C'est fort de ce constat que nous nous sommes alors logiquement penchés sur les monochromes qui sont – à leur manière – une des étapes de la troncature de la peinture.

	Intérieur > Extérieur	Extérieur > Intérieur
Annonce sur le bâtiment	Hangar décoré	Bâtiment enseigne
Discours sur l'architecture	Architecture canard	Façadisme
Mutisme total	Anti-façadisme	???

Simplification de St Pierre de Rome - Bruno Zevi 1959



Plan R+4, Epicentre Prada - H&DM, Tokyo 2003

Cette excursion dans le monde la peinture apporte à son tour des idées intéressantes pour consolider l'existence de l'antifaçade et préparer son futur. Déjà elle légitime cette vision d'une évolution de l'architecture vers le mutisme, l'inscrivant dans l'histoire étendue des arts. Kandinsky se débarrasse de la figuration en 1910, Malévitch de la composition en 1915, Klein de la forme en 1960 et Ryman, on l'a vu, de la peinture même en 1981¹⁷. Il était temps que l'architecture s'y mette, 110 ans après que Loos bannisse lui l'ornement.

Au delà donc des trois pistes spécifiques proposées, on peut retenir de ce rapprochement entre façade et art pictural la possibilité pour ce morceau de l'architecture de se libérer de plus ou moins tous les rôles et toutes les conventions qui ont pu sembler un jour évidentes et nécessaires. Les étapes successive du dépouillement de la peinture ont toutes choqué surpris à leur début, alors le rejet initial que l'on peut avoir envers ces façades vides et illisibles est peut être le signe du progrès.



CCTV Headquarters - OMA Beijing, 2009 : +234m
Entrepot Ricola - H&dM Mulhouse, 1993 : +8m

Le mot d'ordre qui semble ainsi pouvoir caractériser et résumer l'antifaçade à lui seul est donc bien son indépendance. L'antifaçade se libère de tous les liens, rôles et obligations qu'on voudrait lui assigner. Elle existe en, par et pour elle même. Mais pour que cette existence soit heureuse, encore faut-il qu'elle soit pensée et prévue comme telle. En 1995, Koolhaas écrivait que le Gigantisme des nouveaux gratte-ciels ultra-urbains menait inévitablement à la dissociation entre l'architecture et sa peau : « *La distance noyau/enveloppe du bâtiment augmente et entraîne une dissociation entre la façade et l'intérieur du bâtiment.* »¹⁸. L'antifaçade nous a prouvé 25 ans plus tard que la grandeur n'était même plus nécessaire. La «façade comme architecture» d'Herzog & de Meuron pose alors une question essentielle : Faudrait-il donner à deux architectes différent le travail du *coffre mural* et celui de *l'espace interne* ?

17 On pourrait presque voir dans le «non»-projet de Lacaton Vassal pour la place Léon Aucoc en 1996 le refus d'exposer de B.M.P.T en 1967.

18 R. KOOLHAAS « Bigness, or the problem of large » *S,M,L,XL* Monacelli Press, 1995

7 – MISE A L'ÉPREUVE FORMELLE

Le hasard faisant parfois bien les choses, il se trouve que le semestre suivant la rédaction des pages précédentes je me suis retrouvé à mobiliser ce concept d'antifaçade directement lors de mon travail étudiant dans un studio de projet mené par Francesco Cellini, étant alors en échange erasmus dans l'université Roma Tre. Ce travail plus pratique (bien que toujours fictionnel) ayant permis de cristalliser un peu plus les implications de l'antifaçadisme je me propose de l'ajouter en annexe à ce texte théorique : il présente à son tour un nouveau chemin formel qu'elle pourrait emprunter.

Le programme du studio de projet était idéal à l'exercice puisqu'il s'agissait de dessiner une soixantaine de logements populaires au centre d'une parcelle principalement recouverte d'un parc urbain au sud de Rome dans le quartier du Testaccio. La dimension du terrain, l'altitude maximale permise par les règles d'urbanisme local et la typologie urbaine alentour menaient presque automatiquement au développement d'un ensemble d'édifices de taille moyenne (6 étages au maximum). Enfin, la méthodologie italienne et plus particulièrement la vision « néo-rationaliste » de l'école romaine dont fait partie Francesco Cellini orientaient eux aussi vers des volumes épurés : trois parallélépipèdes réguliers à la structure poteau poutre la plus simple et économique possible. Toutes les conditions étaient réunies pour convoquer la figure de l'antifaçade.

Cependant, celle-ci n'est pas arrivée dans ce projet comme un glaçage final sur une tour de logement achevée, sa figure était en réalité la première réponse amenée pour répondre à un défi de conception particulier : une double dichotomie à résoudre.

Le premier dualisme problématique était propre au projet en particulier. Il nous fallait concilier un contexte urbain immédiat qui appelait à édifier des « monuments » (nous sommes juste en face du Palais de Postes d'Adalberto Libera ; et de la parcelle on voit la pyramide de Caio Cesto, prisme blanc qui culmine à 36m, dominant l'ensemble du quartier) et un programme très rationnel qui exige de proposer des logements abordables et fonctionnels. L'intention de présenter le logement social comme le nouveau monument de la Cité éternelle a déjà été un thème très important dans l'architecture des années 50, porté par le programme des INA-Casa. Mais au sein du quartier historique du Testaccio, ancien faubourg ouvrier, l'écriture de l'architecture résidentielle est déjà codée et mythifiée, et y introduire cette nouvelle typologie du palazzo-monumento aurait été délicat voir maladroit. La tour d'habitation ne pouvait pas se permettre de s'affirmer comme monument, elle devait seulement se déguiser comme tel.

Le second dualisme est lui inhérent à la condition d'interface de la façade et se retrouve donc dans la quasi totalité des projets architecturaux. La façade est le plan (physique comme abstrait) sur lequel ont lieu les échanges entre *l'intérieur et l'extérieur* et aussi entre *le bâtiment et le monde*. Cette dyade peut aussi être vue comme d'un côté les échanges *physiques* (de chaleur, d'humidité, d'aération, de vision) et de l'autre les échanges *narratifs* (individualisation, intégration, re-présentation ...).



