

type & typologie.

Hugo Forté 2020

Illustration de la querelle des universaux à travers une histoire du discours architectural.

1.

Dans le discours architectural contemporain, les termes *type* et *typologie* (le plus souvent employés au pluriel) semblent être interchangeables et servir à un même usage de comparaison entre individus semblables. Un bâtiment va proposer différentes *typologies* de logements, de multiples *types* de baies...

Ici *types* et *typologies* sont de simples synonymes de «sortes» ou «genres», ils servent à exprimer une diversité d'éléments qui sont cependant rassemblés en des groupes similaires. Cet emploi de ces termes permet alors à l'architecte de défendre une économie de la conception par la répétition d'un élément identique, tout en promettant une diversité des modèles disponibles. Une simple reproduction mécanique d'un type unique n'étant plus acceptable, on va privilégier la combinatoire de différentes typologies.

Le concept de *type* n'est alors mobilisé que lorsqu'on se retrouve face à un ensemble d'éléments similaires dans leur fonction (par exemple des plans de logements dans un immeuble) divisible en des sous-ensembles différents mais composés chacun d'individus identiques. On ne parlera pas de *type* de fenêtre si elles sont toutes identiques, il faut qu'il y ait au moins deux ou trois modèles différents sur la même façade pour qu'on puisse les considérer comme des éléments typologiques. De même, si chaque ouverture de la façade est unique, alors il serait considéré absurde et hors de propos de les présenter comme une multiplicité de *types* ayant chacun un seul représentant. (*figure 1*)

Il semble alors qu'aujourd'hui, les termes *type* et *typologie*, équivalents dans leurs usages, apparaissent uniquement lors d'une tension entre similarité et différence, tels des outils de conception ou d'analyse qui servent à organiser les éléments constituant une composition

architecturale complexe. Il serait alors intéressant de se pencher sur l'étymologie architecturale de ces deux termes pour comprendre si cette proximité sémantique est un phénomène récent ou s'il en a toujours été le cas.¹

Le mot *typologie* fait sa première apparition en 1841 dans l'article « Le Botaniste » écrit par Eugène Villemin pour l'Encyclopédie générale *Les Français peints par eux-mêmes*, publiée sous la direction de Léon Curmer.²

Ce néologisme est formé de la contraction de *type* et *logique*. La *typologie* serait alors « la classification, l'étude des différents types » que fait le scientifique pour étudier les espèces vivantes. Dès sa première apparition, la *typologie* se présente donc comme une opération postérieure, créatrice d'ordre, face à des éléments (ici naturels) qui lui pré-existent.

Le terme *type* dont ce nouveau mot descend provient lui du latin *typus* : figure mystique, préfiguration, symbole... lui-même issu du grec ancien *τύπος* (*týpos*) : coup, blessure, et plus précisément la marque laissée par le tampon, donc le modèle, le schéma.

À l'époque, et dans le contexte où il engendre le mot *typologie*, *type* est alors employé dans son sens scientifique servant à l'identification, c'est-à-dire un « ensemble des caractères distinctifs de certains groupes d'objets, d'individus, permettant leur classification »³. Le sens premier de la marque du burin n'est alors plus présent que dans l'usage typographique du mot, qui n'est évidemment pas pour Villemin la source de son néologisme.

Le terme *type* étant si ancien, il serait difficile de pointer une première apparition dans les traités architecturaux (on peut tout de même noter son absence dans les dix livres de Vitruve et dans la plupart des écrits des grands maîtres de la renaissance qui lui préférèrent les termes de *classe* ou *genre*).

Cependant on peut trouver un moment charnière de son incorporation dans le jargon architectural dans la publication du *Dictionnaire Historique de l'architecture* de Quatremère de Quincy en 1832 (soit seulement neuf ans avant la création du terme typologie). Son sens architectural y est en effet défini et développé sur deux pages.⁴ Contrairement à Villemin, Quatremère de Quincy préfère, lui, rappeler l'origine bien physique du type, en convoquant les bas-reliefs grecs. Pourtant, il refuse immédiatement au type toute existence physique puisqu'il doit être avant tout « *l'idée d'un élément qui doit lui même servir de règle au modèle* ». Si le modèle peut prendre le rôle du poinçon en créant une série de copies, le type est « *un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressemblent pas entre eux* ». Il ajoute même : « *Tout est précis dans le modèle ; tout est plus ou moins vague dans le type* ».

Quatremère s'oppose alors totalement à la vision scientifique classificatrice du type que propose Villemin. Pour l'un, le type est l'idée commune floue qui préexiste à son instantiation dans tout modèle ou copie, pour l'autre, il est un faisceau de caractéristiques physiques précises observées et compilées suite à l'étude de plusieurs individus et est donc nécessairement postérieur à sa définition. C'est cette question centrale qui sous-tend l'ensemble du débat sur le type : vient-il avant ou après la conception de l'édifice ? Le type est-il un générateur d'architecture ou un classificateur de forme construite ? Pour prendre une métaphore biologique, la typologie étant une descendante directe des grandes avancées de l'histoire naturelle du XVIII^e siècle, le type est-il un phénomène génotypique ou phénotypique ?

2.

Cette interrogation n'est pas sans rappeler un des dilemmes ontologiques les plus célèbres de l'histoire de la philosophie : la querelle

des universaux. Cette scission profonde serait extrêmement longue et complexe à présenter puisqu'elle s'étend de l'antiquité grecque à la philosophie continentale moderne divisant le monde entre réalistes et nominalistes (et créant au passage toute une série de camps hybrides qui refusent de se ranger définitivement d'un côté ou de l'autre). On s'efforcera dans ce chapitre de la simplifier le plus possible pour l'appliquer à sa traduction architecturale.

Pour reprendre les mots de P.V Spade, le problème pourrait se résumer grossièrement ainsi : « *Ya-t-il ou non des universaux dans le monde ? Une réponse affirmative est le réalisme, une réponse négative, le nominalisme.* ».⁴

En somme on pourrait reformuler la question ainsi : l'idée universelle qui rassemble plusieurs individus existe-t-elle réellement (réalisme) ou est-elle seulement une étiquette, un nom (nominalisme) qu'on applique à des individus distincts, et donc une construction totale ?

Prenons un exemple architectural pour nous rapprocher de notre sujet. L'idée de colonne existe-t-elle ou existe-t-il uniquement des colonnes individuelles ? Platon, et les premiers réalistes défendraient l'existence d'un monde des idées, où l'on trouverait, entre autres, le concept universel et parfait de la colonne. Ce concept viendrait alors être instancié à chaque fois par les créateurs humains qui le traduisent en une manifestation physique unique de l'universel⁵ « colonne ». La ressemblance entre chaque individu colonne est donc conséquence de leur concept d'origine commun (universel) qui leur est transcendant.

Aristote et les nominalistes, eux, opposeraient l'idée que le concept de colonne est une idée humaine créée comme un outil catégorisant ensemble des individus distincts aux similitudes immanentes. Un nominaliste pure souche affirmerait même qu'il n'y a pas d'idée de colonne mais simplement des objets cylindriques de support architectonique qui se ressemblent les



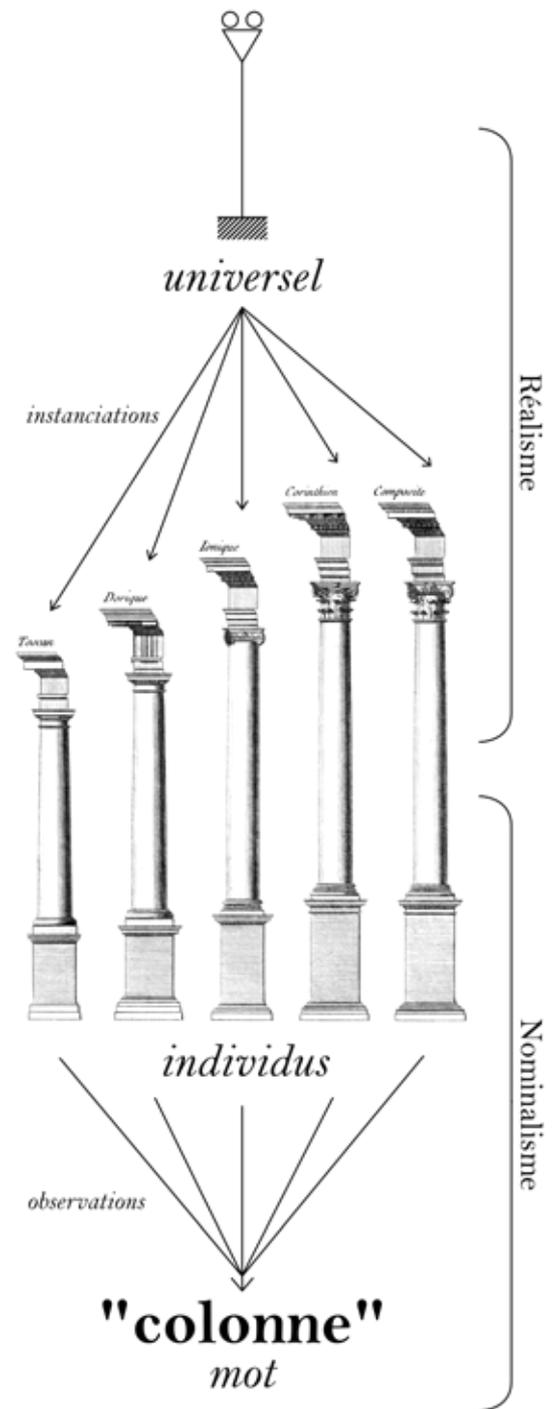
3 typologies



1 typologie ?



12 types ?



uns des autres.⁶ Autrement dit, qui est venu en premier, la colonne ou l'idée de la colonne ? (figure 2)

Si l'on reprend nos deux usages du terme type précédemment évoqués on peut alors aisément les classer parmi ces deux visions ontologiques. Le partisan du type qu'est Quatremère le voit comme un modèle abstrait qui n'est jamais parfaitement répliqué dans chacun des individus qu'il engendre, pour lui le type existe *réellement* et lie l'ensemble des éléments architecturaux qu'il génère, que ceux-ci se ressemblent plus ou moins.

Villemin, inventeur de la typologie, lui, présente le type comme un faisceau de propriétés physiques qu'un observateur pourrait énumérer et qui lui serviraient à rassembler les individus proches sous le même *nom* commun. Ici, l'origine ou la raison d'une telle proximité phénotypique n'est pas centrale, la typologie sert à différencier les espèces entre elles et non à expliquer le fonctionnement d'un individu en lui-même.⁷

Le type est transcendant et réaliste.

La typologie est immanente et nominaliste.

Ainsi la conception de l'architecture à partir d'un type transcendant ne nécessite aucune analyse postérieure typologique. Si tous les temples construits par les antiques se réfèrent au même universel pur du temple parfait, l'architecte – ou l'historien de l'architecture – n'a pas besoin de l'existence d'autres édifices de types différents pour les identifier par contraste. Un type n'est pas défini par sa différence par rapport à d'autres types. Le type se passe de typologie.

De même, si la typologie se base sur la ressemblance entre eux d'un groupe d'individus alors l'existence ou non d'un modèle primaire qui aurait inspiré tous ces éléments n'a aucune importance. La typologie sert uniquement à regrouper et séparer des individus profondé-

ment uniques et superficiellement semblables. La typologie se passe du type.

Pour la suite de ce chapitre il nous faut donc une terminologie neutre, l'emploi des termes types ou typologie étant, on vient de le voir, ontologiquement coloré. On peut alors emprunter à Rafael Moneo le terme de « *série typologique* »⁸ qu'il manipule pour parler des éléments qui passent d'un type à l'autre au fil de l'histoire, comme la figure du dôme. La série typologique est alors l'ensemble des individus qui peuvent soit se rapporter à un type primordial pour les uns, soit qui peuvent être reliés au sein d'une typologie créée à posteriori pour les autres.

3.

Il serait alors intéressant, pour comprendre le rapprochement contemporain de deux concepts pourtant antinomiques, de mener une petite épistémologie de la série typologique en architecture. Si la première définition architecturale du type de Quatremère semble tout à fait réaliste, comment expliquer ce glissement sémantique qui nous amène aujourd'hui à utiliser le même terme de façon, il semblerait, nominaliste ? Et de plus, on pourra observer un décentrement progressif des éléments architecturaux que l'on fait entrer dans la série typographique : du programme à l'idée.

Pour mener cette courte enquête il serait alors révélateur de se pencher sur trois périodes clés pour le discours architectural. Faisons trois carottes dans l'histoire de la théorie architecturale pour observer trois instantanés du discours sur la série typologique. À chaque percée, nous mettrons face à face deux figures de l'architecture de l'époque qui représenteront chacun un camp de la querelle des universaux. L'objectif est alors de comprendre comment les deux visions de la série ont pu évoluer à travers le temps, quels ont été leurs points de clivage centraux ou au contraire sur quelles idées ils se rejoignent.

Nous proposons alors trois points de sondage : Le premier se situe justement au XIX^e siècle, autour de l'adoubement du terme type dans le vocabulaire architectural et l'apparition du terme opposé dans le langage scientifique. Époque des grands traités architecturaux de l'école des Beaux-Arts et d'un certain classicisme historique, c'est aussi en contrepoint le moment de mutation de l'histoire naturelle qui prend alors sa forme moderne, analytique et empirique.

Le second fait un plus grand écart puisqu'il vient opposer le mouvement moderne à son descendant œdipien qu'est le post-modernisme architectural. Au long du XX^e siècle, la question de la série typologique est en effet centrale, qu'elle soit balayée par la tabula rasa qui veut la remplacer par le prototype moderne, ou au contraire fétichisée par les post-modernes (ou anti modernes?) qui y voient l'essence même du langage construit.

Enfin, puisque cet article s'ouvrait - une fois n'est pas coutume - sur des lamentations par rapport à un état présent de l'architecture, il faudrait honnêtement se pencher sur l'usage contemporain de cette série typologique. On trouve en effet, encore aujourd'hui, des partisans autoproclamés des camps nominalistes et réalistes. Il serait alors intéressant de regarder de plus près comment le type et la typologie sont manipulés au XXI^e siècle.

Notes du chapitre :

1 Cette interrogation et la ré-investigation étymologique de ces deux termes ont été menées récemment par Sam Jacoby. Lui aussi viendra à la conclusion que type et typologie sont vecteurs de sens différents mais la ligne qu'il trace dans le sable diffère en direction de la nôtre, répartissant en l'un la question de l'usage et dans l'autre celle de la forme. Son article est alors un bon miroir de celui-ci puisqu'il offre un angle perpendiculaire à celui que l'on emprunte tout en se basant sur presque exclusivement les mêmes sources que la première partie du présent.

S.JACOBY «Typal and Typological reasoning : a diagrammatic practice of architecture» *The Journal of Architecture* 20, 2015

2 <https://www.cnrtl.fr/etymologie/typologie> consulté le 27/10/20. Cf E. Villemin «Le Botaniste» *Les Français peints par eux-mêmes*, t.4 1841 édité par Léon Curmer, p.311

3 <https://www.cnrtl.fr/etymologie/type> consulté le 27/10/20

4 P.V SPADE «Introduction» pour J. WYCLIF *On Universals (Tractatus de universalibus)* traduit par A.KENNY, Oxford, Clarendon Press, 1985 p15-18

5 «universel» est normalement un adjectif, on l'utilisera comme un substantif dans le reste de l'article. Cette incapacité de passer au singulier «les universaux» est due à une traduction directe de l'anglais qui ne trouve pas de contrepartie en français et a été plusieurs fois source de critique sur le nom de cette question ontologique. On se permettra dans un article qui parle d'architecture et non de grammaire cette imprécision.

6 Bien évidemment cette scission du problème en une simple dichotomie est une grossière simplification. De même, il n'est en réalité pas si évident d'associer les termes réalistes et nominalistes à Platon et Aristote, on trouve en effet des partisans d'un réalisme aristotélicien. Enfin on a ici recentré le sujet autour des objets manufacturés, des artefacts comme les nommeraient les grecs antiques mais le débat s'exporte, et se complexifie, au contact des substances, c'est-à-dire des êtres naturels. En effet il est alors plus dur de défendre l'existence d'une «idée universelle de la vache» qui serait instanciée (par qui ?) de façon imparfaite dans chaque bovin. On voit par ces restrictions du champ ontologique la troncature que subit la querelle des universaux dans ce chapitre.

7 Les balbutiements de la génétique moderne (c'est-à-dire la compréhension de l'origine génotypique de ces caractéristiques phénotypiques) ne commencera qu'avec les expériences de croisement de plantes menées par J.G MENDEL en 1865 soit 25 ans plus tard.

8 R. MONEO « On Typology » *Oppositions* n°13 MIT Press, été 1978. p.22-45.

le type comme programme

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy - Dictionnaire Historique de l'Architecture & Jean-Nicolas-Louis Durand - Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale polytechnique

1.

