

Photographie, mémoire du détail.

*Etude de l'œuvre architecturale de Jacques Herzog et
Pierre De Meuron à travers la photographie.*

***« Je suis visuel.
J'observe, j'observe, j'observe.
C'est par les yeux que je comprends. »***

Henri Cartier-Bresson.

Par Charlie Bruzzese.

*Sous la direction de Caroline Bauer.
Année 2015 / 2016*

Sommaire.

Introduction.	7
Herzog & De Meuron: une approche pluriel et imprévisible de l'architecture contemporaine. (<i>série n°1</i>)	13
Le discours des architectes.	26
Comment rendre compte de l'architecture de Herzog & de Meuron par la photographie ? (<i>série n°2</i>)	56
Dptyque: expression d'un ensemble. (<i>série n°3</i>)	91
Les limites de la macro-photo pour appréhender la totalité d'une pratique.	124
Conclusion.	127
Bibliographie.	130

Introduction.

En guise d'introduction, je vais parler des photographies faites par le photographe Namuth, du peintre Jackson Pollock, lui-même en pleine action. Pour mieux comprendre cette intervention a priori hasardeuse sur le travail que je propose, voici un extrait commenté, tiré du livre: *«le photographique; pour une théorie des écarts»*.

«Le type de réhabilitation qu'opéra Greenberg sur les modalités critiques avec lesquelles on devait comprendre et juger les toiles de Pollock demandait que l'on ne tînt pas compte des photographies de Namuth. En effet «l'évidence documentaire» qu'elles apportaient était jugée non pertinente par rapport au processus de réflexion et d'analyse par lequel leur créateur avait établi la cohérence formelle des tableaux. Mais au cours des décennies pendant lesquelles cette bataille critique fut livrée (...) il se trouva de nombreux artistes et écrivains qui refusèrent de ne pas prendre en considération les photographies, les tenant pour des éléments lourds de sens. De fait, les photographies ont leur propre histoire.»¹

1. Rosalind Krauss, le photographique, pour une théorie des écarts.

Ces quelques lignes indiquent qu'il existe une règle générale quant au travail photographique, quel que soit son sujet ou sa nature. Il s'agit de la subjectivité du photographe vis-à-vis de son sujet, car comme l'explique Greenberg, le simple fait de photographier implique une prise de parti par rapport à son sujet. Ici, Namuth prend Pollock en photo, sans pour autant rendre compte de la valeur du travail artistique du peintre ni de ses intentions. Puisque seul le peintre est capable d'en exprimer le contenu et la méthode.

On retrouve cette notion de subjectivité chez Remy Zaugg quand il parle des choix auxquels Donald Judd est confronté lorsqu'il crée ses six objets cubiques. Le but de son œuvre est d'abandonner la subjectivité inhérente à l'artiste pour produire des objets objectifs, comme si ils étaient le résultat exact d'une équation, elle-même indépendante de la subjectivité du mathématicien. L'absence de choix dans une œuvre objective, abolirait alors la subjectivité de l'artiste, pour se plier à celle de l'œuvre. La logique et l'objectivité sont des éléments difficilement traduisibles en photographie, puisque celle-ci porte un jugement de valeur. Elle montre la façon dont le photographe voit le peintre et sa pratique, non pas la façon dont le peintre perçoit lui-même ces derniers. Cette notion est importante pour comprendre et suivre la suite de mes recherches et la profondeur de mes travaux. Car comme Rosalind Krauss le précise, les photographies sont lourdes de sens et ont leurs propres histoires.



Jackson Pollock par le photographe Namuth - 1950

La première partie intitulée « une approche pluriel et imprévisible de l'architecture contemporaine » consistera à rendre compte de la complexité et de la variété qui découle de la production des architectes. Nous nous concentrerons sur plusieurs projets relatifs à leur pratique, dont les programmes et les concepts, explorent un champ aussi varié que possible: musée, salle de sport, extension, bureaux, hôpital, showroom. Cette première partie donnera naissance à une première série de photos, élaborée à partir de clichés « tout venant » ayant pour sujet des réalisations architecturales très différentes les unes des autres.

La seconde partie, intitulée « Le discours des architectes » sera dédiée à la compréhension totale de leur démarche conceptuelle. Elle fera l'objet d'une analyse plus détaillée mêlant conférences, écrits et réalisations, pour en déduire les fondements de leur pratique. Cette seconde partie sera illustrée par une série de photo et de schémas, en accord avec leurs intentions et leur discours attachant à l'architecture.

La troisième partie, intitulée « comment rendre compte de l'architecture de Herzog & De Meuron par la photographie » tentera d'élaborer une première série de photo, accompagnée pour chacune d'un thème, d'une citation tirée directement du discours des architectes et d'un petit texte, plus personnel cette fois, expliquant un ressenti subjectif sur les réalisations choisies. Cette première série met de côté l'aspect technique de la photo, pour se concentrer sur le sujet lui-même.