Pyramide de Caio Cesto – Rome Circa 12 AV-JC



Palais des Postes – Adalberto Libera, Rome 1935

La façade physique a deux fonctions : isoler des éléments extérieurs dont on veut se protéger, c'est à dire fermer l'espace interne du bâtiment ; et faire entrer les éléments extérieurs dont on a besoin (ou évacuer ceux intérieurs dont on veut se débarrasser) et donc rendre poreux l'espace interne. Ces deux fonctions contradictoires amènent le plus souvent l'architecte à mobiliser deux composants distincts : *la partition* (le mur) et *l'ouverture* (la baie). Mais l'usage réel du bâtiment exige une alternance permanente entre ces deux nécessités, l'habitant ayant besoin de contrôle sur son habitat. Ainsi, on vient insérer un troisième élément *médiateur* qui devient réceptacle de la volonté de l'habitant et qui lui donne le pouvoir sur son environnement (la fenêtre et la porte).¹⁹ On en conclut que la façade physique doit être plastique : matérielle et malléable par ses usagers.

La façade narrative, elle, est bien plus fixe : ce qu'elle raconte n'est pas soumis aux volontés individuelles de ses habitants et le message qu'elle envoie au reste du monde n'est (normalement) pas amené à changer au fil du temps. Cette façade là est entièrement tournée vers l'extérieur et présente aux « autres » le bâtiment. Là aussi on peut retrouver deux

fonctions antinomiques entre lesquelles la façade « sociale » jongle : *différencier* l'édifice du reste de son contexte, et en même temps l'y *lier* voir l'y intégrer. Et encore une fois ces deux objectifs vont venir s'inscrire dans des composants distincts de l'architecture : le bâtiment peut par exemple prendre une volumétrie totalement en ligne avec le style de son quartier mais utiliser un matériau en façade qui détonne avec l'habitude vernaculaire. Au contraire, on va aussi souvent retrouver des bâtiments aux formes résolument « contemporaines » qui se targuent d'employer des matériaux et modes de mise en œuvre locaux. Un autre possibilité consiste à plaquer directement sur l'édifice des signes soit distinctifs soit inclusifs.²⁰

Peu importe quelle traduction formelle l'architecte choisit pour répondre à ces deux engagements, l'important est que la façade narrative serve au bâtiment à se présenter au reste du monde pour orienter immédiatement la relation que celui-ci souhaite avoir avec son environnement direct. Cette façade, elle, est donc avant tout composée de signes, elle est codifiée. Cela entraîne une relation unidirectionnelle contrairement à son pendant physique : la façade narrative est lue par un public qui ne peut à son tour l'influencer.

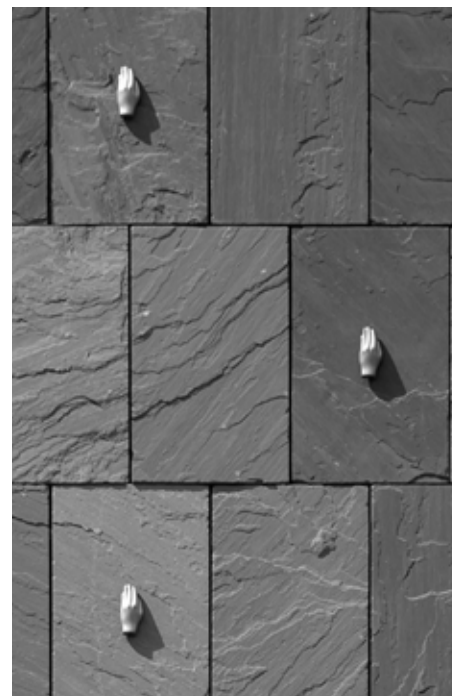
19 Ainsi il est plus fréquent de trouver le mur rideau, élément unique pour répondre à la partition et en même temps à l'ouverture, dans un contexte où l'usager du bâtiment ne nécessite pas un contrôle aussi important que si il y habitait : immeubles de bureaux, locaux commerciaux... Dans les cas où un pouvoir d'action est tout de même souhaité alors c'est tout un arsenal d'éléments médiateurs qui vient être mobilisé (rideaux, stores, air conditionné...) pour compenser le fait que l'élément unique ne répond totalement ni à l'une ni à l'autre des nécessités primaires de la façade physique, souvent au grand dam des usagers (pour une analyse des ajustements nécessaires au mur rideau dans un contexte résidentiel, voir J. DEBANNE « Moving into Mies : life in open space », Annales de géographie t.110 n°620, 2001 p425-453)



Capitainerie du port – Zaha Hadid Architectes – Anvers 2016



MAS Museum – Neutelings Riedijk, Anvers 2011



20 Dans le port d'Anvers on peut trouver ainsi les trois exemples cités ci dessus. La capitainerie du port de Zaha Hadid reprend une forme locale : le bateau (bien que très stylisé), mais lui apporte une matérialité unique dans le contexte alentour. Au contraire le MAS du cabinet Neutelings Riedijk développe lui une forme nouvelle mais vient la relier à l'histoire de la ville par son choix de matérialité orangée et minérale très locale. De plus, la façade est cloutée par ces moulages de main qui reprennent directement l'emblème (=le signe) de la ville portuaire. Il est intéressant de noter toute de même qu'à chaque fois l'élément « novateur » apporté par l'architecte peut retrouver des racines locales : Zaha Hadid veut ici honorer le passé diamantaire d'Anvers, et la spirale orthogonale du MAS n'est pas sans rappeler l'empilement de containers sur les cargos qui transitent ici.