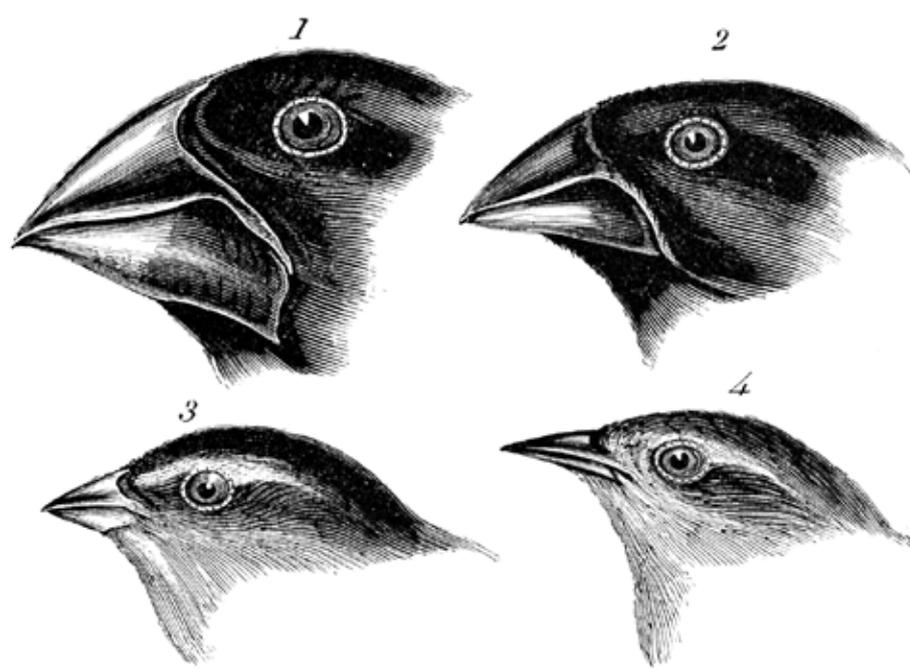
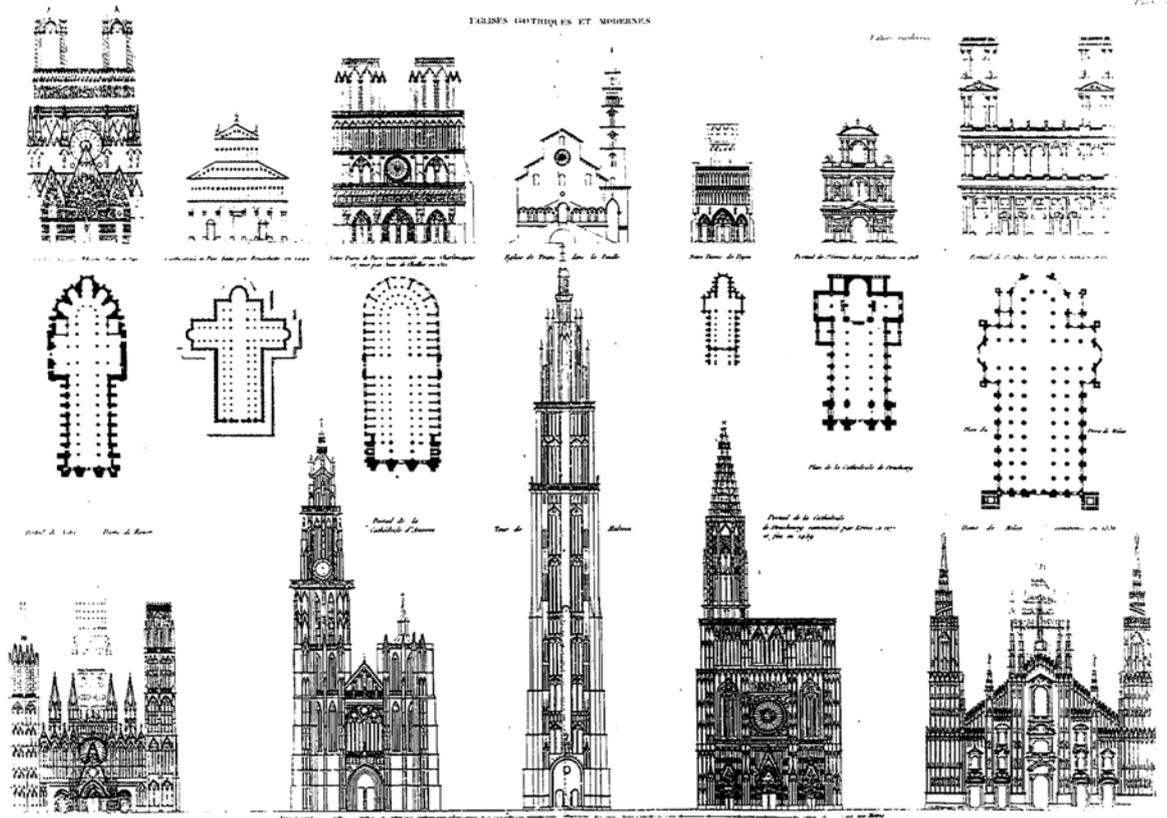
Le premier « duel » nominaliste / réaliste se fera entièrement dans les livres, puisque nous venons opposer deux grands théoriciens de la tradition Beaux-Arts qui ont, au final, très peu construit eux-mêmes. Dans le camp platonicien on retrouve le *Dictionnaire Historique de l'Architecture* (1832) de Quatremère de Quincy dont l'allégeance au réalisme ne fait désormais plus de doute. Face à lui, ce sont deux ouvrages de Jean-Nicolas-Louis Durand qui défendent une vision nominaliste de la série typologique : le « Grand Durand » *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes : remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle* (1800) ; et le « Petit Durand » *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique* (1808-1913).

On commence à avoir une idée assez claire du positionnement de Quatremère de Quincy sur la question du type. Une grande partie de sa définition se concentre sur l'importance de comprendre le type comme un germe abstrait qui pré-existe le modèle (et donc toute la série). La série typologique ne se reproduit pas par l'imitation des éléments précédents mais par l'inspiration de l'artiste qui retrouve dans les individus déjà instanciés l'idée originelle, primitive, du type : « *Ainsi on ne dira point (ou du moins auroit-on tort de le dire) qu'une statue, qu'une composition d'un tableau terminé et rendu a servi de type à la copie qu'on en a faite ; mais qu'un fragment, qu'une esquisse, que la pensée d'un maître, qu'une description plus ou moins vague, aient donné naissance dans l'imagination d'un artiste à un ouvrage, on dira que le type lui en a été fourni dans telle ou telle idée, par tel ou tel motif, telle ou telle intention* »¹. Pour Quatremère, le type est une « *cause primitive* », un « *principe originaire* » qui peut derrière venir trouver mille variations diverses. Le type se retrouve alors à l'échelle

globale du bâtiment, il est associé – car il en est le générateur – au terme de *caractère* qui est très important pour Quatremère et pour la tradition Beaux-Arts de l'époque. C'est l'unicité du type qui vient inspirer un édifice qui lui confère son caractère, sa grandeur et sa beauté. Quatremère cite alors en exemple les pyramides, tombeaux et autres tumulus dont la forme globale et prenante serait directement issue du type primitif qui est à leurs origines.

Si l'on s'intéresse alors à l'entrée CARACTÈRE du même dictionnaire on peut lire ceci : « *Ce mot est le même en français que le mot grec χαρακτήρ, formé du verbe χαρασσω (graver, imprimer), et il signifie au sens propre une marque, un signe distinctif d'un objet quelconque* »². Le type originel imprime donc le caractère superficiel de l'édifice qu'il génère. En parcourant le reste de l'article on comprend le lien étroit que contient le caractère de l'édifice avec sa fonction. Un bâtiment avec du caractère doit en effet faire lire aisément et clairement son usage (pour pouvoir éventuellement faire preuve d'originalité avec un accent qui se démarque des autres édifices de même destination). L'absence d'entrée PROGRAMME dans le dictionnaire de Quatremère peut alors s'expliquer ainsi : le type en entrée et le caractère en sortie sont les vecteurs de fonction de l'architecture. Le type est le programme. On peut s'en assurer en lisant les exemples de types extra-architecturaux avec lesquels Quatremère conclut son article : « *Qui est-ce qui ne croit pas que la forme du dos de l'homme doive être le type du dossier d'un siège ? Que la forme arrondie ne soit le seul type raisonnable de la coiffure d'une tête ?* »³.

Face à l'injonction répétée de Quatremère qui interdit toute imitation formelle d'un quelconque modèle, le *Recueil* de Durand (publié 30 ans plus tôt) fait figure de mauvaise influence. En effet le Grand Durand, comme le



1. Geospiza magnirostris.
 2. Geospiza fortis.
 3. Geospiza parvula.
 4. Certhidea olivacea.

surnomment les étudiants de la rue Bonaparte, est une série de planches illustrées qui relève les monuments les plus exemplaires de l'histoire de l'architecture dans le but presque avoué de venir prélever des morceaux entiers de leur architecture afin de concevoir de nouvelles compositions. Si le travail de relevé (et même parfois de correction pour retrouver une « perfection » du plan) est remarquable, c'est surtout par son classement et ses outils de comparaison que s'illustre le Grand Durand. Pour la première fois, Durand met côte-à-côte sur le même document tout un ensemble de plans d'édifices d'une même série typologique (temples, églises à dôme, pagodes, mosquées, collèges, bibliothèques ...). Ces exemples choisis d'architecture sont, comme le sous-titre du recueil l'indique, classés par « genre » (on est 30 ans avant l'apparition du terme type dans le dictionnaire de Quatremère). Ici cette classification est bien faite à posteriori, entre des individus « remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité » (donc uniques), rassemblés de façon égalisatrice : à la même échelle, et regroupés en sous-ensembles qui dépendent de leur genre, c'est à dire de leur programme. On peut considérer le Recueil de Durand comme un exercice de typologie avant la lettre. (figure 3)

Et là où Durand se différencie réellement de Quatremère c'est qu'il invite ses élèves à venir reprendre des morceaux d'édifices modèles du même « genre » que leur travail en cours pour les recombinaison en fonction des exigences particulières du site ou de spécificités programmatiques. Ainsi, en autorisant la dissection des édifices rassemblés il enterre définitivement l'origine primaire transcendante (universelle) de la série typologique, la présentant comme une chaîne d'individus qui se nourrissent les uns des autres au fil du temps.

Cependant il faut souligner que l'acte de catégorisation de Durand reste basé sur une intention génotypique : la fonction. Les planches

du Recueil sont en effet criantes d'hétérogénéité formelle, un même programme semblant pouvoir générer une multitude de formes bâties diverses. Sur ce point, les deux théoriciens semblent se rejoindre : le type/genre reste un point de départ vague qui laisse une grande marge d'invention et d'originalité à l'architecte inspiré/imitateur.

Mais si le Grand Durand amène sa petite révolution classificatrice, il reste un recueil de relevés dans la lignée classique des Beaux-Arts du moment. J.D. Leroy s'est déjà livré à l'exercice en 1770 et le duo Percier & Fontaine feront à leur tour un inventaire corrigé des Palais Royaux européens en 1833 afin d'en inspirer la création d'un nouveau pour le Roi de France. L'influence de Durand est à ce niveau très lisible (recenser des genres similaires pour recomposer un édifice au programme identique), et ce jusque dans leur formulation : « *rectifier et mettre à profit ce que chacune de ces habitations pouvait avoir de remarquable* ». ⁴

2.

L'ouvrage qui fixera réellement Durand dans le camp nominaliste est son *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, surnommé alors Petit Durand par les mêmes élèves qui avaient fait leurs classes sur le Recueil dix ans auparavant. Clairement bâti sur les avancées de son prédécesseur, ce Précis vise désormais à expliciter la méthode de conception par la composition que défend Durand. Il n'est alors pas étonnant que la première entrée pour le travail de l'architecte est la définition du « genre » de bâtiment en question (Durand reste cohérent avec son vocabulaire du Recueil) quitte à en créer des nouveaux pour l'époque : hôpitaux, prisons, casernes etc... L'usage étant nouveau il est en effet impensable de reprendre tels quels des modèles pré-existants puisqu'ils sont déjà, on l'a vu, adaptés à leur fonction d'origine. Darwiniste de la forme construite, Durand suggère alors

de prélever des organes dans différentes séries typologiques existantes pour reformer un nouveau corps. Ce mélange doit cependant rester fonctionnel et pour cela il va détailler ses règles de composition axiales basées sur les figures géométriques classiques dans les planches que l'on connaît désormais tous.

Cette désacralisation du type unique par le démembrement des individus peut rappeler à bien des égards la remise en question du créationnisme divin que causeront les travaux de Darwin un demi siècle plus tard (*De l'origine des espèces* est publié en 1859). Durand refuse la primauté d'un universel transcendant qui serait la cause unique de la multiplicité des formes architecturales. Il rejette par exemple l'idée de la cabane originelle arguant qu'il est impossible pour un unique tronc d'arbre d'inspirer la multiplicité des colonnes et ordres existants.⁵ Au contraire, il conçoit la série typologique comme une chaîne vivante : un même programme donne une « espèce » de bâtiment, qui peut connaître des « variantes » locales selon les mœurs, topographies, usages, matériaux, climats... spécifiques.⁶

De même que la théorie de la sélection naturelle présente la nécessité pour une espèce de sélectionner ses individus les plus performants selon le contexte environnant, Durand encourage ses élèves à composer avec le terrain, avec les formes disponibles pour viser l'efficacité et la fonctionnalité. Ce n'est pas le plus fort qui survit mais le mieux adapté ; ce n'est plus la grandeur orgueilleuse du parti Beaux-Arts qui fait la richesse du plan, mais sa fonctionnalité compositionnelle. Freud comptait Darwin comme un des grands humiliateurs de l'Homme puisqu'il avait changé le fils d'Adam en simple produit de l'évolution, sans généalogie divine, sans histoire. Un psychanalyste de l'architecte pourrait trouver en Durand une figure similaire, lui qui sécularise le type abstrait et pur comme un simple cahier des charges qui peut être résolu avec « une

architecture des petits carrés » comme la surnommaient péjorativement ses adversaires.⁷

Mais le rapport entre la méthode de Durand et les pratiques de l'histoire naturelle qui lui sont contemporaines ne s'arrête pas là⁶. Si les planches de Durand, que ce soit dans le Recueil ou le Précis, sont majoritairement organisées par genres, c'est-à-dire par programmes complets, il y en a une du Petit Durand qui doit attirer notre attention un moment. La première planche de la *Partie graphique des cours donnés à l'école polytechnique* (1821), sorte de supplément illustré au Précis, présente des « éléments des édifices » (figure 6). Ici pas de plan global ou de schéma organisationnel, mais des colonnes, des toits, des voûtes, des chaînages ... On descend à une échelle inférieure à celle déterminante de la série typologique. De plus ces éléments primordiaux (murs, supports, arcs...) sont simplifiés pour s'extraire de tout graphisme qui pourrait porter un certain style : les ordres sont réduits à un simple triptyque socle-colonne-entablement sans que le dessin des chapiteaux ou des cannelures ne soit représenté, seules les proportions différencient le dorique du composite.

Ainsi ces éléments primaires sont décontextualisés et n'entretiennent pas de lien particulier avec un genre ou un autre. L'élément n'est pas typologique, il n'est qu'un marqueur. C'est son usage dans la composition générale qui va révéler l'appartenance à une série typologique ou une autre. De même, en eux seuls ces éléments sont uniquement des « parties » d'édifice. L'art de l'architecture (et donc l'apparition de la série typologique) se fait par la composition entre eux : nombre, rapport spatial, proportions... L'analyse typologique est alors plus quantitative que qualitative.⁹

On retrouve en ce sens une proximité avec l'analyse de la *Structure* que prônait le botaniste Charles Linné pour décrire les espèces de plantes à étudier. Pour le botaniste, « toute note

doit être tirée du nombre, de la figure, de la proportion, de la situation »¹⁰. Ainsi un même élément primordial peut être le marqueur de deux espèces diverses si un de ces critères empiriques d'observation est modifié. (figure 5) Durand et Linné se rejoignent donc par la primauté de l'analyse géométrique abstraite sur la simple observation visuelle formelle. On obtient une certaine universalité de la méthode. Linné avance que devant le même individu, chacun pourra faire la même description, et inversement chacun pourra reconnaître les individus qui y correspondent¹¹. De son côté, Durand annonce avoir développé la « Marche à suivre dans la composition d'un projet quelconque ». Contre l'universel qui serait à l'origine du type, les nominalistes du XIX^e siècle opposent la compréhension universelle du système de classification des individus uniques.

3.

Le XIX^e siècle marque donc le début de la querelle type-typologie en centrant le débat autour de la question (encore non nommée) du programme. Le type, le genre, la classe, réfèrent à l'ensemble du bâtiment et centrent leur attention sur sa fonction plus que sur son aspect. Preuve étant, c'est l'apparition de nouveaux besoins programmatiques qui forcent Durand à organiser son enseignement autour de la composition d'éléments primaires et la combinaison de fragments copiés : il est en effet hors de question de remobiliser les genres pré-existants. Cette égalité type-programme éclaire aussi l'impossibilité autant pour Durand que pour Quatremère de trouver des modèles primordiaux qui auraient un statut d'universel. Le modèle n'est qu'un édifice d'un certain genre particulièrement réussi (remarquable par son caractère) mais sûrement pas l'origine de la série typologique.