La quatrième partie, intitulée « Diptyque: expression d'un ensemble » fera l'objet d'une expérience complète, synthétisant tous les éléments de cette recherche. Cependant, à la différence de la seconde partie, les photos seront présentées avant le texte et les schémas, puisque cette dernière partie n'est pas le fruit d'une analyse verbale illustrée, mais bien l'inverse: une expérience photographique traduite par un texte et des schémas.

Enfin, la dernière partie, intitulée « les limites de la macrophotographie pour appréhender la totalité d'une pratique » traitera des lourdes contraintes imposées par la macrophotographie lorsqu'on l'utilise au sein d'une mécanique aussi complexe que l'architecture. Cette dernière partie sera suivie d'une conclusion personnelle sur le rapport entre photographie et architecture.

Herzog & De Meuron: une approche pluriel et imprévisible de l'architecture contemporaine.

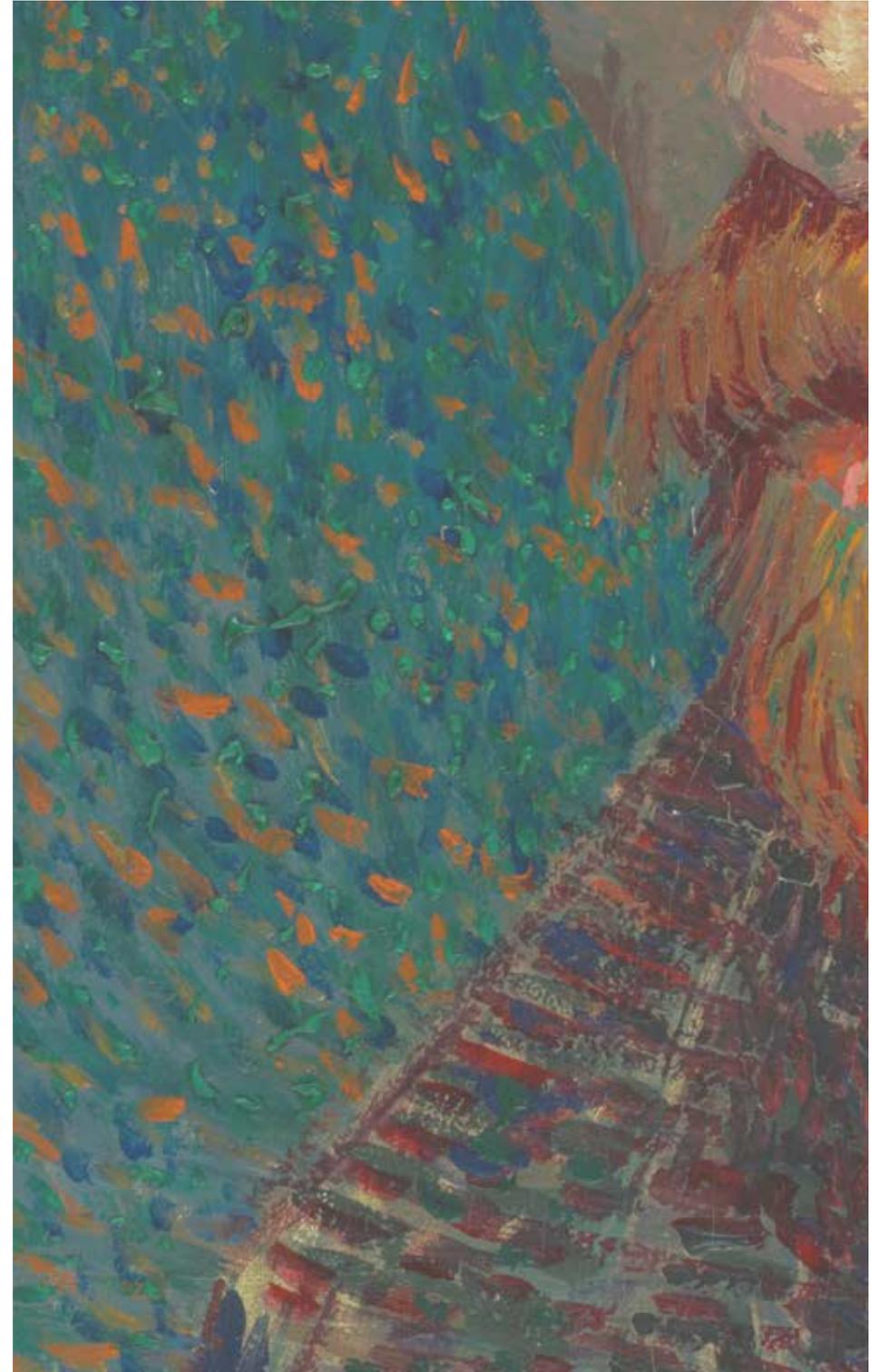
Les travaux produits par les architectes Herzog & De Meuron proposent un nombre très varié de détails architecturaux: et pour cause, toutes leurs réalisations sont différentes. L'absence de style leur confère une production architecturale des plus variées. Jacques Herzog dit lui-même lors d'une conférence pour le Berlage Institute en 1998:

«We are not interested in personal style, very often they bore us. Whatever you do, you bring in your own personality, but you do that more or less.».