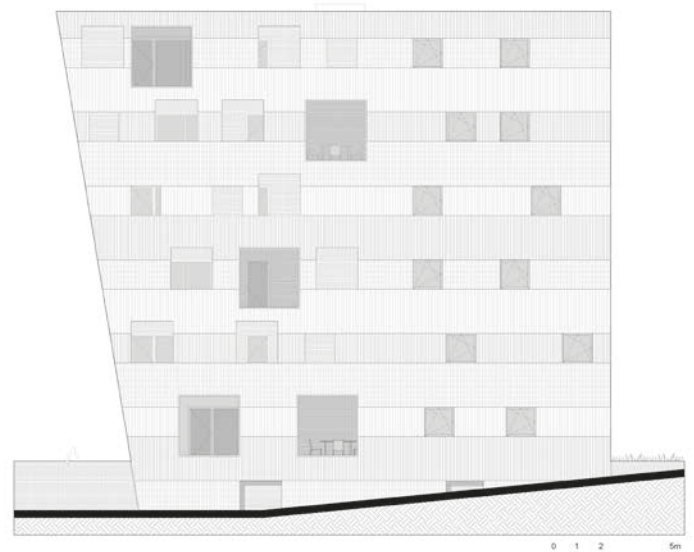
En croisant nos deux couples d'exigences on obtient ce nouveau cadran :

	Intérieur / Extérieur	Édifice / Monde
Logement	Non-façade	
Monument		Antifaçade

La solution trouvée est alors un nouvel usage de l'antifaçade (bien qu'il puisse rappeler la façade indépendante d'Herzog & de Meuron) qui consiste à scinder en deux l'objet façade en une antifaçade monumentale qui relie l'édifice au monde, et une non-façade qui donne aux logements leur interface privilégiée entre l'intérieur et l'extérieur. On obtient ainsi deux objets architecturaux indépendants structurellement qui se partagent équitablement les fonctions de la façade classique.²¹

L'antifaçade qui revêt donc le rôle narratif est un cube blanc épuré percé de façon à première vue aléatoire par une constellation de baies carrées. La texture blanche très légèrement striée du béton qui constitue cette enveloppe extérieure est directement tirée de l'esthétique des deux monuments voisins, créant ainsi un lien de parenté presque phénotypique dans le quartier. La différenciation de l'édifice par rapport aux bâtiments voisins est créée par le côté penché qui vient lui donner une forme unique qui le distingue tout en le plaçant à mi chemin entre le cube de Libera et la pyramide antique.

Les baies sont privées de tout système de contrôle, les rares panneaux de verre qui ferment les plus grandes ouvertures étant fixes et servant seulement de garde corps. Car en réalité cette façade ne vient pas cerner un espace interne : derrière les baies aléatoires se trouvent soit des loggias semi-extérieures, soit un second mur isolé qui lui est le réel enclos des logements. Par l'apparente aléatoirité des baies il est impossible (ou du moins pas immédiat) pour un observateur extérieur de comprendre l'usage ou le fonctionnement du monolithe blanc devant lui, le découpage en lignes aux textures de banchages diverses ajoutant au désordre. L'antifaçade refuse tout accès à l'intérieur de l'édifice et son mutisme face au monde lui permet de se revendiquer alors comme monument, à l'image de ceux qui entourent la parcelle.

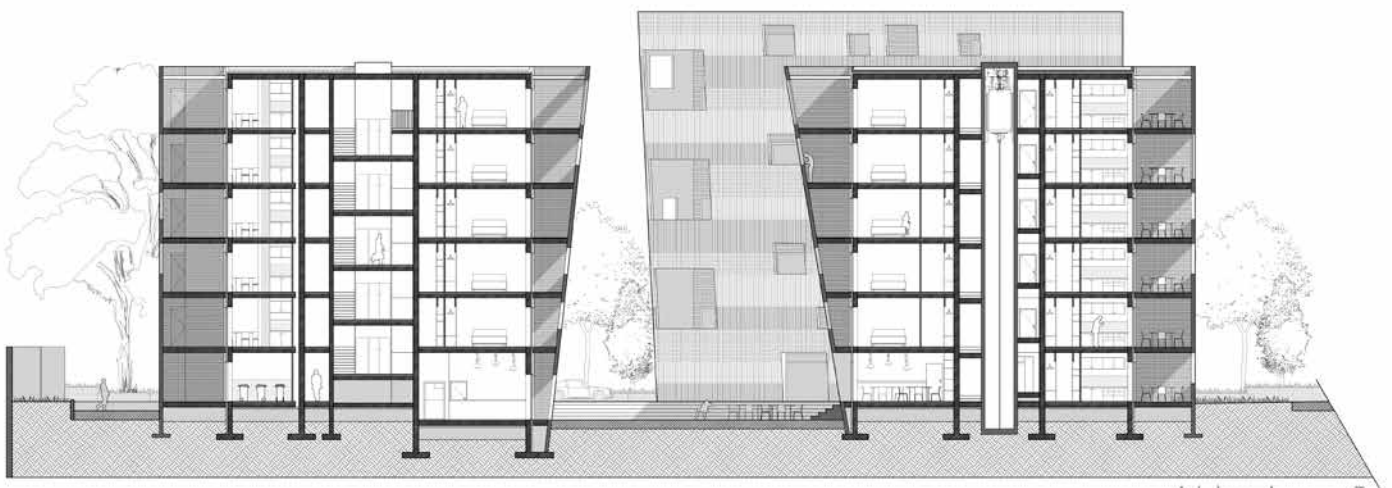
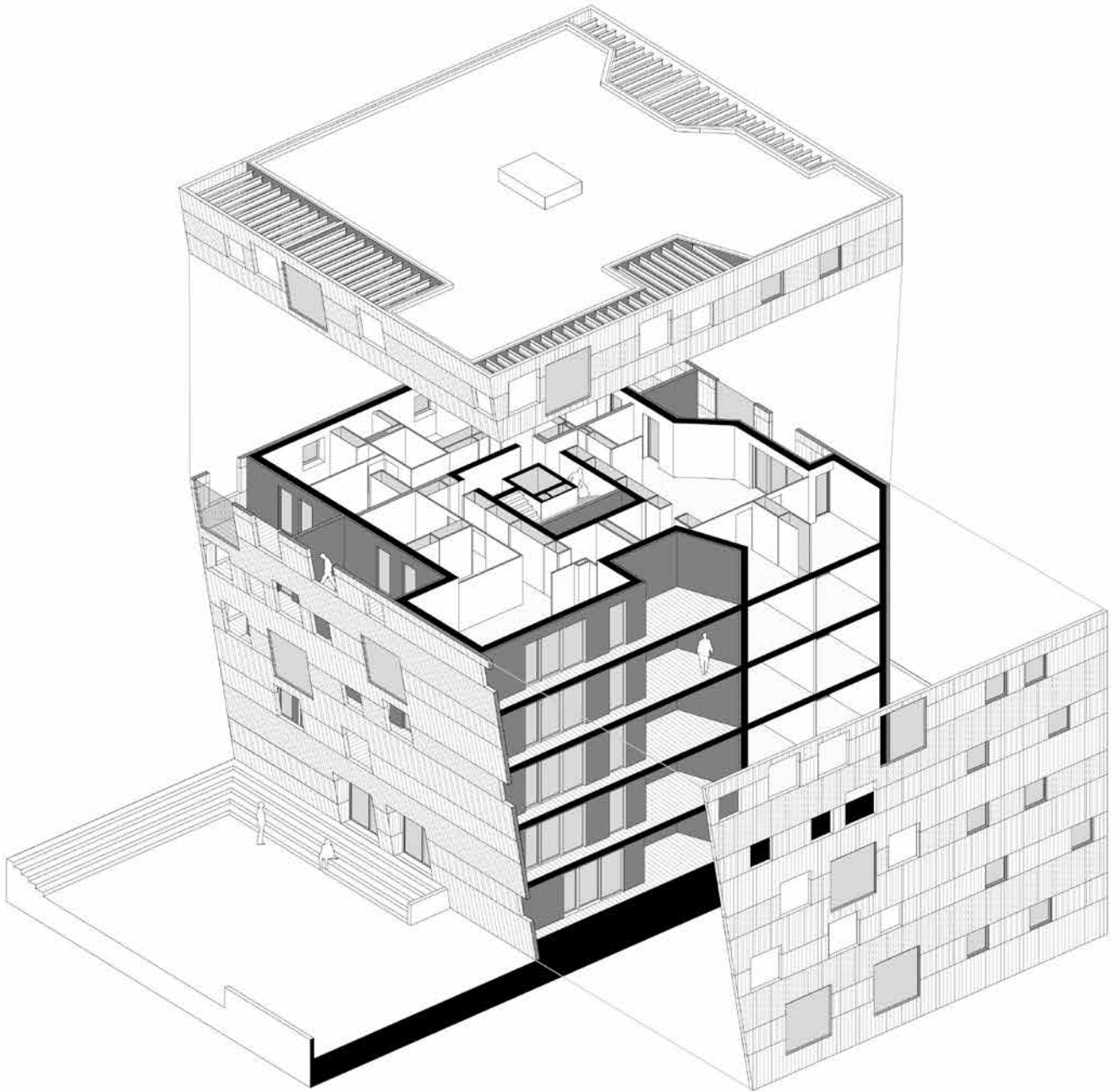