Notes du chapitre

- 1 A.C. Q. DE QUINCY op.cit. p.629
- 2 ibidem p.302
- 3 ibidem. p.630
- 4 Citation reprise dans J. LUCAN *Composition, Non-composition*, Presses polytechniques et universitaires romanes 2009 p.46
- 5 ibidem. p.31
- 6 ibidem. p.33
- 7 W. SZAMBIER *Jean-Nicolas-Louis Durand. 1760-1834 de l'imitation à la norme*. Picard 1984
- 8 A vrai dire il est même proclamé dans le texte de son élève Jacques-Guillaume Legrand «Essai sur l'histoire générale de l'architecture» qui préfacera les rééditions du Recueil à partir de 1809. Legrand annonce de but en blanc : «une histoire naturelle de l'architecture pourrait être créée».
- 9 Pour une analyse de l'abstraction des formes physiques dans la théorie de Durand voir L. MADRAZO «Durand and the science of Architecture» *Journal of Architectural Education*. Septembre 1994 p.12-24. Madrazo y développe une théorie de l'usage du type par Durand qui se rapproche de celle faite dans cet article bien que lui ne fasse pas la distinction sémantique entre type et typologie.
- 10 C.V. LINNÉ *Philosophia botanica* Paris Cailleau 1788, §167
- 11 M. FOUCAULT *Des mots et des choses* Gallimard 1966 p.148

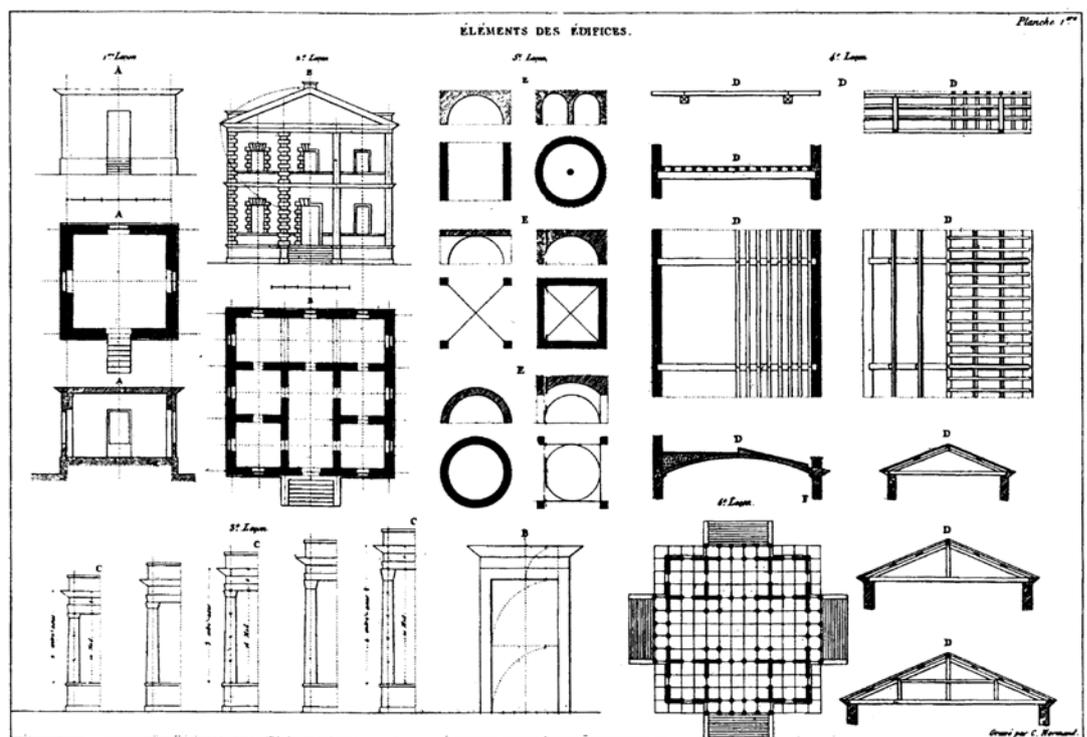
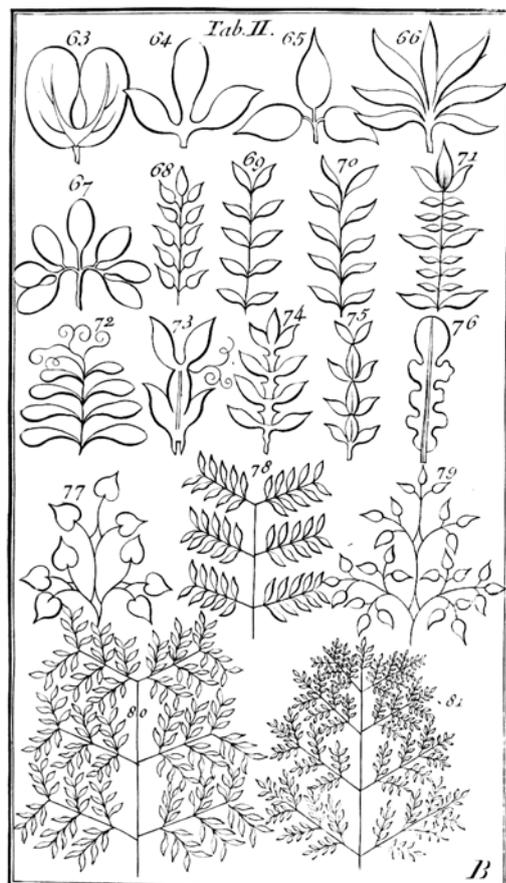
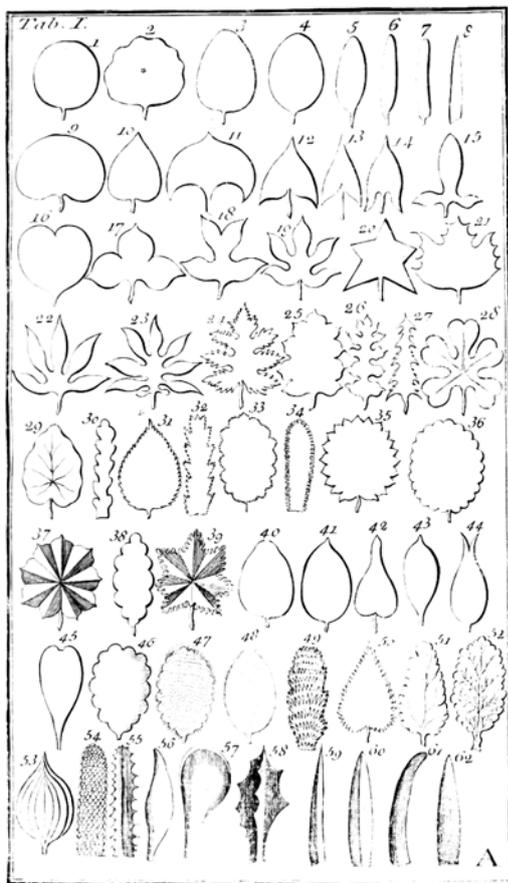
Illustrations du chapitre :

figure 3 : «Églises gothiques et modernes». Reproduction de *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes : remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*. J-N-L. DURAND 1800

figure 4 : Becs de différentes espèces de pinsons. Reproduction de *Le Voyage du Beagle*. C. DARWIN 1839

figure 5 : «Foliations convolutées et involutées» Reproduction de *Philosophia botanica* C.V. LINNÉ 1788

figure 6 : «Éléments des édifices» Reproduction de *Partie graphique des cours donnés à l'école polytechnique* J-N-L. DURAND 1821



Ainsi un même élément primordial peut être le marqueur de deux espèces diverses si un de ces critères empiriques d'observation est modifié.

le type comme forme

Ludwig Mies Van der Rohe - Seagram Building, NYC 1958
& Aldo Rossi - Il Palazzo Hotel, Fukuoko 1989

1.

De la parution du *Dictionnaire* de Quatremère à l'édification de l'usine des turbines de l'AEG par Berhens assisté de Mies Van der Rohe, ils ne s'écoulèrent que 80 ans mais entre ces deux instants l'architecture a connu une révolution jusque là sans précédent. Entre la livraison du Seagram Building du même Mies, et celle de l'Hotel Palazzo, il s'en passera 30. Pourtant les deux édifices partagent une similarité évidente. Comment expliquer ce saut immense suivi de cette ressemblance troublante entre deux architectes aux visions soit-disant si éloignées ?

La première question à se poser est encore la pertinence de parler de type (ou de typologie) pour évoquer le mouvement moderne dont une des pierres angulaires était justement un rejet de cette généalogie historique vue plus comme une chaîne à la cheville que comme un fil d'Ariane. Pour citer Rafael Moneo, « *Les théoriciens du Mouvement Moderne, rejetèrent l'idée du type comme elle était comprise au XIX^e siècle, car pour eux, elle n'était qu'immobilité, une série de restrictions imposées au créateur qui devrait, selon eux, pouvoir agir en toute liberté sur l'objet.* »¹

Pour se débarrasser du type, il faut alors repenser le système global de production de la forme construite (architecturale ou autre) et notamment comprendre la posture de celui qui crée ces artefacts typologiques.

La première étape de ce travail de purification moderne qui sépare, oppose, et polarise (Bruno Latour) sera de s'attaquer à un *hybride* pré-moderne : l'artisanat. Pour les modernes, l'artisanat est le responsable de la perpétuation des types et l'illustration de leur archaïsme. L'artisan commencerait la création d'un nouvel individu en ayant en tête des modèles hérités qu'il viendrait copier, adapter et ré-instancier de façon empirique. La modernité, elle, veut au contraire découvrir les lois générales qui sous-tendent ces problèmes pour en déduire

des solutions qui ne seraient plus justifiées par la simple habitude traditionnelle et donc alourdies par des formes héritées.

Cette volonté de reposer les termes du sujet se lit particulièrement dans les écrits de Le Corbusier quand il compare la maison et l'avion des années 1920. « *L'avion nous montre qu'un problème bien posé trouve sa solution. Désirer voler comme un oiseau, c'était mal poser le problème, et la chauve-souris d'Alder n'a pas quitté le sol. Inventer une machine à voler sans souvenirs accordés à quoi que ce soit d'étranger à la pure mécanique, c'est-à-dire rechercher un plan sustentateur et une propulsion, c'était bien poser le problème : en moins de dix ans tout le monde pouvait voler.* »²

La société moderne ne peut se satisfaire de prolonger (même en améliorant) les solutions artisanales passées, elle doit ressaisir le problème à la racine. Pas une racine primordiale de la hutte ou de la cabane, mais un ancrage scientifique dans les besoins de la société moderne.

Alan Colquhoun voit alors les modernistes diviser la figure de l'artisan (c'est à dire le producteur d'artefacts) en deux nouveaux acteurs : l'artiste d'un côté et l'ingénieur de l'autre.

L'artisan utilisait une tradition ou intuition passée pour produire des artefacts utiles. Désormais ce rapport à une « *ligne du beau* » (le Corbusier) qui traverserait le temps et les individus ne sera plus que l'outil de l'artiste qui produit uniquement des artefacts inutiles³. L'ingénieur, lui, responsable de produire des artefacts utiles, ne doit donc désormais plus se baser que sur les lois de la nature. « *Avec le développement de la science moderne, le mot « art » fut progressivement réservé aux cas d'artefacts qui ne dépendaient pas des lois des sciences naturelles, mais qui continuaient d'être basés sur une tradition et l'idée d'un idéal fixé comme forme finale du processus* »⁴. Avec ce bannissement du préfixe art-, la tech-

figures 7, 8, & 9



nique est désormais entièrement naturalisée. Pas étonnant alors que Le Corbusier s'émerveille du travail des ingénieurs et se permette de rappeler à l'ordre les *architectes*.

Cette reprise à zéro du processus productif, cette tabula rasa faite, il faudra tout de même s'assurer de ne pas retomber dans les mêmes écueils passés. Le type a été chassé, comment éviter qu'il revienne au galop ? La modernité arrive simultanément avec de grandes avancées techniques : le ciment armé et l'ascenseur. Pour Moneo seules de telles forces extérieures, ou des créateurs individuels particulièrement brillants, peuvent mener à l'éclosion de nouvelles séries typologiques⁵. Le mouvement moderne court alors le risque d'être victime de son succès.

Heureusement, c'est une autre révolution technique qui va proposer une solution aux architectes modernistes : la (re)production de masse. Une fois le problème de l'habitat résolu une bonne fois pour toute, car posé de façon correcte, on obtiendrait selon les théoriciens modernes une réponse universelle finale⁶ (internationale oserait-on dire). Celle-ci n'a alors plus à subir les éternelles abstractions et ré-instantiations qui font la série typologique, elle est simplement reproductible à l'identique grâce aux capacités techniques sérielles modernes.

(figure 24) **Le type multiple est remplacé par le prototype unique.**

2.

Mais un premier écueil apparaît déjà sur le radar. Le postulat moderne d'une « toute-scientificité » de la conception formelle semble être en réalité inatteignable, et ce pour deux raisons. La première est relevée par Tomas Maldonado. Celui-ci – ses mots sont ici repris par Colquhoun – déplore qu'il est encore impossible de baser un projet en totalité sur des critères naturalistes objectifs. Il existe toujours certaines zones de non scientificité dans la composition d'un édifice et, face à cette absence de crochets

impartiaux sur lesquels s'appuyer, le concepteur doit alors piocher dans le catalogue historique des formes typologiques connues. Pour Maldonado cette approche ne serait qu'une solution provisoire causée par un défaut de connaissance. Un mal (un « *cancer* » ajoutet-il) qui sera réglé au fil de l'amélioration des techniques modernes. Tout n'est pas justifiable impartialement par les lois de la gravité, la portée maximale du béton, les courbes d'ensoleillement ou la pousse de la coquille d'un escargot. À un moment, l'architecte doit faire un choix purement personnel et donc subjectif. La colonne en croix de Mies n'est pas plus efficace que celle en H, pourtant il la dessine ainsi.

À son tour, Alan Colquhoun superpose à cette première ombre au tableau un autre obstacle qui semble bien moins surmontable. En se posant comme ingénieurs – c'est-à-dire comme des concepteurs qui rejettent la ligne traditionnelle commune – les modernistes excluent leurs artefacts des grilles de lecture socio-historiques partagées. À viser uniquement une fonctionnalité pure, l'artefact risque alors de se retrouver privé d'une esthétique communicative. En refusant les canons de beauté hérités, on perd une certaine instantanéité de compréhension. Si tout le monde sait intuitivement comment s'asseoir sur un fauteuil Louis XVI, la façon d'enfourcher un divan du Bauhaus est parfois un peu moins triviale. Pour Colquhoun il y a en réalité un travail d'iconisation de la part des modernes, même s'il vient uniquement comme achèvement du processus de conception « scientifique ». Mais si les pré/anti/post-modernes auraient pioché sans honte dans le catalogue des formes historiques, les créateurs du début du siècle se le sont, eux, formellement interdit. Contre la citation, les modernistes proposent plutôt l'intuition. Contre les modèles traditionnels, qu'il faut reproduire, copier, ils amènent des formes pures, autosuffisantes.

Et c'est là, quand la théorie moderne essaie

de régler le souci du type avec une pirouette, qu'elle retombe les deux pieds dedans. Car la justification qu'emploient les modernistes pour expliciter ce recours à l'intention est l'invocation d'un certain expressionnisme de la forme pure, une force intrinsèque de la Gestalt qui transcende son usage historique mais qui serait ancré profondément dans sa nature abstraite. Les participants au Bauhaus qu'ils soient architectes ou plasticiens croient en une essence de la forme qui serait porteuse de sens en elle-même, au delà de celui qui serait donné par la connaissance de son usage dans un contexte spécifique⁷.

Les architectes modernistes seraient capables de ressentir de façon intuitive les qualités profondes d'une forme, d'un matériau, d'une couleur, qualités qui ne seraient pas socio-historiques mais plutôt psycho-phénoménologiques. Cette volonté d'incorporer dans les nouveaux individus créés des formes fortes iconisantes pour mobiliser leurs essences propres ne peut qu'évoquer chez nous une vision platonicienne des formes et des idées : donc des types. À la manière d'un Quatremère de Quincy, l'architecte moderniste dénonce la copie et le modèle et invite à puiser dans un monde des idées accessibles uniquement à l'esprit capable de s'y aventurer pour y découvrir des concepts nouveaux qui sauraient parler à tous.

La mention de l'usine AEG en ouverture de ce chapitre n'est pas innocente (figure 8). En plus d'être la production d'un studio architectural qui regroupait à ce moment-là les futurs grands maîtres du mouvement moderne (Ludwig Mies van der Rohe, Charles Edouard Jeanneret et Walter Gropius), elle illustre l'abstraction expressionniste moderne avant la lettre. Les supports verticaux qui encadrent le corps du bâtiment associés à la courbure du plafond pourraient au premier regard sembler être des formes utilitaristes, calculées pour optimiser une structure et un volume productif. C'est sû-

rement en partie le cas. Mais il faudrait aussi faire preuve d'une grande amnésie morphologique pour ne pas y voir un renvoi direct à l'idéal du temple grec avec fronton et colonnade. L'usine AEG (dont on pense aujourd'hui que la colonnade est due en grande partie à Mies⁸) est une systématisation du Parthénon antique qui vient puiser dans sa forme-image les idéaux de pureté, noblesse et efficacité que le modernisme veut plaquer sur l'usine du XXI^e siècle.

Mais si Mies conserve suffisamment de parts distinctives de son modèle expressif pour qu'il reste saisissable, Le Corbusier (ou en l'occurrence, Jeanneret) ira plus loin avec son premier tableau "La cheminée" en 1918 (figure 9). Ici un cube pas tout à fait orthogonal surplombe fièrement et mystérieusement une corniche escarpée formée par le manteau d'une cheminée couleur sable. Le Parthénon éternel (car c'est évidemment de lui dont il s'agit) est désormais réduit à son expression la plus pure et la plus marquante : un volume blanc sous le soleil que l'on observe en contre plongée.

Cette relecture du type que font intuitivement les modernistes décentre son champ d'opération. On ne l'invoque plus comme origine (ou abstraction) d'une série homogène d'édifices aux programmes similaires, mais comme une forme vectrice de sens qui saura traverser les non-choix scientifiques et anti-traditionnels des artefacts modernes pour toucher son public et le guider dans sa lecture esthétique. Le type passe de fonction génératrice de forme à forme génératrice de sens. Cette vision ne sera pas reniée par Rossi qui décrira lui-même le type comme « *fonctionnellement indifférent* ». Le type n'est plus à l'échelle de l'édifice entier comme peut l'être le programme, il est à l'échelle des éléments « *primaires et permanents* »⁹ qui traversent de façon égale tous les programmes, Rossi prend l'exemple du couloir mais on peut repenser à la première planche de la Partie Graphique des cours de

Durand et à tout l'éventail qu'il recensait déjà. Désormais libérées de l'unicité du programme, les figures typologiques peuvent alors être décontextualisées et recombinaées pour fournir du sens à des compositions rationnelles. Ces types comme signes peuvent trouver leur sens soit dans une pureté expressionniste intuitive, soit dans une référence historique construite. Ce recentrement du discours typologique autour de formes plus que de fonctions est évidemment l'apanage des post-modernistes, cela va sans dire. Moneo ira jusqu'à affirmer que « pour Venturi, le type est réduit à l'image, ou mieux, l'image est le type, dans la croyance qu'à travers l'image, la communication est accomplie »¹⁰. Mais on peut voir à travers ce double exemple de tours, que le procédé était déjà en réalité manié par les modernistes, bien avant leurs meilleurs ennemis.

3.

La ressemblance architecturale entre ces édifices est réelle même si leurs données extra-architecturales diffèrent. Conçu entre 1954 et 1958 par Mies Van der Rohe (assisté de Philip Johnson et Phyllis Lambert), le Seagram building (figure 10) abrite 38 étages de bureaux en plein cœur de New York City. Beaucoup plus modeste et tardif, Il Palazzo Hotel d'Aldo Rossi ne fut complété qu'en 1989 à Fukuoka, et ne comporte que sept étages de chambres à louer (figure 11).