C'est parce que chacun de leurs bâtiments est unique que les détails de réalisations sont si variés. Car dans leur démarche, rien n'est plus fort que le concept, une fois établie, la matérialité et le détail se résolvent naturellement. Même si cette attention méticuleuse aux détails est en marge du concept, elle apporte les solutions nécessaires à son élaboration. C'est pourquoi elle n'est pas négligée mais soigneusement prise en compte dans leurs travaux.

Cette première approche a pour particularité de laisser le lecteur comprendre et assimiler l'absence de «style architectural», chez Herzog & De Meuron, par l'image seule. Lorsque je parle de «style architectural», je parle de l'écriture, autrement dit, d'une approche esthétique qui nous permettrait de reconnaître instantanément à quel architecte nous avons à faire. Ce qui est appelé la touche chez l'artiste. Chez Van Gogh par exemple, la touche est aisément identifiable: ses traits de pinceau sont légèrement ondulés et ont une véritable présence sur ses toiles, ajouté à cela, l'utilisation de la couleur contrastée par la complémentaire donne au peintre son identité esthétique.

Les architectes quant à eux, ne prennent pas de parti esthétique unique, mais en adoptent plusieurs. Alors que Van Gogh cherchait à représenter le plus justement possible la lumière sur ses toiles; que Serra s'efforce tant à exprimer la matérialité pour sa valeur intrinsèque, au détriment de toute fonction d'usage; que Robert Irwin tente d'abolir les limites spatiales définies par la surface stricte du «tableau», les architectes eux s'adaptent en fonction des besoins du projet: autant sur la lumière, la matérialité que sur l'espace. Car l'architecture à ceci de particulier, elle appartient au monde concret. En opposition à l'artiste qui est capable d'extérioriser complètement sa pensée à travers son médium, l'architecte est contraint par la physique, le pragmatisme, mais surtout par l'humain: son échelle et ses besoins.



Il n'est donc pas question de «touche» dans la pratique des architectes, gardons cette caractéristique en mémoire pour pouvoir poursuivre et nous engager dans une étude plus approfondie de leurs travaux. Touche personnelle mise à part donc, il est évident que chaque bâtiment ait un style bien défini, mais c'est un style qui lui est propre. Autrement dit, pour les architectes le style est le produit du concept. Il est sa conséquence, non sa cause. L'empreinte esthétique d'un bâtiment ne peut donc pas être généralisée. Les photos qui suivent montrent volontairement des bâtiments qui n'ont aucuns liens les uns avec les autres. Des constructions pour lesquelles la matérialité, l'enveloppe, le volume, absolument tous les éloigne les uns des autres. Et pour cause, chacun d'entre eux s'adaptent à son environnement, sa programmation, son contexte urbain ou paysagé.

«Art lies not here (à propos des plans, maquettes et perspectives) it lies more in the conceptual qualities.»¹

L'architecture à laquelle nous ont habités Herzog et De Meuron n'a pas d'équivalent. Elle émane d'une véritable doctrine basée sur une conception méticuleusement étudiée. Les facteurs de conception qui entrent en jeu sont tous soigneusement décortiqués. Volume, espace, matérialité, implantation sur le site, enveloppe. Rien ne semble laissé au hasard. Les architectes donnent cette impression d'une rigueur obsessionnelle dans toutes leurs réalisations.

1. Jacques Herzog - conférence pour le Berlage Institute.

On ne peut s'empêcher de penser à la qualité d'une montre Suisse pour laquelle tous les rouages s'harmonisent parfaitement les uns avec les autres, pour donner l'objet le plus abouti sur le plan esthétique aussi bien que fonctionnel.

Nous sommes confrontés à une architecture inclassable par sa forme, mais que l'on peut définir comme rationnel et engagée. Ce n'est ni du déconstructivisme, ni du brutalisme, ni de l'architecture moderne. Cette architecture répond naturellement au programme par une force conceptuelle qui n'a pas d'attache. Chaque concept est unique et semble approprié au lieu.

En regardant les photos, les informations que chaque bâtiment nous délivre sont denses, et ce malgré un cadrage déjà serré qui ne montre qu'une partie de l'enveloppe. Chacune d'entre elles donnent simultanément une idée du volume, de la matérialité, de l'organisation des espaces intérieurs et de la complexité constructive de son ensemble. Un problème se pose lorsque l'on cherche à comprendre un des bâtiments ci-après dans sa totalité. Car avec ce type de cadrage, il est impossible de se rendre compte du contexte auquel appartient l'ensemble construit. Nous avons donc une image qui résume certains aspects du bâtiment tout en en laissant d'autres de côté. Cette première série nous montre à quel point la photographie est cruelle et complexe à diriger. Car les choix les plus banaux, reviennent à écarter un grand nombre d'informations sur le sujet sélectionné. Or, l'environnement auquel appartient le bâtiment est d'une importance cruciale dans sa conception, car il établit une cohérence d'échelle entre les volumes et définit le choix des matériaux.