Antifaçade extérieure. La distribution des baies semble aléatoire et illisible, les bandes horizontales - immédiatement contredites par leurs rainures verticales - rendent la lecture globale encore plus difficile par leur irrégularité apparente.



Non-façade intérieure. Les portes et fenêtres sont réparties selon une grille fonctionnelle qui traduit la superposition d'étages identiques. Si les baies carrées sont toujours disposées de façon diverse elles offrent à chaque étage la même surface totale d'ouverture et donc de lumière et d'aération.

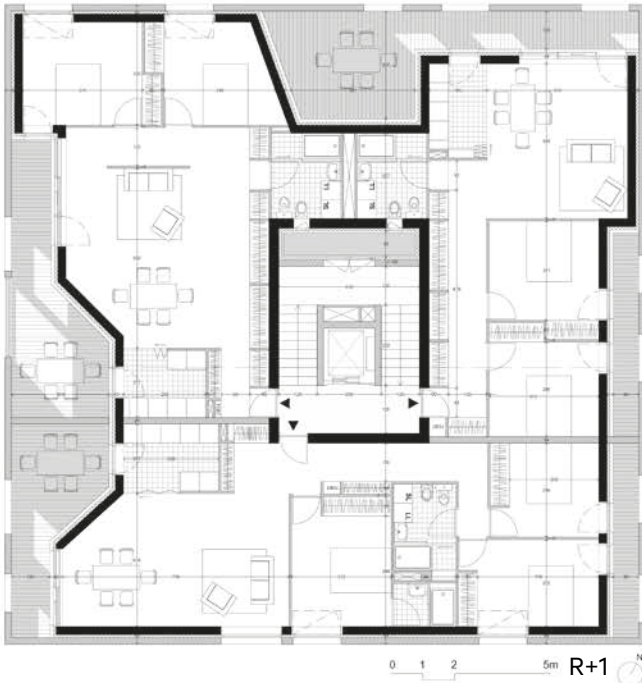
21 On peut aussi s'intéresser aux vides de ce cadran : il semble notamment impossible pour un monument de traiter du rapport interne/externe. Ce n'est pas étonnant quand on considère le monument pour ce qu'il est souvent : une sculpture à l'échelle de la ville. Comme la sculpture, le monument n'admet pas d'espace interne (Bruno Zevi en conclura que les temples grecs ne sont pas de l'architecture). Pour s'en convaincre, tout en restant dans le contexte romain, il suffit d'observer le Monument à Victor Emmanuel II (Giuseppe Sacconi 1885-1911) qui nous présente frontalement avec sa colonnade un vide intérieur qui reste pourtant désespérément privé de toute intériorité.



Les deux enveloppes sont totalement indépendantes. L'antifaçade recouvre indistinctement les espaces semi-extérieurs des loggias et le mur isolé de la non façade. Le côté qui se penche de l'édifice est en réalité uniquement créé par la peau externe. Le bloc habitable central, lui, reste d'aplomb sur tout son périmètre sauf en de rares exceptions.



Vue de l'ensemble depuis le parc urbain qui couvre le reste de la parcelle. Les façades penchées permettent à la fois de venir créer un sens d'intimité et de clôture à la place centrale et à multiplier les ouvertures visuelles entre la triade des blocs et le reste du quartier. Ici on distingue le palais des postes de Libera au fond.