Malgré ces divergences de programme, contexte et dimensions, les deux architectes semblent puiser dans les mêmes modèles d'inspiration, l'un de façon intuitive et l'autre référentielle.

Le premier et le plus évident est leur retrait des limites de parcelle, ce qui libère une place publique devant, offrant un vide dans la trame urbaine environnante et un certain recul visuel pour saisir la puissance de la façade principale qui devient un gigantesque fond de scène. Ce choix de reculer l'alignement n'est pas anodin et n'est surtout pas sans coût, on

peut donc questionner la pureté rationnelle du projet moderniste. Ce recul permet en réalité à Mies d'augmenter l'élévation du bâtiment et, comme on le disait, d'offrir une perspective iconisante de sa boîte de verre. Cette solution n'est cependant pas neuve mais s'inscrit en réalité dans une série typologique des plus classiques puisqu'elle était particulièrement employée sur les églises baroques, qui venaient reculer leurs façades de l'alignement de la rue afin d'inviter les fidèles à entrer. (figures 12-15)

La façon dont Rossi crée ce même recul, elle, se rapproche plus de la typologie du temple grec posé sur un socle plus haut que le reste du terrain et accessible par un escalier frontal. Les trois blocs qui encadrent les deux volées de marches sont comme des citations directes aux modèles du genre, entre la maison carrée de Nîmes, les villa palladiennes ou même les ré-inventions néo-palladiennes qui ont fleuri sur la côte Est des États-Unis au XVIII^e siècle et que Rossi a pu admirer outre-atlantique lors de ses longs séjours d'enseignement.

Là où le moderniste adaptait en silence une morphologie historique à ses besoins d'iconisation, l'architecte italien donne directement les clés de lecture pour saisir l'origine de sa référence. (figures 16-18)

La seconde similarité est la composition de la façade (toute proportion gardée, l'une est quatre fois plus étendue que l'autre). Les deux font lire une division en travée verticale marquée par la présence visible d'éléments filants lisibles par tous comme des supports structurels : IPN de métal noir ou colonne de pierre rouge. Pourtant, ni la colonne de travertin ni celle d'acier ne sont en réalité porteuses. Toutes deux sont employées comme des signes narratifs plaqués sur un édifice déjà structurellement complet (figures 19-20). On sait que Mies a souhaité figurer par cet artifice sa structure qui devait être cachée à l'intérieur car ignifugée. Mais cette affirmation de la travée

verticale (sur un édifice pourtant entièrement basé sur le plan libre qui se développe sans mal autour d'un noyau rigide central) sert surtout à Mies à augmenter l'élancement de sa tour. Pour Rossi, on peut y voir une façon d'animer cette façade aveugle (les chambres ouvrant de part et d'autre de l'édifice).

En tout cas, les deux architectes profitent de ce fond de scène pour réinterpréter la façade classique, tramée verticalement et tripartite horizontalement : les deux jouent en effet avec une corniche surdimensionnée qui leur permet de cacher la technique sur le toit et surtout de couronner cette surface. Enfin en rez de chaussée on ne peut que penser au modèle des temples grecs en voyant comment Mies recule sa cella moderne du périmètre général du bâtiment. (figures 21-23) Formellement les architectes s'autorisent une diversité des sources. Désormais à l'échelle de l'objet, un type peut être combiné à un autre pour obtenir une synthèse iconique pilotée adroitement par l'architecte, qu'il soit moderniste ou post-moderniste. Mais la façon dont la même forme typologique est manipulée diffère entre les deux architectes¹¹.

Mies la transforme en signe là où Rossi la fait devenir mythe.

Mies et Aldo sont deux architectes qui attaquent l'histoire. Pour cela ils emploient tous les deux la même arme à double tranchant qu'est l'oubli. Cependant leurs buts diffèrent. Comme l'explique Can Onaner dans son ouvrage dédié à l'architecte Milanais : « *L'oubli semble avoir une signification différente selon l'idéologie disciplinaire et le point de vue sur l'histoire à travers lequel on l'aborde. Si, pour une lecture positiviste de l'histoire, l'oubli semble être un acte conscient et volontaire afin d'éviter la répétition d'une tradition acquise ou imposée, pour la psychanalyse l'oubli équivaut à un refoulement d'événements traumatisants ou d'expériences non assumées qui, par conséquent, encourage la répétition et la reprise de ces expériences refoulées.* »¹²

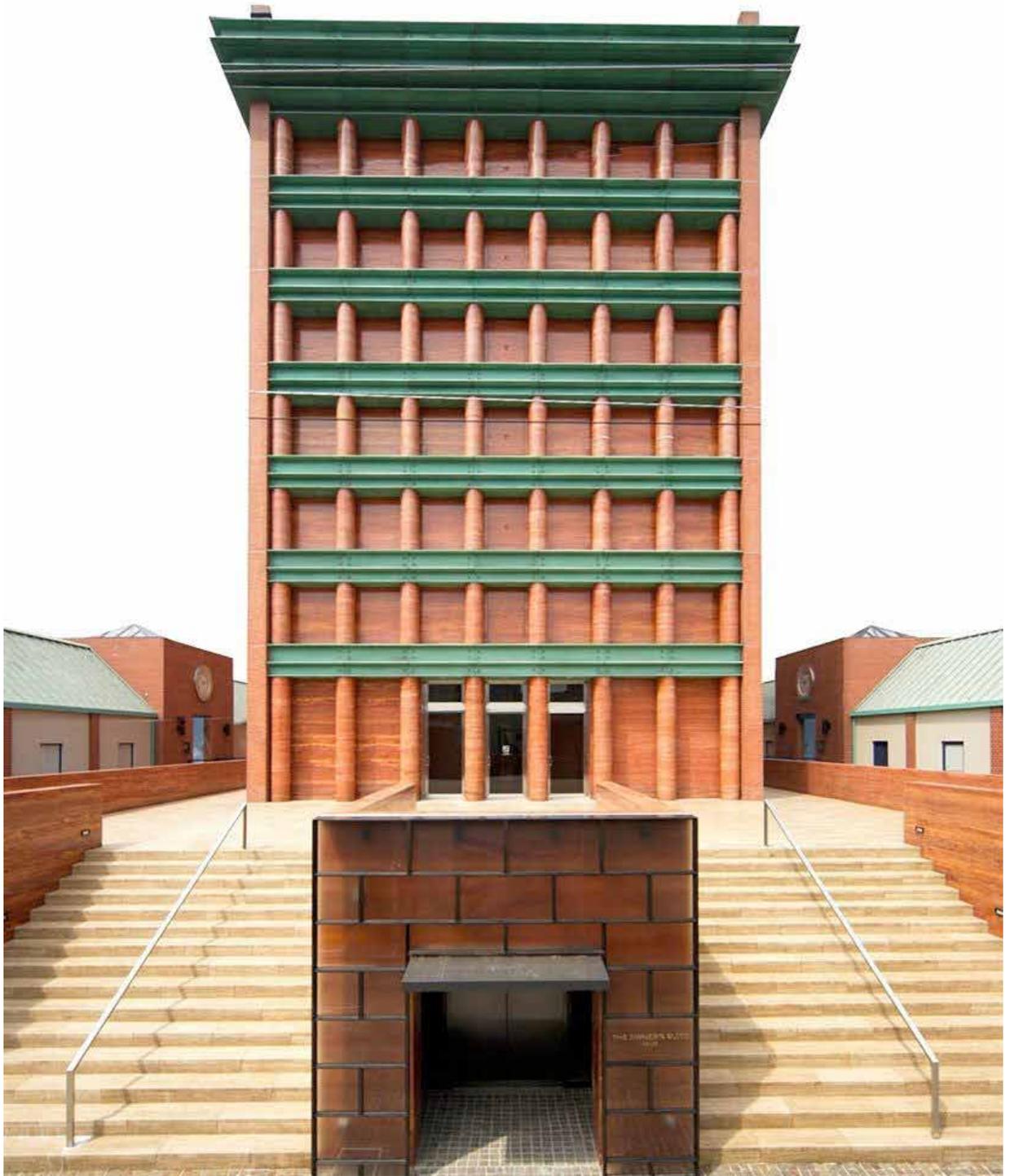
On pourrait d'un premier abord penser que les modernistes sont les premiers amnésiques qui coupent une bonne fois pour toutes les liens avec leur passé. L'expérience du Seagram et leur croyance en un expressionnisme des formes nous forcent à adoucir ce verdict.

Il y a cependant une réelle distinction entre la façon dont les deux camps digèrent leur passé. Il Palazzo ressemble à un rêve qu'il est difficile de comprendre au réveil : les morceaux qui le composent sont criants d'éclectisme (chaque élément a sa propre matérialité qui renvoie à une époque complètement diverse : travertin brut pour les colonnes, brique rouge pour les murs et bronze oxydé pour les architraves) ; leur articulation est bancale (la colonne contredit le mur en retrait et son dépouillement total rend sa connexion avec l'architrave étrange) et leur fonction est indicible.

Au contraire, le Seagram building semble être un édifice sage qui a su s'inspirer des réussites qui lui précédaient en abstrayant les formes préalables pour toutes les introduire dans un tout uni. Là où les post-modernistes assument le fonctionnement en pièces rapportées de leur composition et l'indépendance historique de chaque fragment, les modernistes, eux, vont *systématiser* leurs objets et les changer en signes. On retrouve ici le fonctionnement décrit par Jean Baudrillard¹³ :

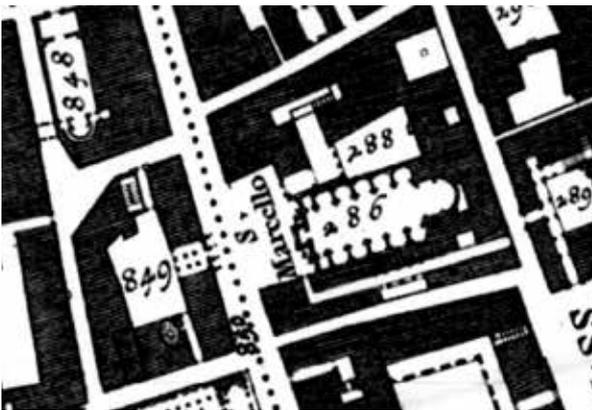
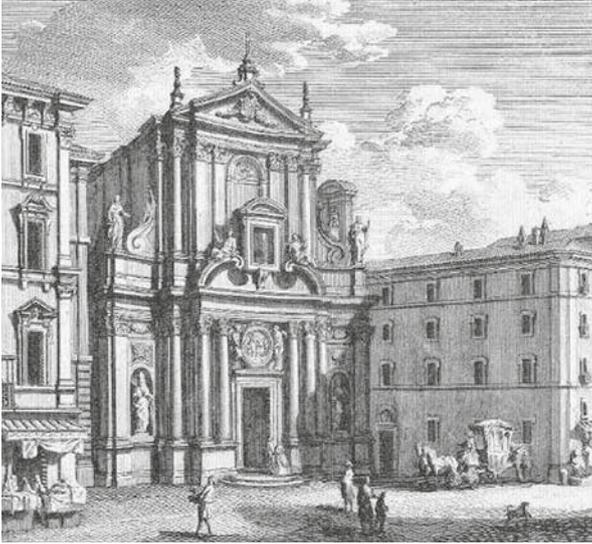
L'*objet* historique (le type) est saturé de significations culturelles (Baudrillard dira qu'il est déjà « plein de sens »). Il faut alors venir équarrir cet objet pour le faire devenir un *élément* normé réduit à une valeur quantifiable et classifiable : pour Mies la colonne n'est plus que la verticalité et la pureté de la structure, tout symbolisme politique en est déduit. Enfin on peut venir assembler en combinatoire ces éléments qui sont devenus alors de simples mots au sens unique pour créer une phrase grammaticalement nettoyée : un *système* fonctionnel.





figures 10 & 11

figures 12, 13, 14 & 15



Ce recul permet en réalité à Mies d'augmenter l'élévation du bâtiment et, comme on le disait, d'offrir une perspective iconisante de sa boîte de verre. Cette solution n'est cependant pas neuve mais s'inscrit en réalité dans une série typologique des plus classiques puisqu'elle était particulièrement employée sur les églises baroques, qui venaient reculer leurs façades de l'alignement de la rue afin d'inviter les fidèles à entrer.

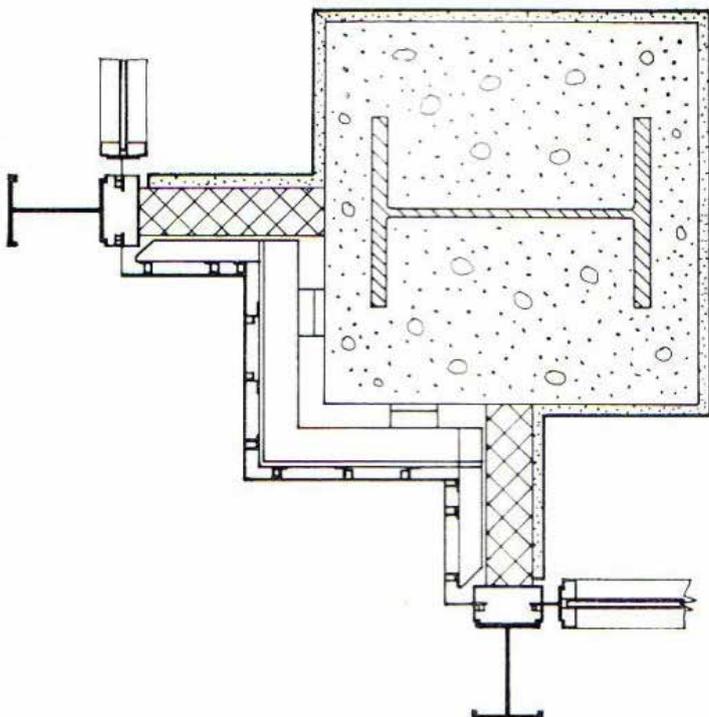
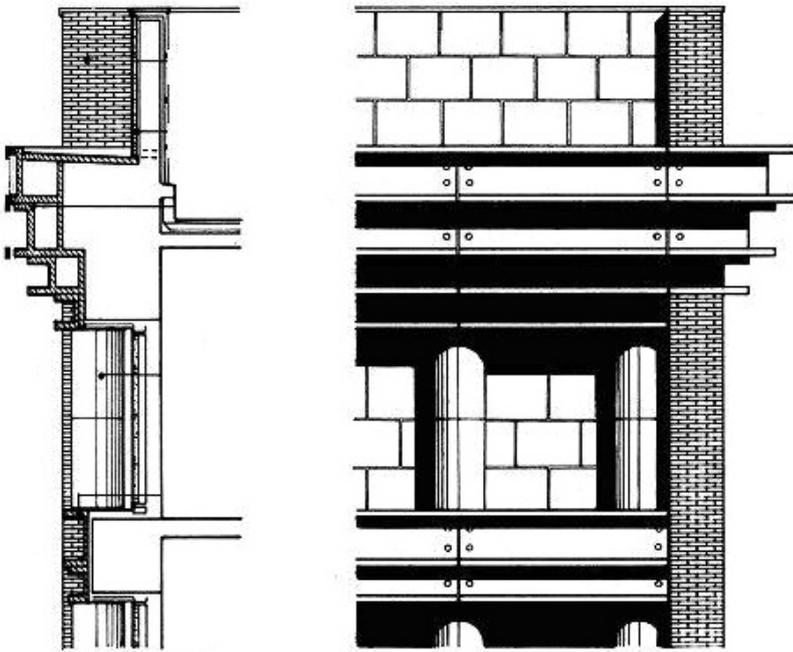
figures 16, 17 & 18



Les trois blocs qui encadrent les deux volées de marches sont comme des citations directes aux modèles du genre, entre la maison carrée de Nîmes, les villa palladiennes ou même les ré-inventions néo-palladiennes qui ont fleuri sur la côte Est des États-Unis au XVIII^e siècle et que Rossi a pu admirer outre-atlantique lors de ses longs séjours d'enseignement.

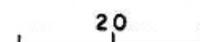
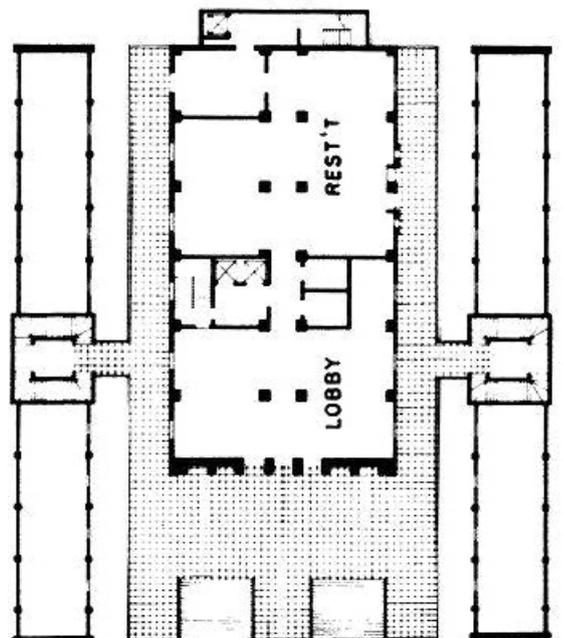
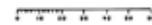
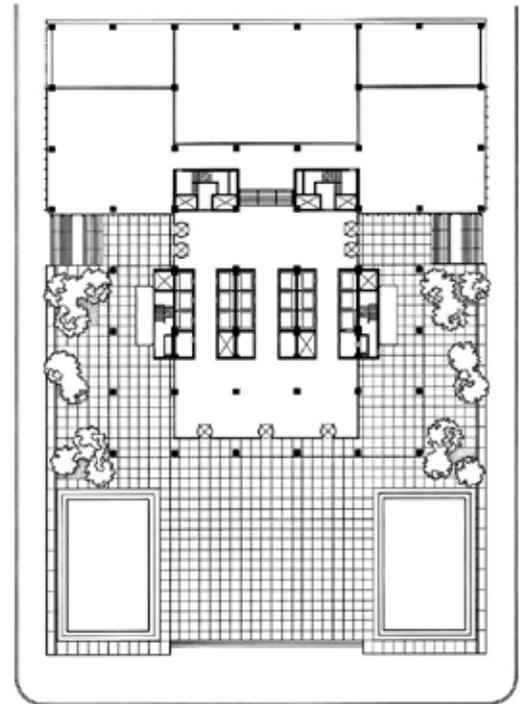
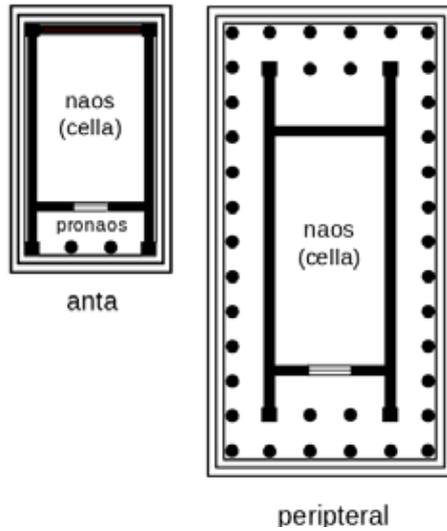
figures 19 et 20

Les deux façades font lire une division en travée verticale marquée par la présence visible d'éléments filants lisibles par tous comme des supports structurels : IPN de métal noir ou colonne de pierre rouge. Pourtant, ni la colonne de travertin ni celle d'acier ne sont en réalité porteuses. Toutes deux sont employées comme des signes narratifs plaqués sur un édifice déjà structurellement complet



figures 21. 22 & 23

Enfin en rez de chaussée on ne peut que penser au modèle des temples grecs en voyant comment Mies recule sa cella moderne du périmètre général du bâtiment.