Cependant, comme en photographie il s'agit de faire des choix, l'environnement du sujet sera considéré comme caduc.

Ce premier choix engendre une première entrée subjective au sein de la photo. Car comme expliqué dans l'introduction, un choix par définition, impose une solution plutôt qu'une autre, il tranche dans son sujet et le déleste de plusieurs de ses morceaux. Petit à petit, l'objet dans son ensemble se restreint à une seule de ses parties. L'objectivité du sujet, se teint de la subjectivité de son auteur, comme l'explique Remy Zaugg:

«Pourquoi une solution plutôt qu'une autre? Toute solution dénoterait un choix. Ce qui serait résulterait d'une option de l'auteur et renverrait à la subjectivité de ce dernier plutôt qu'à l'œuvre.»

Toutefois, cet aspect subjectif tombe bien, puisqu'il s'agit de répondre à un questionnement très personnel vis-à-vis de l'architecture produite par le duo Bâlois. Les différents exercices photographiques seront commentés et tenteront d'apporter des réponses à la question: «comment rendre compte de l'architecture de Jacques Herzog et Pierre De Meuron à travers la photographie ? ».

Le premier exercice consistera justement à abolir la subjectivité. Non pas la mienne, mais celle du lecteur, ou du spectateur, lorsque celui-ci est face à la photographie, pour éviter tout jugement de valeur de sa part face à l'architecture «Herzog & De Meuronienne». Supposons que la seule information que nous ayons sur un bâtiment se résume au fragment d'une

d'une façade. Comme sur les photographies suivantes. Cette première information imagée produit instantanément un avis personnel sur les qualités esthétiques du bâtiment (relatives à nos goûts, nos a priori, nos connaissances ou encore notre expérience). Comme nous l'avons vu plus tôt, c'est à partir d'une image comme celle-ci que l'on sait, si oui, ou non, nous allons porter plus, ou moins d'intérêt au bâtiment. Une image a donc le pouvoir étrange de canaliser notre curiosité. Mais que se passe-t-il si l'on se trompe ? Si l'image d'un bâtiment ne reflète pas, ou reflète mal ce qu'il est vraiment ? On perd alors des informations précieuses sur les détails, l'espace, les matériaux qui constituent ce bâtiment. Il serait bien dommage de ne pas considérer un bâtiment à cause d'un a priori formel quelconque, car chaque construction a quelque chose d'intéressant ou d'unique à nous offrir, un élément singulier dont on peut tirer parti.

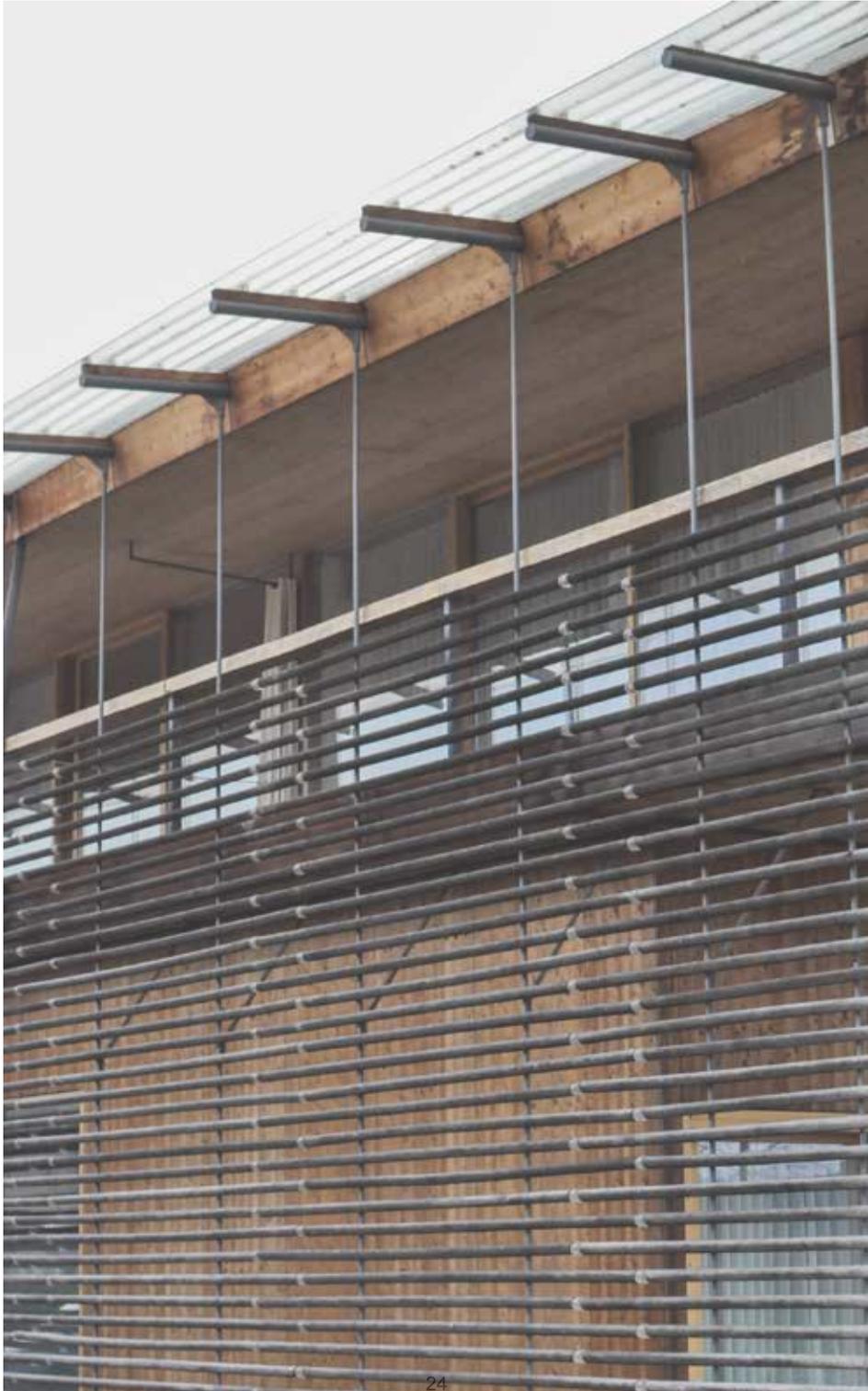
Cette première série de photo tente de mettre en avant la forme, de manière à comprendre l'impact directe qu'une telle forme produit dans nos esprits. Autrement dit à la vue d'une enveloppe extérieure ou d'un volume, un a priori naît instantanément sur le bâtiment en question et peut être même sur la pratique des architectes. Plus l'on regarde un bâtiment dans son ensemble, dans sa totalité: matériaux, enveloppe, volume, plus il est susceptible de supplanter la curiosité que nous lui portons en créant un a priori facile, relatif à son esthétique. Ces quelques photos permettent simplement d'écarter une piste sur l'ensemble des possibilités offertes par la photographie. On retire en quelque sorte l'objectivité formel produite par le bâtiment et son enveloppe.