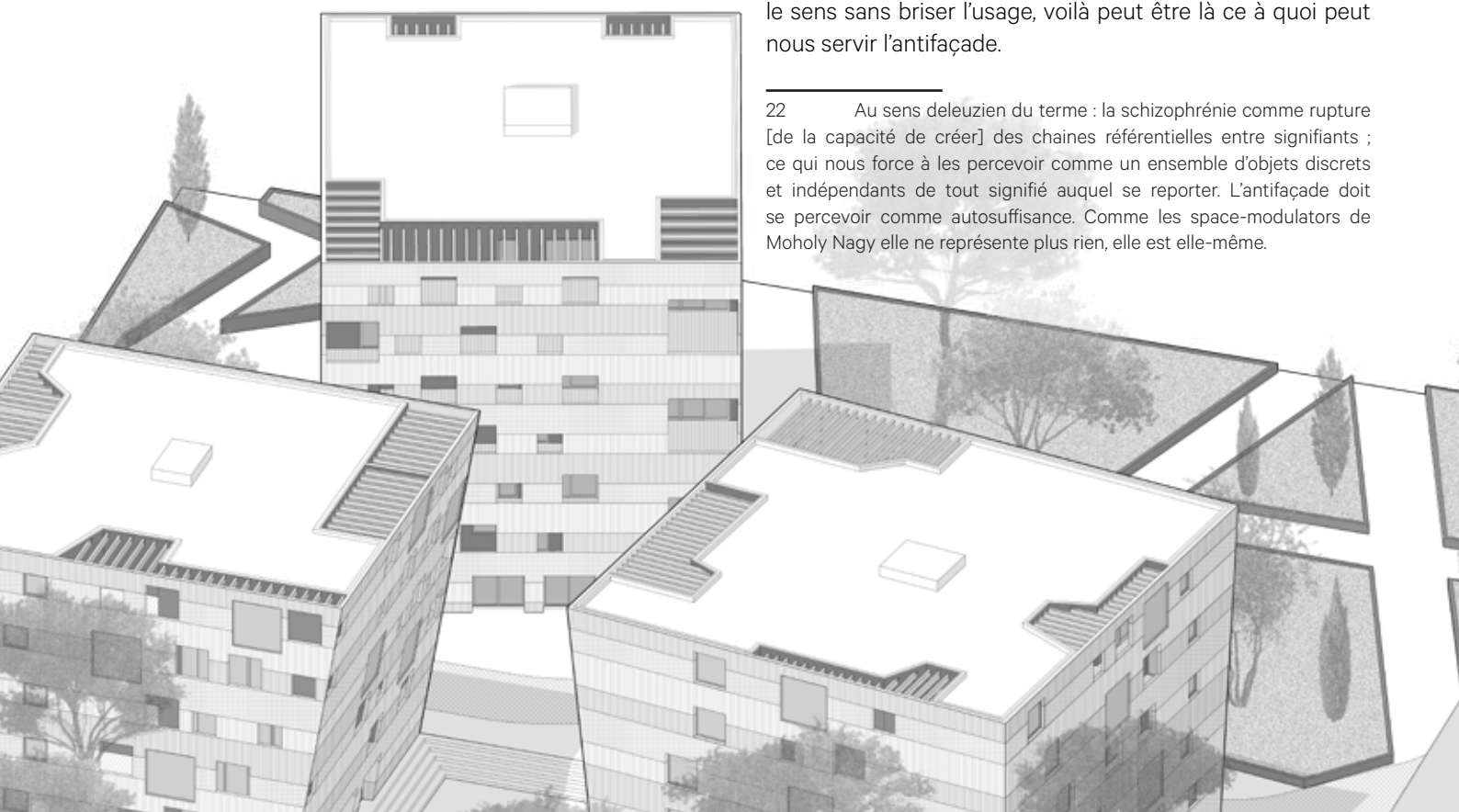


L'entre-deux créé par la dissociation de la façade traditionnelle permet de développer cette ceinture de loggias qui sert d'espace tampon autant climatique que social : les trois édifices sont proches, cette double peau vient redonner un peu d'intimité aux logements. Cela permet aussi de développer une forme intérieure plus organique et sinueuse, adaptée à l'usage humain, tout en préservant la rigidité du cube qui fonctionne à l'échelle de la ville.

Derrière l'antifaçade se trouve un objet étrange, hybride, que l'on nomme par comparaison *non-façade*. La non-façade n'ayant plus à se soucier de son rapport avec le monde, elle n'est plus dans ce poste privilégié mais aussi délicat qui la place au premier plan des perceptions. Ainsi, elle peut devenir une simple pièce (au sens architectural comme mécanique) fonctionnelle, que l'on peut presque considérer comme faisant déjà partie de l'espace interne (du moins socialement). Il n'est donc pas absurde de considérer les planchers des loggias couvertes comme faisant intégralement partie de la non-façade, au même titre que les murs de brique structurels qui viennent réellement clore et isoler les appartements. Masqué par l'antifaçade, ce second mur n'a pas à se soucier de l'esthétique de sa composition plastique ; désormais les baies sont disposées selon leur usage interne et sont munies d'ouvrants mobiles. La non-façade est une concentration d'outils médiateurs contrôlables (les loggias pouvant elles-mêmes être considérées comme des zones tampons devenant tantôt terrasse extérieure ou extension du séjour intérieur au gré de l'habitant).

Avec ce projet, l'antifaçade trouve un nouvel usage qu'elle peut proposer à l'architecte qui souhaiterait la convoquer positivement. Comme écrit dans les parties précédentes, l'antifaçade consiste en une réduction, une troncature de la façade traditionnelle. Venir l'appairer avec un deuxième objet – ici la non-façade, mais d'autres systèmes sont sûrement imaginables – qui remplit le reste des critères abandonnés par la peau extérieure peut permettre de rationaliser un peu son fonctionnement. Par son indépendance détachée (dans le sens physique comme celui de l'insouciance) l'antifaçade offre à l'édifice une double identité schizophrénique²² : le signifiant qu'est la façade narrative n'a plus aucun rapport avec le bâtiment derrière. Celui-ci n'est plus signifié, le signe est donc caduc. Détruire le sens sans briser l'usage, voilà peut être là ce à quoi peut nous servir l'antifaçade.

22 Au sens deleuzien du terme : la schizophrénie comme rupture [de la capacité de créer] des chaînes référentielles entre signifiants ; ce qui nous force à les percevoir comme un ensemble d'objets discrets et indépendants de tout signifié auquel se reporter. L'antifaçade doit se percevoir comme autosuffisance. Comme les space-modulators de Moholy Nagy elle ne représente plus rien, elle est elle-même.