L'oubli chez les modernistes permet de réduire un élément à son essence unique et le purifier des associations d'idées qui ont été faites à travers l'histoire comme autant de scories sémantiques. Le type redevient ce qu'il est à son origine : un mot universel.

4.

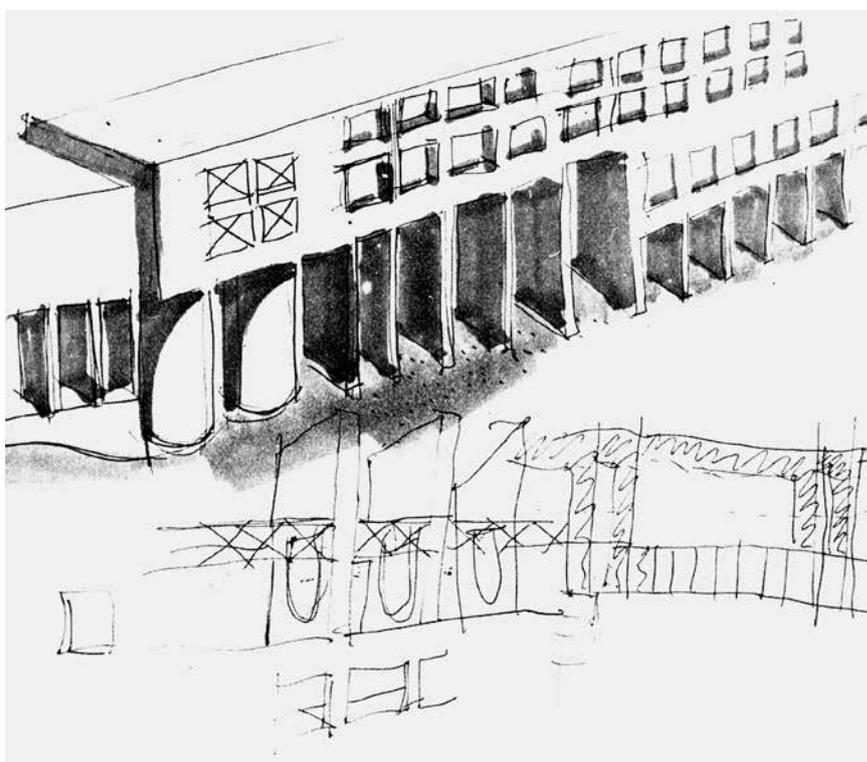
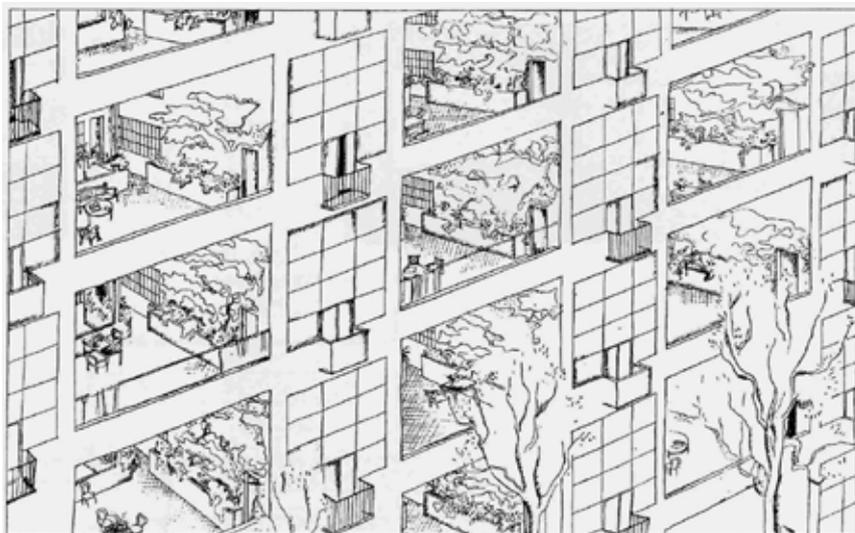
Marc Augé définissait l'oubli ainsi : « *l'oubli en somme, est la force vive de la mémoire, le souvenir est le produit* »¹⁴. Puisque les modernistes se concentrent sur l'expression des formes, on se doute que seul le produit les intéresse, le processus d'oubli leur est en réalité encore incompris, caché derrière l'écran de l'intuition. Rossi au contraire décide de crever l'écran pour venir travailler avec toutes ces associations historiques effacées par les modernes.

Pour les post-modernistes en général, et les membres de la *Tendenza* en particulier, la centralisation de la série typologique autour de la forme ne fait aucun doute. Le nom même de la *typomorphologie* qu'ils développent montre bien que l'on s'intéresse plus aux survivances de formes que d'usages, que ce soit dans la ville comme dans l'édifice. Le travail du classificateur typologique n'est plus alors d'étudier l'évolution continue par l'imitation d'une même lignée de figures, il est au contraire de trouver des apparitions singulières (inconscientes?) de formes-images persistantes. La *Tendenza* a plus à voir avec l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg qu'avec l'*Origine des espèces*.

La profondeur de résonance que crée chez nous la reconnaissance d'un type n'est alors pas le résultat d'une forme essentiellement marquante qui traiterait de « *problèmes plus profonds [...] fondamentaux et constants* »¹⁵ mais celui de la surcharge de sens que la répétition historique lui a accordé au fil de ses instanciations. « *La répétition ne change rien de l'objet qui se répète mais elle change quelque*

chose dans l'esprit qui la contemple » écrivait Deleuze¹⁶. Le type serait une construction sociale qui s'enrichit à chaque instanciation, agrégeant au modèle général les nouvelles connexions que forme un individu spécifique. La sérialité post-moderne joue alors sur le fil tendu de l'inconscience conscientisée. On vient répéter des formes que l'on sait saturées de sens superficiels, récoltés au fil du temps sans réelle essence pure. Onaner ajoute : « *la typologie rossienne, plus qu'un principe logique dont on pourrait tracer la généalogie, serait alors une « répétition compulsive » et fétichiste* »¹⁷. Contrairement aux modernistes qui viennent laver leurs formes historico-sociales pour les réduire à des signes au sens unique, Rossi vient assembler des éléments déjà saturés de sens pour permettre la création de nouvelles connections mentales subjectives et riches dans l'esprit du visiteur.

La forme typologique en étant répétée permet de maintenir en vie le rite social qui lui est associé. Plutôt que de la voir comme un signifiant, les post-modernistes la voient comme un *mythe* barthien : un signe (donc un couple signifié-signifiant complet) qui vient ici être ré-actualisé à travers une nouvelle signification. Le traitement du type post-moderne ne se fait pas par retranchement mais par addition. Quand Rossi dessine sa barre de logements à Gallarate (figure 25), il mixe le type traditionnel de l'immeuble avec coursives qui donnent sur une cour centrale (typique de l'habitat populaire romain) et celui du bâtiment à portique au rez-de chaussée marchant en double hauteur (plus retrouvé dans les villes bourgeoises du nord de l'Italie comme Bologne). Pourtant son édifice n'a ni cour centrale ni boutique ou même rue en pied d'immeuble. Les types ne sont pas réduits à leur essence profonde mais au contraire mis en porte à faux par leur sur-signification. Ils nous forcent alors à venir les remplir d'encore plus de sens pour justifier leur présence dans ce contexte nouveau. « *Le sens sera pour*



Une fois le problème de l'habitat résolu une bonne fois pour toute, car posé de façon correcte, on obtiendrait selon les théoriciens modernes une réponse universelle finale. Celle-ci n'a alors plus à subir les éternelles abstractions et ré-instanciations qui font la série typologique, elle est simplement reproductible à l'identique grâce aux capacités techniques sérielles modernes.

la forme comme une réserve instantanée d'histoire, comme une richesse soumise qu'il est possible d'appeler et d'éloigner dans une sorte d'alternance rapide : il faut sans cesse que la forme puisse reprendre racine dans les sens et s'y alimente en nature, il faut surtout qu'elle puisse s'y cacher. La forme du mythe n'est pas symbole [...] il a trop de présence pour ça, il se donne pour une image riche, vécue, spontanée, innocente, indiscutable. Mais en même temps cette présence est soumise, éloignée, rendue comme transparente, elle se recule un peu, se fait complice d'un concept qui lui vient tout armé [...] elle devient empruntée. »¹⁸

On ne parle depuis le début de ce chapitre que de séries typologiques pouvant trouver des origines « nobles » : forme d'îlot urbain, portique antique, colonne et architrave, temple grec... mais la morphothèque de Rossi voit plus large que ça. En incorporant les cabines de plage, phares américains et autres cheminées d'usine à son catalogue de formes répétées, Rossi montre bien que ce qui fait le type c'est bien sa répétition et non une racine universelle. Cette sécularisation du type qui lui retire ses nobles origines (on peut douter de l'existence d'une cabine primordiale) peut à son tour être vue comme une nouvelle humiliation subie par l'architecte. Les architectes de la tradition Beaux-Arts pensaient d'une certaine manière s'élever au niveau des maîtres antiques en manipulant les mêmes types qu'eux. Rossi démontre que leur seul mérite est dans la persistance de la répétition. Plus que la tradition et les racines classiques, c'est la survivance par la sérialité qui est l'unique faiseuse de rois.

5.

Le XX^e siècle n'aura donc pas marqué la mort de la série typologique comme on pouvait s'en douter. Il a cependant eu un impact irréversible sur son emploi puisqu'elle a du passer de l'échelle du programme général à celle de la forme-image. Que ce soit par la *Tendenza*

ouvertement structuraliste ou par les essentialistes modernes, le type est devenu un élément de langage. Simple signe iconique ou mythe symbolique, il est alors combinable avec d'autres et offre une nouvelle richesse d'usage aux architectes qui osent le manier, de façon consciente ou non.

Or la re-combinaison des formes-images typologiques est vitale aux modernistes comme aux post-modernistes. Pour les premiers, c'est la création d'un système global unifiant qui motive la réduction des formes typiques à un simple élément mono-sémantique. Pour les seconds en revanche, c'est la juxtaposition de modèles déjà riches en signification qui permet de renforcer leurs sens passés tout en y incorporant des nouveaux et donc en prolongeant la continuité des formes-images : « *le souvenir catalogue l'objet observé pour assurer la continuité logique tout en faisant oublier l'événement à l'origine tandis que les agencements analogiques permettent au refoulé de resurgir dans le présent pour conjurer cette continuité et créer des associations nouvelles.* »¹⁹

Dans tous les cas, on assiste à un premier glissement nominaliste de l'idée de type. En passant du programme, qui précède toujours la construction, à la forme, qui est donc le résultat de l'activité de l'architecte, le type s'éloigne un peu plus du génotypique pour se rapprocher du phénotypique. La partie n'est pas encore jouée mais un certain rapprochement vers le visuel plutôt que le conceptuel semble s'amorcer.

Notes du chapitre

- 1 R. MONEO op.cit p.32, nous traduisons.
- 2 Le CORBUSIER "Des yeux qui ne voient pas : les avions" *Vers une architecture* Les éditions de G. CRES & Cie 1923
- 3 Cette idée de l'art comme une chaîne d'imitations et de recompositions nouvelles autour d'une idée centrale a-historique et donc universelle était déjà proposée par Quatremère de Quincy en 1823 dans *Un essai sur la nature, la fin et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*.
- 4 A. COLQUHOUN "Typology and Design method" *Perspecta* 12, 1969 p71-74, nous traduisons.
- 5 Il présente notamment Brunelleschi et son Duomo comme exemple. On peut facilement voir comment le Corbusier ou Mies peuvent être vus comme de telles figures à leur tour.
- 6 Cela n'empêche pas de s'intéresser à une série typologique spécifique, on pense notamment aux maisons à patio de Mies Van der Rohe qu'il impose comme épreuve de diplôme au Bauhaus et qui n'ont alors plus rien à voir formellement avec le type auquel on est habitué : le problème a été reposé de façon pragmatique et scientifique et le prototype ainsi obtenu est alors reproductible à l'identique.
- 7 Ce chapitre se penche en particulier sur les architectes modernes mais on pourrait faire un parallèle avec les "space-modulators" de Moholy-Nagy qui sont des artefacts iconiques en eux-mêmes sans être les figurants traditionnels d'un figuré quelconque, ou encore la théorie des couleurs de Kandinsky qui n'hésite pas à qualifier de façon absolue le bleu de "froid", le jaune de "violent" ou encore le vert de "calme".
- 8 Cette croyance est notamment renforcée par la similarité de traitement de cette "colonnade" avec celle de l'ambassade allemande à St-Petersbourg construite par l'agence de Berhens mais dont Mies était le chef de projet déclaré.
- 9 R. MONEO op.cit p38
- 10 Ibidem p39
- 11 Can Onaner voit dans Rossi la figure du névrosé qui ne saurait se débarrasser de ses obsessions refoulées et la démonstration qu'il en fait est plus que convaincante. Cependant dans le cas spécifique de l'Hotel Il Palazzo, les formes obnubilantes de Rossi n'apparaissent pas. Ici pas de cabine de plage ou de triangle extrudé, Rossi manipule des objets bien plus évidents et universels. C'est parce que ce projet s'écarte des canons purement personnels de l'architecte que nous le trouvons pertinent pour représenter de façon générale l'opposition moderne / post-moderne autour de la série typologique. Cela est peut-être dû à la tardiveté de ce projet dans la carrière de Rossi. Il arrive en effet à une période où son accès à la commande est facile et multiple ce qui

l'éloigne de son architecture de papier ultra-personnelle qui caractérisait le début de son œuvre.

- 12 C. ONANER *Aldo Rossi, architecte du suspens* Metis Press 2016 p.27
- 13 J. BAUDRILLARD *Le système des objets* Gallimard 1968
- 14 M. AUGÉ *Les formes de l'oubli* Rivages 2001
- 15 G.CARGAN "On the Typology of Architecture" *Architectural Design Magazine* 1963
- 16 G. DELEUZE *Différence et Répétition* PUF 1968
- 17 C. ONANER op.cit. p.16, l'auteur souligne
- 18 R. BARTHES *Mythologies* Seuil 1957. La citation est un peu longue mais il est frappant de voir comment le vocabulaire employé par Barthes a trait à la mémoire, le souvenir et surtout l'oubli.
- 19 C. ONANER op.cit. p.29

Illustrations du chapitre :

- figure 7** : Parthénon - ICTINOS, CALLICRATES & PHIDIAS, Athènes 432 AV.JC
- figure 8** : Usine AEG - P. BERHENS, Berlin 1909
- figure 9** : *La cheminée* - C. E. JEANNERET, 1918
- figure 10** : Seagram Building - L. MIES VANDER ROHE, New York City 1958
- figure 11** : Il Palazzo Hotel - A. ROSSI, Fukuako 1989
- figure 12** : Chiesa San Marcello al Corso - C. FONTANA, Rome 1592
- figure 13** : Seagram Building
- figure 14** : Plan de Rome - G. NOLLI, 1748
- figure 15** : Plan de Manhattan - production de l'auteur
- figure 16** : Maison Carée - Nîmes, I^{er}s AP-JC
- figure 17** : Villa Rotonda - A. PALLADIO, Vicenza 1571
- figure 18** : Il Palazzo Hotel - A. ROSSI, Fukuako 1989
- figure 19** : Détail de façade - Il Palazzo Hotel
- figure 20** : Détail de façade - Seagram Building
- figure 21** : Schémas des plans types de temples grecs
- figure 22** : Plan de Rez-de-chaussée - Seagram Building
- figure 23** : Plan du premier étage - Il Palazzo Hotel
- figure 24** : Dessin de l'immeuble-ville - Reproduction de *Vers une Architecture* 1923 LE CORBUSIER
- figure 25** : Croquis préparatif pour les logements à Gallarate - A. ROSSI 1970

le type comme inventaire

Valerio Olgiati - *Iconographic Autobiography* 2006

& Rem Koolhaas - *Elements of Architecture* 2014

1.

La première opposition platonicien/nominaliste s'était illustrée par deux écrits, la seconde à travers deux édifices. Celle-ci en est une sorte de synthèse puisqu'elle met en regard deux inventaires (plus ou moins) argumentés de formes construites : La "*Iconographic Autobiography*" de Valerio Olgiati (finalisée en 2006 à l'occasion de la monographie de 2G-International à son sujet) et l'exposition de Rem Koolhaas "*Elements of Architecture*" dans le pavillon central de la biennale de Venise de 2014 dont il était le président.