Roche bâtiment n°13, Bâle - 2013.

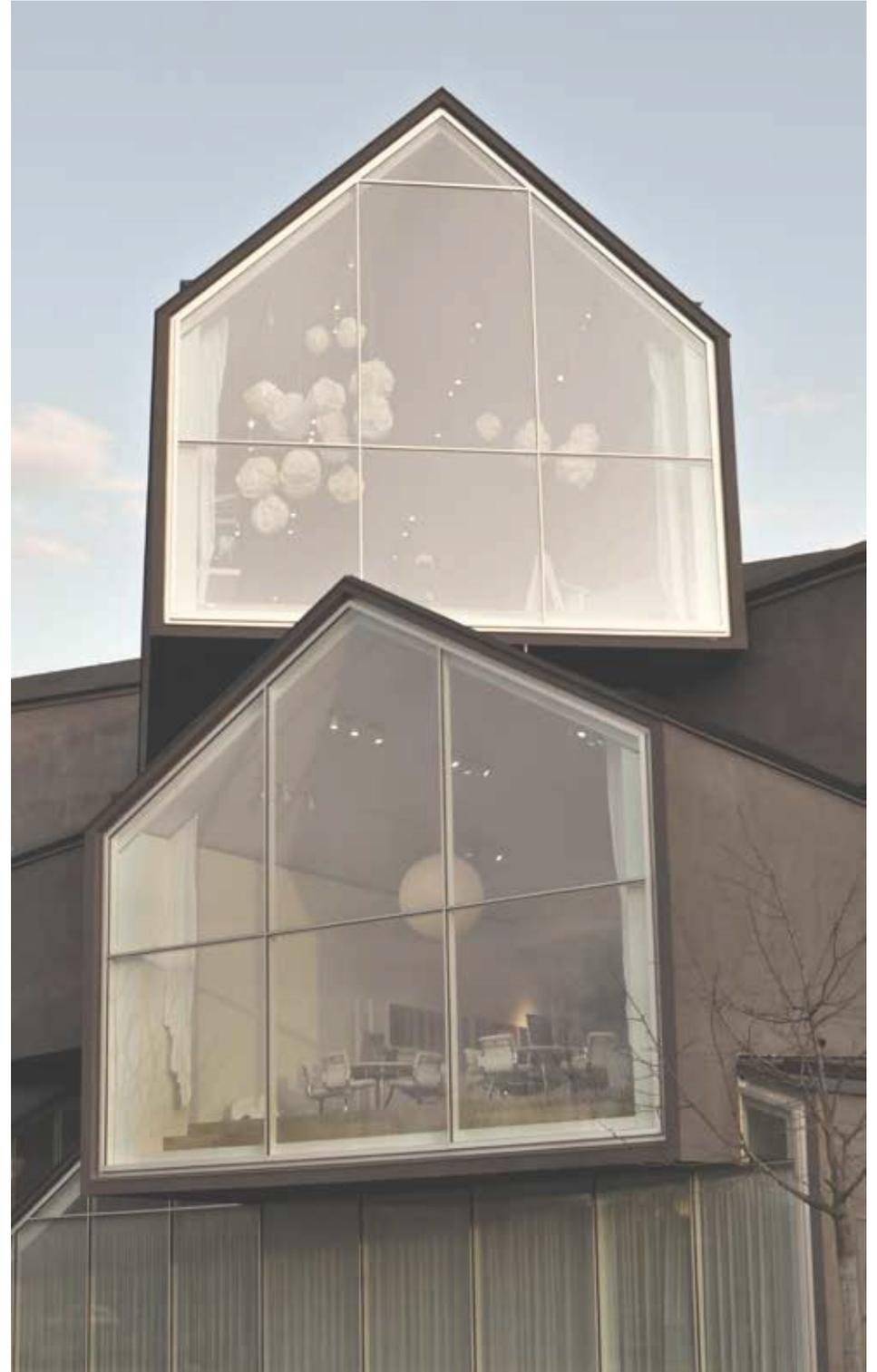


Entrepôt ricola, Mulhouse - 1995.



24

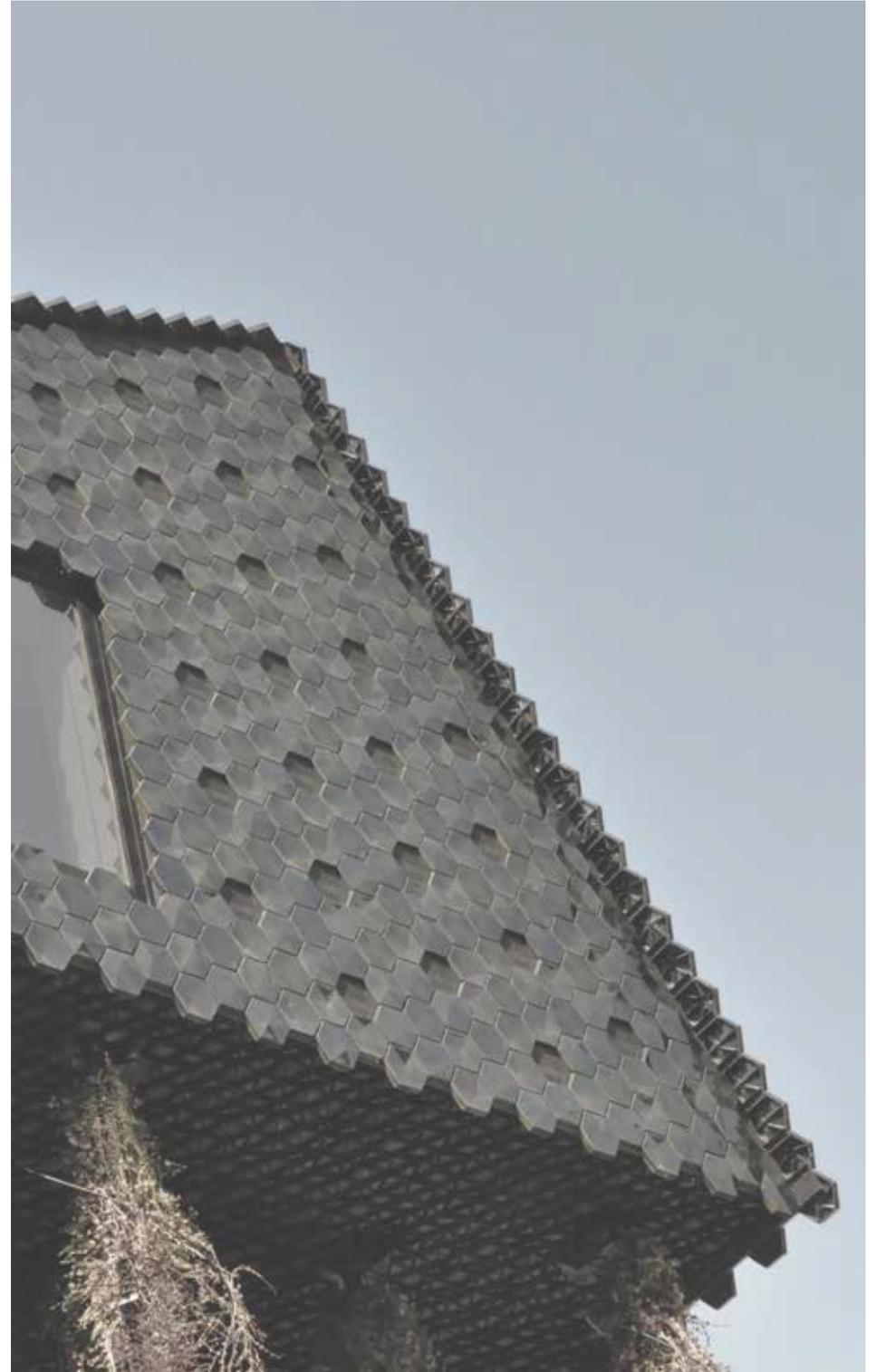
Centre de rééducation, Bâle - 1998.