*« L'architecture étant le jeu savant, correct et magnifique des volumes
assemblés sous la lumière, l'architecte a pour tâche de faire vivre les surfaces qui
enveloppent ces volumes, sans que celle-ci, devenues des parasites, dévorent
le volume et l'absorbent à leur profit : histoire triste des temps présents. »*

Le Corbusier, *Trois rappels à messieurs les architectes : La surface* 1921

**ANTI
FAÇADE
FAÇADE
CLUB**

ÉTUDE DE CAS
**L'ANTIFAÇADE SUR
L'ÎLE DE NANTES**

RELEVÉ D'ANTIFAÇADES

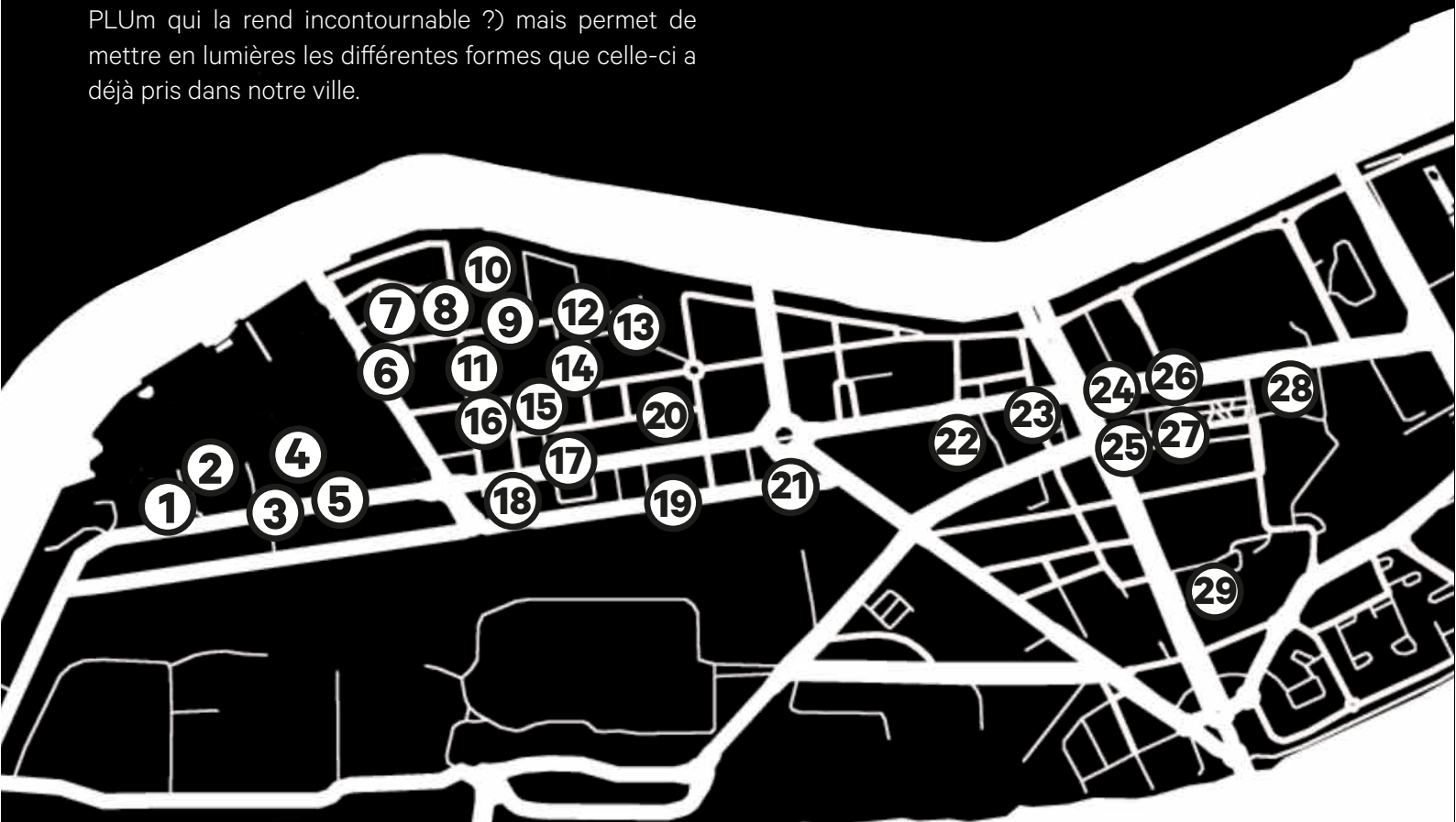
En annexe de ce chapitre théorique sur l'antifaçade, voici une petite étude sur le terrain qui tente de cartographier et relever la réalité du phénomène dans un de ses foyers les plus intenses : l'île de Nantes. L'objectif de ce dossier compagnon est de rassembler un corpus d'antifaçades ordinaires pour mieux visualiser les formes que peut prendre ce type d'architecture, pour en proposer une sous-classification formelle et de manière générale mieux comprendre leurs fonctions.

Ce relevé (non-exhaustif) se concentre sur la partie Ouest de l'île de Nantes. Il a été fait sans sélection préalable des opérations sur des bases chronologiques, programmatiques ou géographiques. Les bâtiments ont donc été photographiés et retenus lors d'une déambulation pseudo-aléatoire, guidée uniquement par l'attrait des reflets du soleil nantais sur les bardages de tôle ondulée. Pourtant on peut, dès cette première page, noter une certaine homogénéité des opérations drapées d'antifaçades : la fenêtre d'édification est resserrée autour des années 2010 (qui est cela dit l'époque de construction de la quasi totalité des bâtiments du quartier) et de plus les antifaçades se rassemblent autour des boulevards (Prairie aux Ducs, de l'Estuaire, Vincent Gâche) beaucoup plus qu'en cœur d'îlot.

Cet atlas d'images ne se substitue pas à une étude profonde des logiques de construction du projet à antifaçade (y a-t-il une incitation lors de la commande, une tradition nantaise qui y pousse, une lecture du PLUm qui la rend incontournable ?) mais permet de mettre en lumières les différentes formes que celle-ci a déjà pris dans notre ville.