Inventorier l'architecture (ou ses parties), on l'a vu, n'est pas nouveau. En plus du *Grand Durand* longuement évoqué plus haut, les travaux d'archivistes de notre couple contemporain ne sont pas sans rappeler le *Musée des monuments français* mené par Alexandre Lenoir juste après la révolution française. Lenoir organisait sa collection par une classification chronologique, Koolhaas par une classification thématique (15 types d'éléments sont recensés : sols, couloirs, plafonds, façades, fenêtres, toits, balcons, cheminées, murs, toilettes, escalators, portes, escaliers, rampes et ascenseurs). En revanche, Olgiati n'ordonne pas son atlas où les images se côtoient sans ordre précis.

Lenoir justifiait sa sélection par l'intérêt plastique et/ou historique des fragments d'architecture pré-révolutionnaire qu'il venait prélever dans l'ensemble du territoire français. Koolhaas, lui, explique que ses catégories sont "*les éléments fondamentaux, utilisés par n'importe quel architecte, partout et de tout temps*"¹. De nouveau Olgiati reste flou quand à ses critères, précisant uniquement que cette sélection contient "*d'importantes images stockées dans [sa] tête*" : "*Quand je dessine ou invente un bâtiment elle sont toujours là, flottant quelque part au dessus de moi*"². La justification de l'incorporation d'une image à ce corpus n'est d'ailleurs pas toujours donnée, certaines n'ont

pas encore de légende qui expliciterait ce qui a frappé l'architecte suisse dans ce cliché en particulier. (figures 26-28)

Pourtant si l'on regarde de plus près les images choisies par Olgiati (celui-ci dit avoir sélectionné parmi un ensemble plus important pour limiter la taille de son atlas et le circonscrire aux illustrations les plus essentielles) on peut trouver des familles qui recomposent des sous ensembles thématiques : des clichés sans architecture qui semblent montrer la puissance sublime de la nature ; des plans très épurés d'architectures classiques et particulièrement ordonnancées ; des photos d'éléments architecturaux qui font preuve soit d'une très grande préciosité, soit d'un savoir faire artisanal supposément perdu ; des tableaux de peinture moderne non figurative... Ce qui frappe instantanément au visionnage de l'atlas d'Olgiati c'est l'intemporalité qui englobe les clichés. Ce sont des images pures, mono-(voire zéro)-thématiques.

À cinq exceptions près (qui sont d'ailleurs toutes sous-titrées "*5 maisons dans lesquelles je pourrais vivre*" comme pour signifier leur altérité), les architectures comme les objets figurés sont anciens, exotiques ou difficilement saisissables. Cette distanciation historico-géographique est en réalité le critère central du choix de l'architecte suisse. Dans un autre contexte (mais le lien se ressent) celui-ci expliquait son attrait pour les vieux édifices : "*Ils sont arrachés de tout et existent seulement comme de purs objets architecturaux sans aucune surface de projection pour quoi que ce soit d'extra-architectural.*"³

Les images d'Olgiati ont égaré toute spécificité extérieure à l'objet architectural. De la même façon que les théoriciens du XIX^e siècle devaient retirer le style des édifices pour y trouver le modèle central transcendant, Olgiati déshabille ses exemples de tout contexte. Là où les nominalistes, qu'ils soient

figures 26 , 27 & 28



darwiniens, historiens ou typomorphologistes, cherchaient des critères objectifs et universels pour rassembler les individus à étudier, Olgiati mène une quête personnelle instinctive. Son inventaire est auto-centré, ce n'est pas une méthode partageable mais une introspection pour découvrir ses propres modèles immuables. En ce sens il rappelle alors l'*Autobiographie Scientifique* de Rossi. Mais si l'Italien voulait reproduire ses modèles personnels *ad nauseam* pour les faire devenir série typologique, le Suisse se rapproche du point de vue de Quatremère qui enjoint au créateur de retrouver l'essence immatérielle de l'objet primaire et non de recopier sa forme visuelle. Contrairement à tous ses prédécesseurs, Olgiati ne consigne ni des programmes, ni des formes, mais des idées.⁴

L'inventaire d'Olgiati n'est pas une réserve faite pour y puiser l'inspiration : on verra qu'il se refuse à piocher dans des modèles pré-existants pour créer ses propres individus. En réalité le corpus obtenu est secondaire, ce qui était important pour Olgiati c'est l'acte de sélection des illustrations. Ce qui le frappe dans ces exemples c'est la force tranquille qui émerge, force donnée par l'unité du cliché simple et clair. "*What you see is what you see*" déclarait Frank Stella. Si celui-ci n'est pas dans le corpus d'Olgiati, (mais on y trouve Neuman, Ryman et Rothko) sa formule nous reste en tête. La sélection de l'architecte n'est pas une série de modèles à copier, ni de types à réinventer, c'est une série d'objectifs à atteindre. Olgiati ne veut pas faire comme Rothko, il vise à faire aussi bien que lui. Aussi, il ne faudra pas chercher dans les constructions du Suisse quelque similarité visuelle, programmatique ou spatiale avec les éléments de son *Autobiographie Iconographique*. Les similitudes que son œuvre bâtie partage avec son atlas graphique sont purement conceptuelles, Olgiati veut mettre en avant ses thèmes essentiels : unité de la figure, décontextualisation, mono-thématisme et intemporalité.

La position de Koolhaas et de l'AMO est toute autre. Les classer dans le camp nominaliste ne posera aucune difficulté, ceux-ci introduisant le catalogue de leur exposition par une métaphore biologique qu'ils laissent filer sur une page entière : "*De même que la science a récemment montré que nous portons tous 'intérieurement' des gènes néandertaliens, chaque élément aussi, porte de long brins d'ADN qui datent de temps immémoriaux*". L'architecture est passée au crible de la loupe généalogique : "*dans cette exposition nous cherchons des preuves physiques et tangibles de l'évolution des éléments individuels*"⁵. Contre la croyance platonicienne d'une ré-instanciation permanente du même modèle, Koolhaas voit dans l'histoire de l'architecture une reproduction sexuée des éléments, associée à une sélection naturelle (ou technico-culturelle). Ainsi, contrairement aux idées qui ne meurent jamais, les séries typologiques, elles, le peuvent : "*Nécessairement, la cheminée pourrait devenir le premier élément architectural à s'éteindre*"⁶, Koolhaas allant jusqu'à produire un arbre évolutif de l'espèce cheminée qui aurait engendré de nos jours les radiateurs, les gazinières et les smartphones.

Et similairement à Durand qui lui aussi voyait les types comme des espèces, Koolhaas accorde une grande importance à l'influence contextuelle sur l'individu pour expliquer ses spécificités personnelles et ses divergences uniques par rapport au reste de la série typologique. À l'inverse d'Olgiati, Koolhaas sur-contextualise ses éléments fondamentaux : recueils de publicités, de films de divertissement, de manuels de construction... En réalité c'est plus le contexte de production et de consommation entourant l'élément qui intéressent Koolhaas que l'objet architectural en lui-même. Derrière une étude biologique de l'architecture se cache une histoire sociologique du rapport à la forme construite. La salle du balcon en est équivoque : ici on s'intéresse plus aux portraits des grandes figures politiques et médiatiques

qui se penchent dudit balcon que du dessin du garde-corps. Koolhaas assène "*sans le balcon il n'y aurait pas d'histoire*"⁷ on imagine bien lequel des deux le passionne le plus.

Le travail de Koolhaas est donc didactique et public. L'inventaire qu'il fait a un objectif pratique : mieux comprendre la lignée de l'architecture, dans son rapport aux formes qui la précèdent et au contexte qui la produit. Les choix de catégorisation sont objectifs et universels et tout le monde peut donc en tirer conclusions et idées pour sa propre production ou compréhension de l'architecture. Une fois n'est pas coutume, Koolhaas se présente comme un scientifique qui vient décortiquer ce qui le précède pour en déduire les règles initiales qui l'ont créé. Mais ici ce n'est pas une ville qu'il ausculte, ce ne sont pas des édifices, ce sont des concepts fondamentaux.

2.

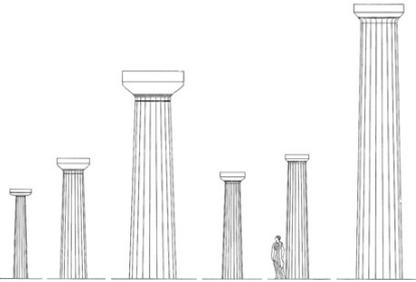
On le pressentait déjà suite au duel précédent, la conception de la série typologique a amorcé un virage nominaliste dès le mouvement moderne. Aussi on se doute bien que de trouver un architecte aristotélicien de nos jours présentait l'embarras du choix. Cependant, Koolhaas va plus loin que la plupart des nominalistes contemporains : à travers son inventaire *Fundamentals*, il fait en réalité l'éloge de l'individu. L'appartenance à une série typologique, à un élément sert surtout à mettre en exergue l'originalité de chaque fragment d'architecture rapporté entre les murs du pavillon central. Koolhaas fétichise chacun des individus qu'il vient taxidermiser. Tout en affirmant s'intéresser au lien entre eux, il muséifie en réalité chaque artefact et s'émerveille de leur hétérogénéité. La salle dédiée aux toits en est révélatrice, les architectes naturalistes de l'AMO célèbrant le fait que "*Au vingt-et-unième siècle, alors que la plupart des éléments deviennent homogènes, un consensus n'a toujours pas émergé sur le toit*"⁸. Et de venir ainsi reconstruire dans la mousse bleue signature de l'agence rotterdamoise

un modèle de charpente chinoise ancestrale. Ce n'est plus l'idée qui vient être ré-ins-tanciée dans un nouveau contexte mais bien l'individu unique. (figure 32)

En revanche, trouver un architecte du XXI^e siècle qui serait le digne héritier de l'essentialisme moderniste est un peu moins immédiat. Nous ne serions ni les premiers ni les derniers à étiqueter Olgiati de « nouveau moderne ». Il faut reconnaître que certaines de ces affirmations semblent laisser pointer un début d'en-vie de tabula rasa : « *Si c'est une abstraction, alors il existe un point de départ et il y a une généalogie, alors qu'une invention ne possède aucune ascendance* ».⁹ On retrouve le discours de Le Corbusier qui souhaitait repartir de zéro au lieu de corriger la tradition.

La ressemblance avec son prédécesseur suisse se note aussi dans ses choix de modèles d'architecture non savante et son attrait pour la pureté décontextualisée : « *Je pense que l'architecture peut se développer depuis une idée, depuis un concept et que cette idée ou concept n'a rien à faire avec son contexte. Comme exemples historiques je prends les temples ou les églises. Comme exemple supplémentaire je prends les granges en Suisse qui sont des bâtiments fantastiques et qui sont presque toutes sans exception non contextuelles.* »¹⁰. Mais au XXI^e siècle, cette quête de l'idéalisation et de la pureté ne peut pas venir d'une simple abstraction des modèles passés. On ne peut plus juste réduire un objet pré-existant à son essence pour le réinjecter dans un nouveau projet, il faut trouver des idées nouvelles. À son tour, il dénonce alors ses propres modèles comme des copies simplifiées : « *Le temple grec est l'abstraction d'une maison, les dômes sont des abstractions du paradis, et les temples asiatiques sont des abstractions des montagnes* »¹¹.

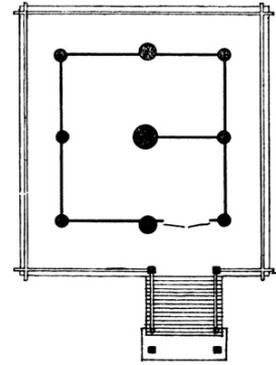
figure 29



Yuxtaposition of Doric columns in Delphi Systemic



Monte Albán, Oaxaca, Mexico
The top of the mountain has been cleared.
The stump of the mountain forms the base for the cultic projection of the universe.



Izumo Taisha Shrine, Japan, 12x12 m.



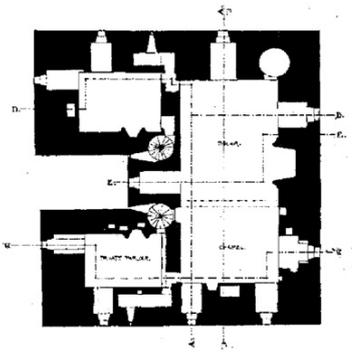
The white picture typifies the hope for the ability to become non-referential. It represents 'nothing'. © Robert Ryman



Fatehpur Sikri, India, built by Mogul Akbar
Artificiality of construction and vernacular material coexist side by side. Magic beauty. © Archive Olgiate



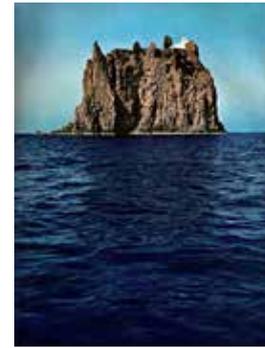
Santa Catalina Hispanic Monastery, Arequipa, Peru
The public courtyards are red, the private ones blue. The red is earth-colored, the blue is extremely artificial.



1 of 2. Borthwick Castle, Scotland, 1430
The stairs are set into the walls.
The main hall comprises windows in all four directions.



Holy Lake in the Hathor Temple in Dendera, Egypt



Strombolicchio, Sicily, Italy
The light tower reef offshore Stromboli. © Konrad Helbig



St. Peter's Church, Sigurd Lewerentz, Kippan, Sweden, 1963
Infinite wealth of precise possibilities of interpretation. © Fabio Galli



Basilica of Piuvo, Italy
© Archive Olgiate



Palazzo dei Priori, Volterra, Italy

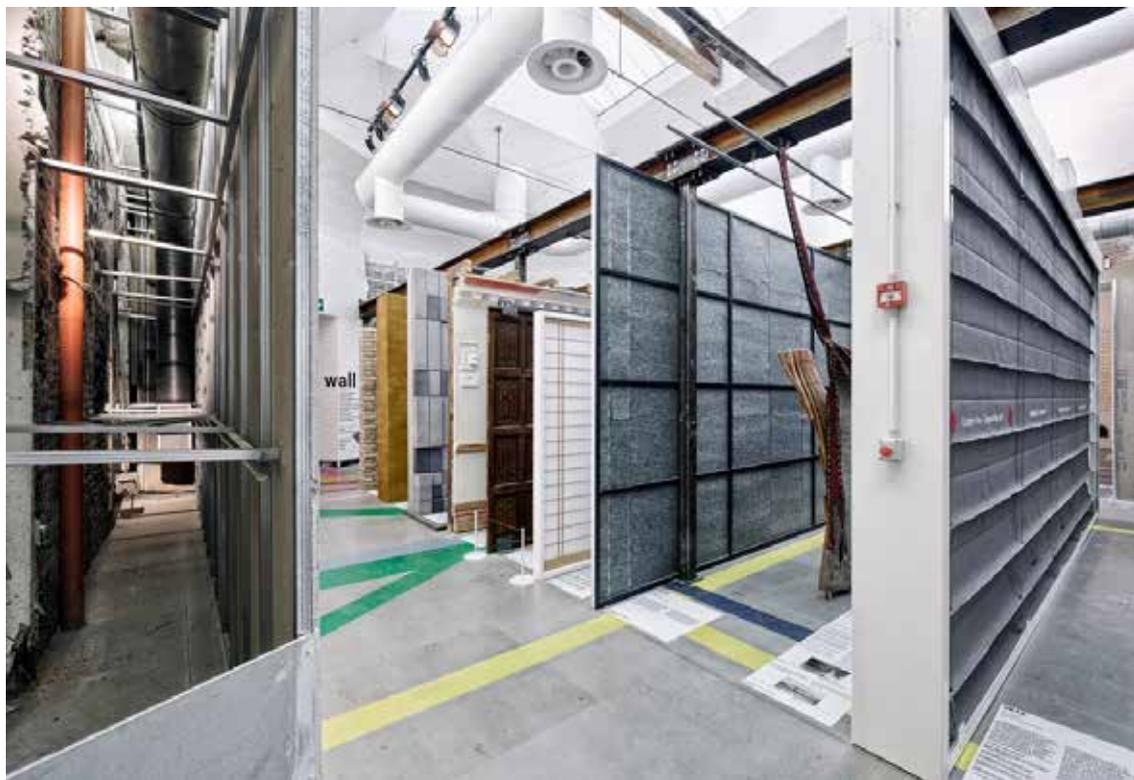
figures 30, 31 & 32



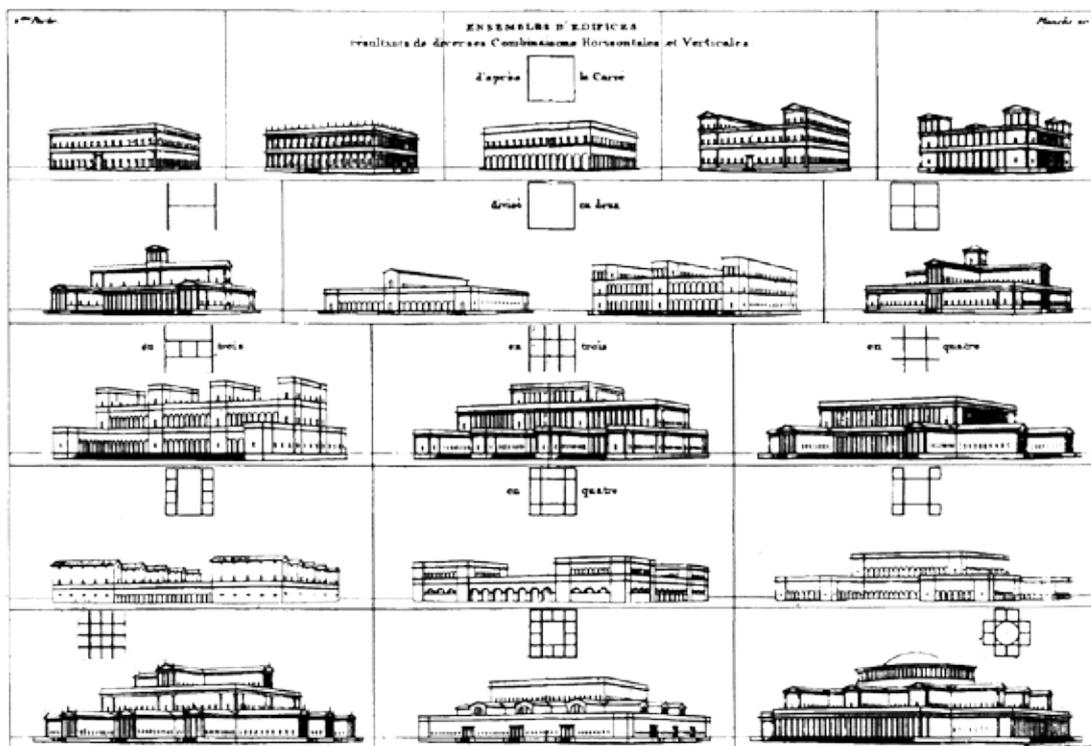
figures 33 et 34



Au lieu de composer avec les séries typologiques, il n'instancie qu'une seule forme emblématique qui devient l'entièreté holistique de l'architecture. Son auditorium à Plantahof est le toit, l'école de Paspel est le mur.