Vitra Haus, Weil-am-Rhein - 2012.



Agence Herzog & De Meuron, Bâle - 2008.



Musée de la culture, Bâle - 2010.

Le discours des architectes.

Une architecture inspirée par l'art (minimal).

En analysant plus précisément le discours tenu par les architectes, on se rend compte que l'art, notamment l'art minimal, ou encore art engagé, a été d'une très grande influence sur leur conception architecturale, très tôt dans leur pratique. Pour comprendre ce phénomène Jacques Herzog explique lui-même leur collaboration et leur intérêt pour l'art minimal à la fin des années soixante. C'est sous le mouvement «révolutionnaire» de mai 68 que les architectes cherchent de nouveaux chemins d'expression, en rupture avec le passé. Herzog & De Meuron trouvent dans l'art minimal de Donald Judd ou de Remy Zaugg, une véritable base idéologique pour leurs travaux. Cette base en est même la fondation, puisque les architectes voient cette étape dans leur carrière comme une direction majeure et fondamentale de leur idéologie. Une direction qu'ils n'ont pas quittée depuis.

«We learned, the kind of merciless way you look at things, with no pretention, no prejudice. In an amazingly straightforward way. Monet represents features, one appearance of reality, so he gives you, (representation of Rouen's cathedral) the appearance that the artist has of a reality. So he limits somehow the reality to one

form of an appearance. Whereas Judd, creates a reality which generates a multitude of appearances. So that the viewer, or the person that looks at something isn't limited by the choice of the artist, or the architect to see something like this or like that. To give him this or that image of the world as the only model. But on the opposite, to offer a multitude of appearances and of choices.»¹

Jacques Herzog confronte ces deux artistes, dont les styles et les idées divergent, pour expliquer sa vision de l'architecture à travers l'art. Ce qui l'intéresse dans la recherche minimale de l'art, au-delà de l'abstraction totale, c'est la subjectivité qui s'en dégage. L'art minimal ne donne pas une lecture évidente à celui qui se confronte à lui. Le minimalisme tient un dialogue très complexe avec son environnement. D'une part parce que ses formes pures et simples sont enclines à l'interprétation. D'autre part, parce qu'il exprime paradoxalement tout l'inverse. Il est d'une modestie déconcertante et ne dit presque rien. Oscillant au milieu de deux états, l'art minimal créé une tension extraordinaire entre l'ultra-complexe et l'ultra simple. Les architectes exploitent cette tension comme si elle constituait le fer de lance de leur production architecturale. Car la base de chacune de leurs études est constituée par un volume minimal qui ne dit rien au début, puis, petit à petit, qui s'exprime, se précise, change, se déforme. A la fin de ces mutations, il change d'état, le volume parallélépipédique muet se transforme en boîte musicale.

1. Jacques Herzog d'après le livre de Remy Zaugg «La ruse de l'innocence» / Myths and collaborations over time. Columbia - 20min à 22min.

le volume s'exprime et raconte. Le modèle commun devient objet unique. Cependant, la confrontation établie entre ces deux courants artistiques va bien plus loin. Jacques Herzog relève un autre facteur très important à travers le livre de Remy Zaugg. Il ne se contente pas de décrire la différence formelle évidente entre impressionnisme et minimalisme. Il va bien au-delà. Car dans le cas de Monet, la réalité qu'il peint existe, bien qu'elle soit sa propre représentation. Alors que chez Judd, les sculptures qu'il crée sont réelles, mais n'ont aucune référence à une entité existante. Il crée des objets d'une volumétrie simple, qui sont ancrés dans le réel et qui possèdent leurs propres matérialités. Si l'on considère que l'un interprète la réalité, alors que l'autre crée une réalité qui se laisse interprétée, alors tous les oppose. Au-delà de la constitution de leurs médiums respectifs.

Leur architecture s'inspire de cette dualité entre objet interprété par son auteur et objet réinterprété par son lecteur. Elle fonctionne alors comme une œuvre d'art, avec ses sens multiples et la possibilité de laisser à tout un chacun son avis critique et son interprétation personnelle, liée à son expérience et à son vécu, même si celle-ci dérive du concept originale, établi par les architectes.



Claude Monet, Cathédrale de Rouen - 1892 - 100x66 cm.



Donald Judd, four steel boxes - 1965.

Façade et matérialité: de l'abstraction à la figuration.

«Herzog & de Meuron's earliest projects are focused on an appreciation of material: simple gestures to overcome architectural problems»¹

Comme nous l'avons vu plus tôt en introduction, le matériau est au service du concept, au service de la Gestalt (*Fait, pour une entité perceptive, d'être traitée par le sujet comme un tout plutôt que comme une juxtaposition de parties.*)² et donc également, au service du contexte, puisque ce dernier participe au sens conceptuel du bâtiment et à la forme qui en résulte. Les matériaux qu'ils attribuent à chacune de leurs constructions sont donc des choix expressifs qui ont du sens: ils complètent la forme minimaliste légitime d'un bâtiment. Ce que les architectes revendiquent fermement.