- 1 & 2** Îlot des Îles - Garo Boixel 2017
- 3** Cap Fréhel - GLV architectes 2014
- 4** L'oiseau des îles - Antonini & Darmon 2014
- 5** Imbrika - Brénac & Gonzalez 2015
- 6** Euréka - Agence Lipsky et Rollet 2011
- 7** Fresque murale 2019
- 8** Ehundura - Agence Leibar et Seigneurin 2011
- 9** Maison de l'avocat - Forma 6 2009
- 10** Aethica - Essentiel 2003
- 11** École des Beaux-Arts de Nantes - Franklin Azzi 2017
- 12** Manny - Tetrarc 2009
- 13** L'île Rouge - Forma 6 2011
- 14** Halle 6 Est - Avignon-Clouet architectes 2019
- 15** Égérie - Brigitte Métra 2019
- 16** Insula - Besseau Micheau & Roulleau 2007
- 17** Vogue - Bourbouze & Graindorge 2019
- 18** Médiacampus - Moatti & Rivière 2017
- 19** Île Extenso - C. de Portzamparc 2018
- 20** Résidence Marie Galante - IDEA Architectes 2006
- 21** Loire Atlantique Développement - Forma 6 2015
- 22** Nizan - BBM Architectes - 2015
- 23** Astria - Louis Paillard 2014
- 24, 25 & 26** Le Nant'île - Xavier Leibar & RAUM 2018
- 27** L'Atrium - Alter Smith 2009
- 28** Les Weigelias - Vincent & Béranger 2013
- 29** NooN - GPAA & G Peneau 2013

- toutes les illustrations suivantes sont des photographies personnelles de l'auteur -





1



2



3



4



5



6



8



9



10

Les 28 édifices relevés se partagent à part égale entre logement et tertiaire (16-12) et vont du R+3 au R+9 avec une moyenne et médiane en R+6.



11



12



13



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29

MATÉRIAUX & ÉCHELLES

La première chose que l'on remarque quand on se penche sur la matérialité de ces antifaçades nantaises est l'omniprésence du métal. On le retrouve sous plus ou moins toutes ses formes ; tôle ondulée [1] [3] [28]..., métal déployé [2], plumes perforées [12], panneaux corten [13] ... Il représente 13 des 28 façades relevées. En plus du métal on retrouve le béton matricé, le revêtement de surface en pierre, le plastique et ses dérivés (plus ou moins opaques), la paille et le bois pour un exemple.

A l'exception (peut-être) du bâtiment de Louis Paillard [23] aux tracés de banches surlignés, toutes ces matérialités en façade sont totalement indépendantes du système constructif des édifices. C'est un traitement superficiel de la façade qui est fait ici et qui a finalement assez peu de rapport avec l'édifice en lui-même. Cette absence de relation entre texture appliquée et forme de l'objet recouvert se remarque aussi par la différence d'échelle entre les deux. La taille relativement imposante des tours de logement ou de bureaux est niée - ou plutôt ignorée - par la mesure finalement très réduite du motif qui sera répété de façon «all-over» sur le parallélépipède. Les ondulations du béton [19] ou les impressions de feuillage sur les panneaux de tôle [15] ne peuvent rien nous communiquer sur la tour en R+9 qui les reçoit.

$$\varepsilon \ll E$$

On remarquera aussi au passage que le même matériau avec une échelle fixe - par exemple la tôle ondulée dont la «période» est une constante - est employé exactement de la même façon peu importe la hauteur ou la forme de l'édifice. On assiste réellement à une transformation par simple étirement vertical pour s'adapter aux différences de taille. [1] [3] [20]

Dans le cas de Médiacampus [18] le motif semble assez bien proportionné par rapport au bâtiment qui l'affiche : les carrés de briques de même couleur ont plus ou moins le même gabarit que les baies. Mais ici c'est la volumétrie plus que la dimension de l'architecture qui est recouverte sans considération : la grille orthogonale du motif se retourne sans problème sur les redents et autres creux du volume. L'indifférence de la surface rend alors difficile la lecture de la tridimensionnalité.

Le seul exemple relevé où la matérialité de la façade semble être en lien autant physique que sémantique avec le reste du bâtiment serait les Halles Est d'Avignon-Clouet [14]. Ici les dimensions des pièces de puzzle concordent avec celles de l'ensemble et le matériau comme la forme du motif rappellent de façon très claire l'activité de fablab avec CNC et découpeuses laser qu'abritera le projet.



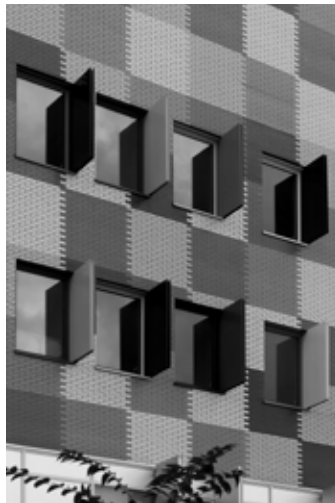
19



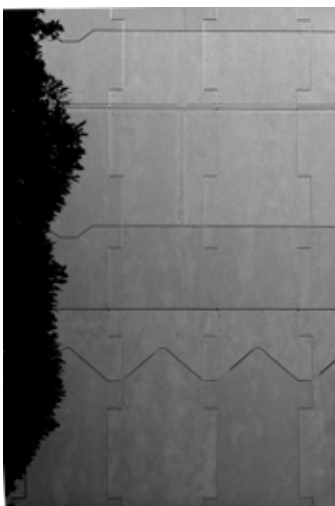
15



18



14





1



2



3



5



13



20



8



24



27



16



29



21



6
28



7



23

DÉCOR & COMPOSITION

«La décoration pour Quatremère de Quincy peut être de trois types : ornementale, analogique, allégorique. - La première, celle **ornementale**, est le type de décoration qui prend origine dans l'instinct proprement humain de désir de variété. [...]

- [La seconde] s'applique en **analogie** à la construction. Le système constructif se fait décrire à travers la décoration qui confère sens et caractère à ses éléments. [...]

- [La troisième] prend le sens d'inscription. L'architecture qui s'applique devient une sorte de livre historique, un support sur lequel sont racontées, à travers la décoration **allégorique**, des histoires diverses.»¹

En observant les systèmes compositionnels (ou non-compositionnels) des antifaçades relevées on peut nous aussi les ranger en 3 catégories qui n'ont pas rien à voir avec celles de Quatremère de Quincy.