Le mur devient un objet technique tridimensionnel, un amas de brique et de plâtre et non l'idéal de la partition comme aurait pu le défendre Gottfried Semper.



Mais là où les compositions finales du polytechnicien ne laissaient plus réellement voir la figure originelle (désormais adaptée à son contexte spécifique), l'architecte suisse arrive à préserver systématiquement l'emblématique carré.

Olgiati ne saurait se satisfaire de retrouver l'idée pure qui a mené aux images de son atlas pour y répondre à sa manière. Il veut trouver de nouvelles idées qui n'ont encore jamais donné de formes. La différence entre les modernistes et Olgiati c'est que ce dernier a vu l'échec de la modernité qui souhaitait se débarrasser de la série typologique tout en faisant appel à nos mêmes instincts éternels. L'abstraction, l'essentialisation, pour notre contemporain n'est pas une ligne vers le beau, mais vers le nouveau : « *Je lutte pour faire des bâtiments qui soient aussi neufs que possible. Le meilleur scénario serait que chaque bâtiment que je conçois soit complètement nouveau, une complète nouvelle invention.* »¹². Au lieu de s'en remettre à une intégration de termes rapportés, digérés par un langage commun, Olgiati veut créer une nouvelle écriture autoréférentielle qui se recentre sur l'architectonique pure et donc n'a même plus besoin d'employer des idéaux extra-architecturaux comme pouvaient le faire les colonnes nues et les frontons camouflés des modernistes.

C'est ainsi, selon lui, qu'il obtiendra l'universalité décontextualisée qu'il vise, en nous plaçant devant un édifice qui n'est entaché d'aucune autre source de production (et donc de compréhension) qu'elle-même et son idée pure. Olgiati le dit lui-même : « *Mon architecture n'est pas symbolique de quelque chose, et elle ne fait pas référence à quelque chose.* »¹³

3.

Comment composer alors son édifice si on refuse et l'appui contextuel et la béquille essentialiste ? Comment Olgiati arrive-t-il à incarner dans ses projets les concepts purs qu'il vient prélever du monde des idées, sans les séculariser ? Les édifices de l'architecte suisse tirent leur force avant tout de leur unicité insécable. Souvent mono-matériels (en béton qui plus est, un matériau qui ne présente pas d'assemblages ou d'articulations visibles), les bâtiments d'Olgiati se dévoilent comme des monuments in-

divisibles. On est à la limite de l'objet trouvé, pur de toute conception humaine. L'architecte, nullement effrayé par la portée de ses mots, les veut « *comme s'ils avaient été construits par la main de Dieu* »¹⁴. Compacts, opaques, faits de solides de Platon simples, ses bâtiments pourtant structurellement très complexes se rapprochent de l'idéal qu'Adolf Loos faisait du tumulus : une forme simpliste qui nous saisit et nous fait intuitivement dire avec gravité « *C'est de l'architecture* »¹⁵.

Contrairement à Rem Koolhaas qui présente l'architecture comme une recombinaison perpétuelle des mêmes éléments fondamentaux, Olgiati fait appel au terme de *figure* pour présenter ses objets. Plutôt que de retrouver l'idée universelle au centre d'un individu, il construit directement la figure abstraite la faisant de fait devenir individu *telle quelle*. Au lieu de composer avec les séries typologiques, il n'instancie qu'une seule forme emblématique qui devient l'entièreté holistique de l'architecture. Son auditorium à Plantahof *est* le toit, l'école de Paspel *est* le mur. (figures 29-30)

Une de ses formes obsessionnelles est par exemple le carré : « *Mes projets sont plus ou moins toujours des carrés... Après tout, le carré est une forme qui est en relation avec le non-référentiel et le non-contextuel... Je voudrais aussi ajouter que diviser un carré est la chose la plus difficile à faire. J'aime emprunter la possibilité la plus difficile, c'est à dire diviser des carrés.* »¹⁶.

Impossible de ne pas repenser à Durand alors, grand spécialiste de la division du carré. Mais là où les compositions finales du polytechnicien ne laissaient plus réellement voir la figure originelle (désormais adaptée à son contexte spécifique), l'architecte suisse arrive à préserver systématiquement l'emblématique carré. En un sens, il est le plus fidèle participant à la série typologique des édifices à plan carrés puisque ses constructions ne sont plus que des carrés construits : « *le bâtiment*

obtient sa magnificence en étant complètement cohérent avec l'idée du bâtiment. »¹⁷. On retrouve ici une actualisation du discours de Quatremère qui voyait dans la cohérence et l'unicité du type la façon de donner du caractère à l'architecture.

Rem Koolhaas, lui, ne voit pas de mal dans le mélange d'éléments hétérogènes pour son architecture. Si Mies avait besoin de traduire les colonnes et le pronao du Seagram Building dans le même système langagier uniforme, Koolhaas au contraire affiche fièrement sur le parvis de la Kunsthal de Rotterdam toute une taxonomie de la colonne à travers l'histoire moderne. L'opposition entre la composition olgiatienne et la non-composition de Koolhaas (pour adapter une formule de Jacques Lucan qui a lui-même écrit sur ces deux architectes) se lit en fait à l'échelle macro comme micro. Olgiati voit son bâtiment comme un objet insécable, il explique lui-même concevoir sa structure de sorte que le retrait d'une moindre partie ferait s'écrouler l'ensemble. De toute façon, le rendu all-over du béton rend impossible la déconstruction, même mentale, de l'ensemble. Au contraire on sait le plaisir que prend Koolhaas à séquencer, découper et ré-assembler ses propres volumes. Mais au delà de la division en éléments qui est explicitée dans *Fundamentals*, Koolhaas veut aussi disséquer les éléments en eux-mêmes. Ceux-ci ne sont pas présentés comme des atomes, objets primaires irréductibles : ils sont à leur échelle aussi des systèmes complexes.

La présence des *façades* dans la liste des éléments exposés illustre parfaitement ceci. Celles-ci sont composées elles-mêmes de murs, portes, fenêtres et autres balcons, soit autant d'éléments qui sont aussi pourtant considérés comme fondamentaux. En réalité, on peut penser que la façade a surtout été incluse dans le corpus d'éléments pour servir de synthèse unique des thèses développées par

l'exposition (et peut-être comme hommage à la *strada novissima* de la première biennale à laquelle Koolhaas avait déjà participé).

La façade est en effet l'exemple parfait de l'espèce qu'il faut lire dans son contexte pour comprendre la spécificité d'un individu. Koolhaas écrit à son sujet : « *Au cours des cent dernières années, la façade a vu une croissance explosive d'espèces distinctes, chacune avec ses propres niches environnementales, contextes culturels, vertus et vices, histoires, et narrations dynamiquement évolutives. Certaines espèces sont apparues soudainement, proliférant du jour au lendemain, certaines ont nécessité des années de développement pour atteindre un certain niveau d'adaptation, quand d'autres ont profité d'une période d'intérêt et sont ensuite tombées dans l'obscurité voire l'extinction.* »¹⁸ L'élément n'est pas un composant inerte, c'est un organisme indépendant (on peut d'ailleurs l'extraire de son sur-système pour l'exposer à Venise) qui suit sa propre trajectoire généalogique.

Et s'il est lui-même système alors il est étudiable comme tel. Dans la salle des murs, au lieu de l'affichage frontal auquel on pourrait s'attendre, Koolhaas présente ses murs la tranche la première, nous faisant voir les couches et structures internes. Le mur devient un objet technique tridimensionnel, un amas de brique et de plâtre et non l'idéal de la partition comme aurait pu le défendre Gottfried Semper. (figure 31)

« *Pas besoin d'aller à Venise cette année, il n'y sera pas question d'architecture* » pouvait on lire dans la presse spécialisée en 2014¹⁹. C'est que Koolhaas s'intéresse plus aux objets mêmes, qu'aux compositions qu'ils forment par leur enchevêtrement. L'artisan en particulier est mis à l'honneur notamment dans la pièce des fenêtres qui présente autant une collection de menuiseries que le collectionneur passionné qui les a compilées, ainsi que des machines de

production qui vérifient la solidité des cadres. On retrouve aussi dans la salle des escaliers une scénographie qui fait la part belle aux travaux du spécialiste allemand de l'escalier qui devient presque la réelle attraction de la pièce. Koolhaas personnifie et humanise la série typologique en présentant les petites mains qui la créent et celles qui la classent.

4.

On l'a vu, pour Koolhaas, la série typologique et la classification sont plus des excuses pour développer ses thèmes obsessionnels usuels qu'une vraie étude génotypique de l'architecture. On notera par exemple la présence de l'élément *escalator* mis sur le même pied que les autres bien que la salle qui le présente ne comporte surtout que l'écorché technique du modèle standard mondialisé. Pour l'escalator, pas d'hérédité ni de variante exotique et bien sûr le spécialiste de la *Generic City* ne s'en cache pas : « *L'escalator est un symbole particulièrement efficace de l'état de notre système global, tournant dans un dynamisme continu, offrant l'exacte même chose partout.* »²⁰ Pourquoi inclure dans un inventaire des formes fondamentales et intemporelles une invention vieille d'à peine cent ans ? De même l'introduction du siège de toilette dans le corpus ne peut être vu que comme une provocation qui ridiculise l'obstination du collectionneur qui rassemble et compare sans réel sens derrière.

En réalité, la série typologique n'existe pas aux yeux de Rem Koolhaas. Celui-ci sape constamment le concept même de classification. La façade contient en elle de plus petits éléments qui contiennent en eux-mêmes de plus petits composants. Les salles thématiques font tout leur possible pour révéler la diversité de leurs éléments, comme pour douter de la pertinence même de les avoir rassemblés dans le même espace. Les sous-ensembles se sous-divisent à leur tour : « *il y a deux types de plafonds : solides et creux* »²¹ ; « *le mur lui-même se di-*

visé en deux, le mur porteur et le pur partitionnant »²². Certaines catégories n'ont de commun que le nom : la salle rampe met sous la même étiquette le salon à l'oblique de Claude Parrent et la rampe d'accès PMR. Mais l'illustration la plus criante reste la salle corridor qui reconnaît que l'espace extérieur de galerie qu'était le corridor de l'Italie de la renaissance n'a plus rien à voir avec le couloir intérieur qu'il est devenu. Koolhaas prouve ce qu'affirmait Rossi quarante ans auparavant, le couloir n'est pas seulement "fonctionnellement indifférent", il est sémantiquement arbitraire.

Koolhaas est le plus aristotélien des architectes en ce qu'il relègue le type à un simple mot. Un mot unifiant plaqué sur une multitude d'individus qui n'ont en réalité que peu à voir les uns avec les autres. On peut le relier à son tour à Michel Foucault qui, quand on lui demandait ce qu'était pour lui l'auteur, répondait simplement « *un principe fonctionnel de classement* »²³. La série typologique est un groupement arbitraire et l'architecte devrait voir au-delà pour comprendre la force de chaque individu, semble vouloir dire Koolhaas.

Si par cette ultime humiliation freudienne le champion nominaliste contemporain semble avoir atteint la position finale de son camp, le platonicien n'en est pas loin non plus. Olgiati, aussi, atteint une sorte de paroxysme du réalisme des universaux. En réduisant le plus possible ses projets autour du concept qui les génère, il rend impossible de les saisir à posteriori comme des individus uniques. Le projet construit conserve sa pureté abstraite. Quand Koolhaas refuse de reconnaître des types, Olgiati refuse de construire des individus. Chacun à sa manière achève la querelle des universaux en mettant fin à la série typologique.

Notes du chapitre

- 1 R. KOOLHAAS *Elements of Architecture* Taschen 2014 p.193 nous traduisons
- 2 M. BREITSCHID & V. OLGATI : "Valerio Olgiati's Ideational Inventory" *El croquis* n°156 2011 p.6 nous traduisons
- 3 Ibidem p.20
- 4 A travers lui, le discours sur le type semble avoir atteint l'échelle du concept plus que de l'élément comme le prédisait Argan en évoquant les trois niveaux de lecture de celui-ci : "les typologies architecturales formelles tomberont toujours dans trois catégories principales ; la première s'intéressant aux configurations complètes des bâtiments, la seconde aux éléments structurels majeurs, et la troisième avec les éléments décoratifs." (op.cit.) On a vu que la tradition Beaux Arts se basait effectivement sur le programme et les architectes du siècle précédent sur la sémantique de la structure. Ici on verra dans le concept plus que dans l'ornement le troisième niveau du type. Celui-ci est désormais réduit à une idée unique : le carré, la couverture, la fenêtre ...
- 5 R. KOOLHAAS op.cit p.193
- 6 Ibidem p.239
- 7 Ibidem p.233
- 8 Ibidem p.251
- 9 M. BREITSCHID & V. OLGATI op.cit. p.16
- 10 Ibidem p.41
- 11 Ibidem p.17
- 12 Ibidem p.24
- 13 Ibidem p.35
- 14 Ibidem p.28
- 15 A. LOOS "Architecture" (1910) Malgrès-tout, Brenner-Verlag 1931
- 16 M. BREITSCHID & V. OLGATI op.cit. p.43
- 17 Ibidem p.28
- 18 R. KOOLHAAS op.cit. p.245
- 19 Propos recueillis par C. GHYS pour Libération le 13 juin 2014 "Rem Koolhaas refonde l'Italie"
- 20 R. KOOLHAAS op.cit. p.297
- 21 Ibidem p.203
- 22 Ibidem p.267
- 23 M. FOUCAULT "Qu'est ce qu'un auteur ?" (conférence de 1969) *Dits et écrits*, Gallimard 1994

Illustrations du chapitre

figure 26 : J.L VAUZELLE " La salle du XI^e siècle" du Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir 1795

figure 27 : Exposition Elements, salle des fenêtres

figure 28 : Reproductions d'Iconographic Biography : à gauche, une photographie de la collection de vieilles fenêtres du père d'Olgiati ; à droite, un poteau à Fathepur Sikri en Inde.

figure 29 : Reproduction d'une partie de *Iconographic Autobiography*, V. OLGATI 2006

figure 30 : Exposition Elements, salle des rampes

figure 31 : Exposition Elements, salle des toits

figure 32 : Exposition Elements, salle des balcons

figure 33 : Ecole à Pasper - V. OLGATI 1998

figure 34 : Auditorium à Plantahof - V. OLGATI 2010

figure 35 : Exposition Elements, salle des murs

figure 36 : Exposition Elements, salle des toits

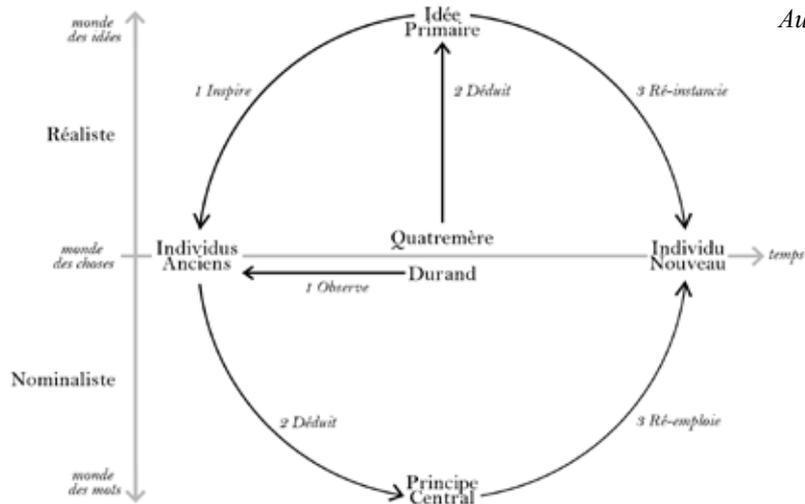
figure 37 : "La cheminée", reproduction de Elements, R. KOOLHAAS 2014 p.240-241

figure 38 : "Arbre phylogénétique", reproduction de *First Notebook on Transmutation of Species*, C. DARWIN 1837

figure 39 : "Arbre de l'architecture", reproduction de *A history of Architecture on the comparative method*, B. FLETCHER 1896

figure 40 : "Ensembles d'édifices", reproduction de *Partie graphique des cours donnés à l'école polytechnique* J-N-L. DURAND 1821

figure 41 : Plans de réalisations de V. OLGATI, reproductions de *El Croquis* n°156 2011. De gauche à droite : Bureaux personnels 2007 ; Centre visiteurs du parc national suisse 2008 ; K+N House 2005 ; École à Paspel 1998



Au XIX^e siècle, le type est le programme, une fonction génératrice de forme.

Au XX^e siècle, le type est un signe, une forme génératrice de sens.

Aujourd'hui, le type est un mot, une règle génératrice d'ordre.