La première ligne de la page de gauche ([8] [24] [27] mais aussi [3] [9] [28]) pourrait être résumée comme une recherche d'illisibilité et de chaos. L'antifaçade ne permet aucune lecture d'usage symbolique comme fonctionnel mais vient au contraire brouiller la surface lisse sur laquelle elle est appliquée. En ce sens on peut la considérer comme une façade **ornementale** qui vise au plaisir des yeux loin de toute considération signifiante qu'elle soit langagière ou structurelle. La distribution aléatoire des baies et des modules de la surface refuse toute justification exceptée une recherche esthétique gratuite. Quatremère les décrirait comme comportant un «grand nombre de détails, de broderies, de découpures et autres ornements qui ne sauroient avoir de signification précise, et qu'on retrouve en tout pays, semblables à ces fantaisies ou badinages d'enfants que tous répètent sans les avoir appris nulle part et de qui que ce soit.»²

1 Cette lecture (un peu adaptée il faut le dire) de Quatremère est donnée par A. MONESTIROLI lors d'une conférence à Politecnico di Milano en juin 1988 et fait trait à l'entrée «Décoration» du *Dictionnaire Historique de l'Architecture* - vol.1 Librairie d'Adrien le Clerc & Cie 1832 p500

2 Q.DE QUINCY op.cit p500

La seconde ligne ci-contre ([16] [21] [29] et encore [1] [2] [5] [10] [15] [16] [17] [19] [20] [26]... c'est la plus représentée) s'apparente plus à une fonction **analogique** de la façade. Plus de travées verticales qui scandent les baies, leur distribution est libre sur l'axe horizontal. Par contre les différents plateaux d'étage sont sur-lisibles par la constance des ouvertures et souvent soulignés par une ligne horizontale visible en façade. Le système organisationnel plus que constructif est rendu on ne peut plus clair : une ossature de dalles sur poteaux poutres en façade (la multiplicité des baies laisse comprendre l'absence de mur structurel sur la périphérie).

Cette demi-composition de la façade (puisqu'elle n'ordonne qu'un seul des deux axes de la surface) est donc révélatrice de la structure du bâtiment, rendant son nombre d'étages bien plus facilement lisible que pour la catégorie précédente, mais masquant la répartition des usages internes à un même plateau : les baies unifiées s'appliquent de façon identique à tous les espaces.

Enfin, la dernière ligne rassemble, elle, les rares exemples de façades **allégoriques** ([6] [7] [23]). Ces façades-là ne brouillent ni n'éclairent la lecture du bâtiment, elles nient toute relation avec lui. Que ce soit la trame de banchage du béton - descendant contemporain de la stéréotomie ? - ou la frise peinte sur le pignon aveugle, ces façades racontent réellement une histoire, seulement pas la même que le reste de l'édifice. Ces signifiants font désormais référence à des signifiés totalement distincts et sont d'une certaine manière indépendants de l'architecture derrière eux : le voile aveugle de Eureka [6] affiche même sa propre autonomie structurelle en se séparant de la barre de bureaux ; les blocs coulés du bâtiment de Louis Paillard [23] ne coïncident pas avec le linteau des baies niant toute véracité architectonique. Seules les Halles 6 Est [14] présentées précédemment décident, elles, d'accorder leur discours au programme de l'architecture, mais l'inverse est aussi possible, il suffit de voir la fresque peinte en [7].

La différence entre ce système allégorique et le premier ornemental est qu'ici l'esthétique de la façade est non seulement narrative mais qu'en plus elle ne vient pas remettre en question la signification du bâtiment puisqu'elle assume pleinement raconter sa propre histoire parallèle.



4



11



25



12



17



26



MOUTONS & ÉLÉPHANTS

Enfin, on trouve tout de même dans ce corpus six exemples très intéressants d'emploi de l'antifaçade. Tous ont en commun (et se différencient des 23 autres par) une séparation physique de l'antifaçade et du corps de bâtiment. Cet interstice entre l'antifaçade et la véritable clôture physique de l'espace interne est exploitée de façon différente et propose alors des usages divers selon les situations.

Quand l'édifice abrite un programme résidentiel ([4] [17] [25] [26]), le décrochage de la façade permet de créer un anneau de terrasses en loggia tout autour de la tour interne. L'antifaçade joue alors un rôle de séparation sociale, offrant intimité et individualité aux logements à moitié cachés derrière. Un peu à la manière des façades ornementales, la peau extérieure empêche de lire l'organisation interne privée rendue propre au ménage. Cette distanciation physique qui amène une distanciation sociale permet alors au bâtiment de revêtir une sorte de double personnalité, une qui s'adresse à la rue et une autre aux logements (ou bureaux dans le cas du Manny [12])

Un autre usage de l'antifaçade comme double peau est celle faite par l'école des Beaux-Arts [11]. Ici la pellicule extérieure unifiante en polycarbonate est visuellement distincte des enclos secondaires qui abritent comme autant d'organes indépendants les fonctions internes au programme.

De manière similaire aux tours de logement, la façade extérieure, elle, s'adresse à

la ville dans son ensemble (par la conservation d'un gabarit adapté au tissu urbain local) et celle (ou plutôt celles) interne converse directement avec les usagers, quitte à changer pour cela d'échelle.

Ainsi il semblerait que ce qui sépare une antifaçade génératrice de qualité architecturale d'une autre simplement décorative - qu'elle soit ornementale, analogique ou allégorique - est la scission physique entre l'antifaçade et le coffre mural architecturé (pour reprendre la terminologie de Zevi). En un sens, l'antifaçade décorative est comme le mouton dans sa caisse dessinée pour le petit prince. L'architecture, ses qualités, ses usages, ses spécificités... bref son caractère est caché dans cette boîte décorative qui nous demande de lui faire confiance, nous assurant que «notre bâtiment il est dedans». Au contraire, l'antifaçade dédoublée s'apparente plus à l'éléphant englouti par le boa. Chacun des deux objets a ses objectifs et fonctionnements contraires et rivalisent donc pour l'emporter formellement l'un par la volumétrie, l'autre par l'enveloppe. Si le mariage est réussi, alors même les grandes personnes comprendront qu'il s'agit d'un boa digérant un éléphant. Sinon on n'y verra qu'un chapeau.





4



ELEPHANT DANS BOA



2



MOUTON DANS BOITE