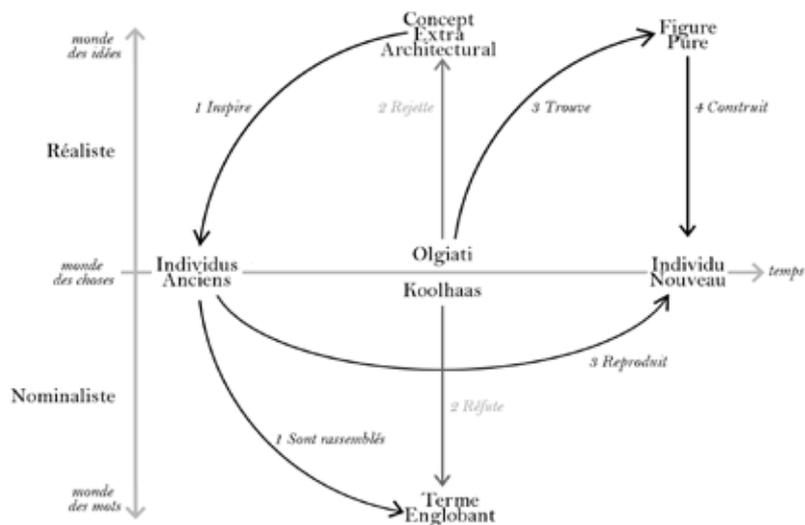
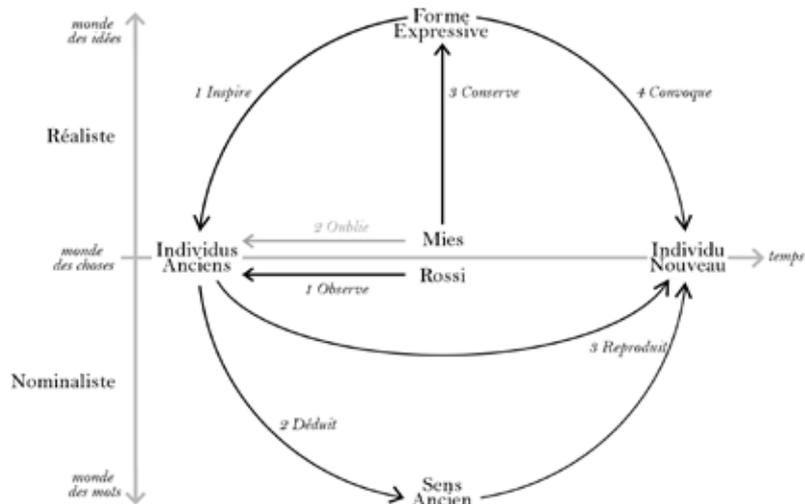


figure 42

conclusion

*Victoire par KO de la typologie,
ou abandon de la querelle ?*

1.

Considérer que ces six architectes résument à eux seuls l'évolution du maniement de la série typologique à travers deux siècles de l'histoire de l'architecture serait évidemment absurde. Cependant, on peut reconnaître à ces figures une certaine représentativité du contexte qui les a produit (ou du contexte qu'ils ont eux-mêmes produit de par leur influence) et donc considérer que ces trois carottes typologiques apportent tout de même un éclairage non anecdotique sur la question. Si leur pratique reste personnelle, les chemins par lesquels ils ont fait passer la série typologique ont été, eux, empruntés par l'ensemble du discours académique à son sujet.

On l'a vu, le type est né en architecture comme une force exogène, primordiale, qui devait générer plusieurs édifices autour de la même idée pure. Qu'elle soit vue par le camp réaliste qui pensait ce concept central comme transcendant et universel, ou par le camp nominaliste qui venait créer un tel noyau unique en réduisant diagrammatiquement les édifices à leur fonction, la série typologique était centrée autour de l'usage du bâtiment, le voyant comme un tout thématique, bien qu'elle permette l'articulation de parties typologiquement neutres.

Au XIX^e siècle, le type est le programme, une fonction génératrice de forme.

Quand la modernité frappe le vieux continent, la tradition Beaux-Arts est alors remise en question, et sa vision holistique du bâtiment par la même occasion. Vient le temps des hybrides, qu'ils soient pensés et souhaités, ou des dérivés accidentels de la polarisation moderne. On se permet de croiser des besoins nouveaux (usine, maisons des travailleurs, immeubles de grande hauteur...) avec des idéaux universels (pureté, noblesse, grandeur...). Impossible de transmettre ces émotions en reprenant un programme, ceux-ci étant rendus archaïques par la société et la technique moderne. Ce sont alors

les formes classiques et connues qui sont reprises des modèles antiques, désormais passées au filtre lissant et systématisant de la modernité : simplicité, pureté et production en série. Elles deviennent des signes partagés, sortes de ponts entre tradition et modernité.

Pour justifier cette signifiante de la forme, les modernistes vont faire appel à une certaine « expressivité » transcendante, qui relierait chez tous les êtres les mêmes ressentis face aux formes d'une façon instinctive et universelle. C'est comme ça qu'ils peuvent justifier l'usage d'archétypes anciens dans leurs compositions nouvelles. Les post-modernistes, eux, ne s'embarassent pas d'une telle esquivance rhétorique. Pour eux, ce qui donne son sens à la série typologique c'est qu'elle a été gravée dans notre inconscient collectif par sa simple répétition à travers les siècles. Ainsi, toute forme suffisamment reproduite peut se manipuler comme un type signifiant. Sûrs de leur compréhension du type comme mythe, ils peuvent alors l'employer à contre-usage, pour multiplier les niveaux de lecture de leurs compositions. La forme typologique n'est autre que l'objet archaïque de Venturi qui « *n'encourage pas la clarté de la signification [mais] au contraire, accentue la richesse des significations* »¹.

Au XX^e siècle, le type est un signe, une forme génératrice de sens.

Post-moderniste repentant, Rem Koolhaas se saisit de la série typologique à son tour, pour démontrer par l'absurde son arbitrarité. Le type n'est plus une forme ou un programme mais un simple terme commun, qui s'applique sur un ensemble plus ou moins cohérent d'individus. Le type ne se lit plus ni en plan ni en coupe, mais sur le petit cartel qui étiquette les morceaux d'architecture qu'il expose, en ce sens il n'a aucune réalité (et encore moins de réalité universelle).

Son pendant platonicien, Valerio Olgiati ré-évalue aussi le sens extra-architectural donné

aux formes historiques par les modernes et post-modernes. Pour lui l'individu va systématiquement perdre la force de l'idée primordiale en l'instanciant, soit car il ne fait que l'abstraire et donc l'appauvrir, soit parce qu'il la contextualise et donc la pollue. Olgiati refuse toute sécularisation des idées pures. Le concept comme le bâtiment se résume à un terme unique qui ne s'adaptera pas à ses contraintes géographiques, historiques ou programmatiques. La série typologique s'arrête à son origine : l'idée pure. Encore une fois, les deux camps s'accordent sur l'échelle d'action du type.

Aujourd'hui, le type est un mot, une règle génératrice d'ordre.

La série typologique est progressivement mise à mal par les architectes qu'ils soient disciples de la pensée de Platon ou d'Aristote : passant du programme à la forme pour finir à l'échelle du mot. Le type perd de sa primauté pour devenir une lecture de l'architecture construite. En résulte un rapport beaucoup plus visuel avec la série typologique. Le type au XIX^e siècle n'avait même pas à se laisser voir pour être, il suffit de se rappeler de l'incroyable diversité des édifices de même genre relevés par Durand. A notre siècle, le défenseur suisse du type doit au contraire user d'artifices dans sa structure et ses matériaux pour nous donner à voir la figure parfaite génératrice de son architecture. Figure qui est désormais vue comme une porte d'entrée intéressante pour le projet, sans pour autant lui donner de puissance émotionnelle essentielle. Le type qui était autrefois le lien éternel entre les antiques et les modernes est aujourd'hui un simple outil de conception, comme pourrait l'être chez un autre l'accroche contextuelle ou une lecture pragmatique du site.

Au fil des dissections et abstractions qu'il a subies ces derniers siècles, le type s'est peu à peu phénotypisé, devenant objet d'étude historique et critique plus que force créatrice profonde.

La conscientisation et l'étude de la série typologique rend la croyance en un modèle transcendant difficile. (figure 37)

2.

C'est peut-être cet épuisement de la série typologique qui explique aujourd'hui l'usage désinvolte qui est fait des deux termes *type* et *typologie*. Si le type n'existe pas réellement, alors libre à nous d'appeler notre modèle de fenêtre à double baie un type. Si la série typologique ne fait corps que par une simple reproduction, alors pourquoi ne pas parler de typologie des espaces quand on superpose les mêmes plans de T3 dans sa tour de logement. Rafael Moneo, terminait déjà son article *On Typology* en s'interrogeant sur la pertinence de continuer à parler de série typologique en 1978.

Car bien évidemment que si la croyance en une existence réelle du type pur n'est plus que difficilement tenable au XXI^e siècle, l'usage de l'étude typologique reste riche d'enseignement et d'inspiration pour les créateurs contemporains. On pourrait alors rejoindre l'idée développée en introduction de ce recueil, et se demander s'il ne faut pas voir dans l'abandon du type universel, une version architecturée du rejet des grands récits annoncé par Lyotard². Olgiati lui-même défendait son refus des influences extra-architecturales par sa lecture du monde actuel, un monde qu'il voit comme non-référentiel, qui s'oppose aux idéaux et fuit les croyances unifiantes³. Dans le monde d'après la fin de l'histoire, qui préfère la *realpolitik* aux guerres de civilisation, un monde totalement terrien sans cosmogonie, comment défendre la croyance en une réalité des idées ?

C'est peut-être cette fragmentation progressive du monde, cette atomisation des grands récits qui expliquerait la réduction d'échelle de la série typologique et la défiance envers le méta-signe que serait le type transcendant. Le monde post-moderne refuse de croire en un second niveau de lecture qui donnerait les règles

du jeu pour le reste du langage. Le type immuable, intemporel et universel qui surplombe le champ de bataille est un anachronisme. Le monde du village-global a subi de plein fouet toutes les opérations que les architectes faisaient endurer aux individus des séries typologiques : décontextualisation, abstraction, généralisation, universalité et répétition d'un côté, spécification, adaptation, sécularisation, et saturation de l'autre. Le monde d'aujourd'hui est comme l'architecture de Rossi, tiraillé entre oubli et souvenir, entre surcharge et vacuité. Peut-être que la nonchalance qui caractérise notre usage du type et de la typologie dans l'architecture ordinaire provient de cette condition post-moderne ?

Le monde des choses a conquis celui des idées, avec l'aide des mots. On a remplacé les concepts par des objets, puis ces mêmes objets par des termes. Le rapport au figuré est passé d'un signe iconique à un signe purement symbolique si l'on reprend la triade sémiotique de Charles Peirce⁴. Le temple asiatique que photographiait Olgiati ré-instanciait la montagne en la représentant. Il reproduisait à sa manière et avec ses outils les versants rocheux sur lesquels il se plaçait. Représenter : rendre présent à nouveau. Le signe iconique qu'est le temple n'efface pas son figuré, il le dédouble à travers le figurant. Tant que la série typologique utilisait des formes, elle maintenait vivant le type universel en le multipliant à travers tous les individus qu'il engendrait. La montagne existe désormais en tant que telle, et à travers sa reproduction iconique en pierres taillées.

En revanche, si on laisse aux mots le rôle de matérialiser le type, ceux-ci le remplacent. Le signe symbolique qu'est le mot *montagne* n'apporte avec lui aucune des caractéristiques qui qualifient la montagne en elle-même. Il s'y substitue et donc repousse la chose figurée en dehors du champ du discours. Le mot montagne n'a un lien avec l'objet montagne que

parce qu'on le lui a arbitrairement associé, il n'est en lui-même ni massif, ni pointu. Sur un malentendu il aurait étiqueté un tout autre figuré. C'est parce qu'on a confié à des signes symboliques la tâche de transmettre les idées, qu'a pu se développer le doute nominaliste. Accepter qu'une peinture représente les Alpes demande seulement une similitude visuelle entre le figurant et son figuré. Accepter que le mot montagne signifie l'ensemble des "*formations rocheuses de relief positif, à la surface de planètes telluriques, et faisant partie d'un ensemble ou formant un relief isolé*" demande de croire en une langue commune. Le passage de la reproduction à la retranscription inscrit le type dans un contrat social qui est passé entre ceux qui le manipulent. Il devient alors construction sociale. On peut dire objectivement que le temple grec ressemble à une maison, mais associer le corridor de son open-space à ceux qui ensèrent la villa Badoer de Palladio est un pur acte de foi dans le langage. Si la semblance entre individus, entre choses, est saisissable objectivement, celle entre individu et type, entre chose et mot, est fragile par sa condition même.

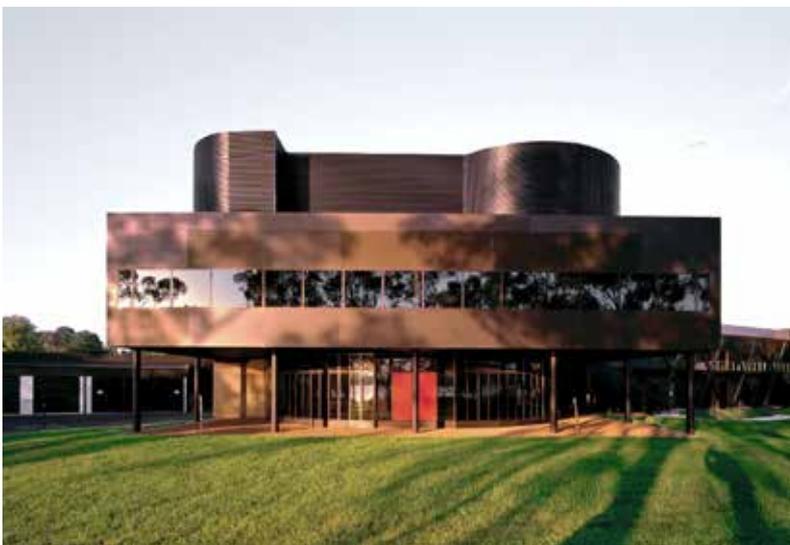
3.

Un échappatoire possible pour s'extraire du soupçon post-moderne pourrait être de remonter le fil sémantique pour revenir au figuré lui-même.

SYMBOLE ← ICÔNE ← FIGURÉ → **COPIE**.

La série typologique joue depuis le début de la querelle entre les deux camps sur la tension entre citation frontale et réminiscence subliminale. Si nous n'arrivons plus (ou ne souhaitons plus) faire aveuglement confiance à nos mots qui affirment être ce qu'ils ne sont pas, nous pouvons toujours nous remettre à reproduire les choses qui nous inspirent. Contre la ré-instanciation timide qui reconvoque d'un côté tout en abstrayant de l'autre, pourquoi ne pas appe-

figures 43, 44 & 45



Personne ne suggérera que le lien entre la Villa Savoye, la Villa Dall'Ava et la façade arrière de l'Institut australien d'étude sur les aborigènes et les insulaires du détroit de Torres est seulement une construction mentale.

ler d'une voix haute et franche les modèles qui nous précèdent. La copie, la citation, le détournement sont des processus sériels, qui créent eux des séries mémétiques plutôt que typologiques. Personne ne viendra mettre en doute le rapport entre la Tour Eiffel de Paris, celle de Las Vegas, et celle d'Hangzhou. Personne ne suggérera que le lien entre la Villa Savoye, la Villa Dall'Ava et la façade arrière de l'Institut australien d'étude sur les aborigènes et les insulaires du détroit de Torres (AIATSI) est seulement une construction mentale. (figures 38-40)

Le passage du type au meme sera peut-être le futur de la sérialité architecturale, mettant d'accord les deux camps opposés. Le meme est une idée partagée et diffusée d'hôte en hôte, se répliquant par la reproduction et l'imitation d'un individu à l'autre⁵. C'est un concept unique, qui – s'il est populaire – touchera peu à peu l'ensemble des individus (on parle notamment de caractère viral) : on retrouve le concept universel défendu par les platoniciens. Mais le meme ne se revendique pas du monde éthéré des idées, il est une simple unité d'information qui se déplace d'individu en individu, sans se rapporter systématiquement à une source unique qui agirait depuis un plan supérieur. Contrairement au type, il ne s'aventure pas dans le monde des idées et peut d'ailleurs très bien se passer du monde des mots : c'est avant tout un ensemble de choses. La théorie mémétique joint les deux camps de la querelle autour du même objet, à la fois bien réel et totalement construit⁶. Les architectes du XX^e siècle voulaient produire en série leurs propres architectures, ceux du XXI^e reproduiront peut-être celles des autres.

Cinquante ans plus tard nous osons répondre à Moneo : le type est mort, vive le meme.

Notes du chapitre

1 R. VENTURI *Complexity and Contradiction in Architecture* The Museum of Modern Art 1966

2 J.F. LYOTARD *La condition post-moderne* Les Editions de Minuit 1979

3 V. OLGATI & M. BREITSCHMID *Non-referential architecture* Park Books 2018

4 C.S. PEIRCE, *Collected Writings*. Édité par C.HARTSHORNE, P.WEISS & A.W.BURKS Harvard University Press 1931-58

5 Cf R.DAWKINS *The Selfish Gene*, Oxford University Press. 1976.

Ceci étant la conclusion d'une étude sur le type, il ne nous est pas réellement possible de développer plus loin la pertinence de l'application de la mémétique (étude des memes) dans l'architecture. On peut cela dit pointer vers les écrits de Nikos Salingaros qui l'a fait avant nous (mais qui a subi quelques critiques par rapport à son application assez partielle des idées de Dawkins) : N. SALINGAROS *A Theory of Architecture* Umbau-Verlag Solingen 2006

6 Et ce faisant elle en crée cependant deux autres, ceux qui voient le meme comme un virus qui se diffuse d'hôte à hôte sans nécessiter leur participation positive voire consciente (modèle épidémique) et ceux qui reconnaissent une agentivité aux hôtes qui sélectionnent consciemment les memes qu'ils vont par la suite diffuser activement (modèle communicatif). Encore une fois, même si la question est passionnante, elle devra trouver sa réponse dans d'autres lignes que celles de ce chapitre.

Illustrations du chapitre

figure 42 : Diagrammes de l'auteur

figure 43 : Villa Savoye - LE CORBUSIER, Poissy 1931

figure 44 : Villa Dall'Ava - R. KOOLHAAS, St-Cloud 1991

figure 45 : AIATSI - ARM architectes - Canberra 2001