«Le recours à la figure du rectangle et à la boîte comme a priori conceptuels avait signifié la volonté de travailler hors des tentations figuratives. Ce qui correspond à une réaction contre le post-modernisme et le déconstructivisme»³

Ils essaient d'éradiquer les référents extérieurs, par une conception minimaliste. Comme si il s'agissait de repartir à zéro.

1. Michael Holt and Marissa Looby. - Archdaily.com

2. Definition Larousse du mot Gestalt

3. Composition, non-composition: architecture et théories, XIXe-XXe siècles. p.564

Même si la forme ne nous intéresse pas particulièrement dans leur démarche, puisque justement, elle consiste à s'introduire en tant que contenant minimal, donc à priori évident et répétitif. Il est important de noter cette intention, puisqu'elle engendre une conception similaire à celle de la matérialité. Autrement dit, le matériau, tout comme la boîte, se précisent lors de la phase de conception, et sont soumis à l'idée.

«(en parlant des matériaux) I don't make it an obsession because I don't care about materials, in a sense that I prefer this and that. I don't give it a value. I just give a value to finish space»¹

Les différentes stratégies employées par les architectes m'imposent la réalisation d'une classification de leurs travaux sur l'enveloppe en plusieurs catégories. Ces catégories, aussi simplistes soient-elles n'ont pas pour objet de discréditer ou rendre futile l'étendue de leurs travaux. Nous allons considérer cette classification comme un moyen radical de départager leurs grandes idées. Les exemples choisis pour illustrer mes propos ne correspondent pas forcément à une visite ou à une appréhension personnelle des bâtiments. Ces idées sont directement puisées de conférences établies par Jacques Herzog, dans lesquels il explique leurs choix en matière de façade, qu'ils soient esthétiques, pratiques, écologiques, iconique, etc(...)

1. Jacques Herzog conférence pour le Cornell Institute. min 27.

1 - Façade signe.

Dans un premier temps, notre attention sera portée sur la matérialité brute. Généralement choisie pour ses qualités intrinsèques en termes de résistance, d'esthétique ou de fonction, elles remplissent une volonté conceptuelle qui a généralement pour seule contrainte de trouver son référent dans les environs naturels, à proximité de l'objet architectural. Le matériau devient alors un signe, à peine transformé, il imite une bricole de nature, ou se contente d'effectuer une translation du patrimoine géologique de ses environs sur l'enveloppe du bâtiment.

Les deux exemples qui suivent entrent parfaitement dans cette catégorie. La première est une de leurs réalisations les plus anciennes datant de 1982, elle participe à l'élaboration des idées que les architectes développent dans leur pratique la plus antérieure. Communément appelée «stone house», cette commande privée dont la géométrie simple apparaît très radicale, fait appel à la matière géologique environnante (*fig. 1*). Les façades sont composées de pierres empilées, prélevées dans les environs. On retrouve ici, en plus de la notion de signe se référant à un élément contextuel, une structure primaire en béton qui prend sa source dans l'architecture local en la réinterprétant (*fig. 2*). Cette maison fait intervenir un; matériau local dans la conception. Cette approche aborde une première démarche en termes de conceptualisation architecturale.

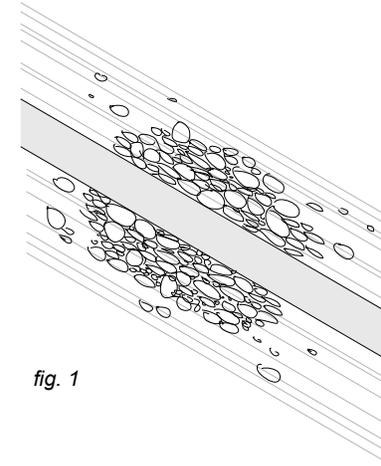


fig. 1

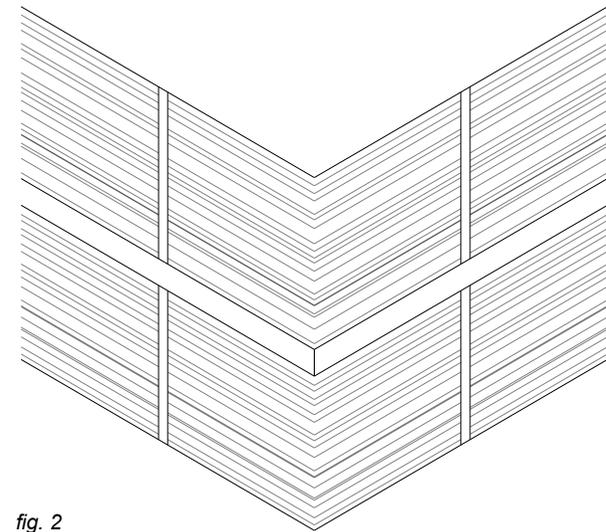
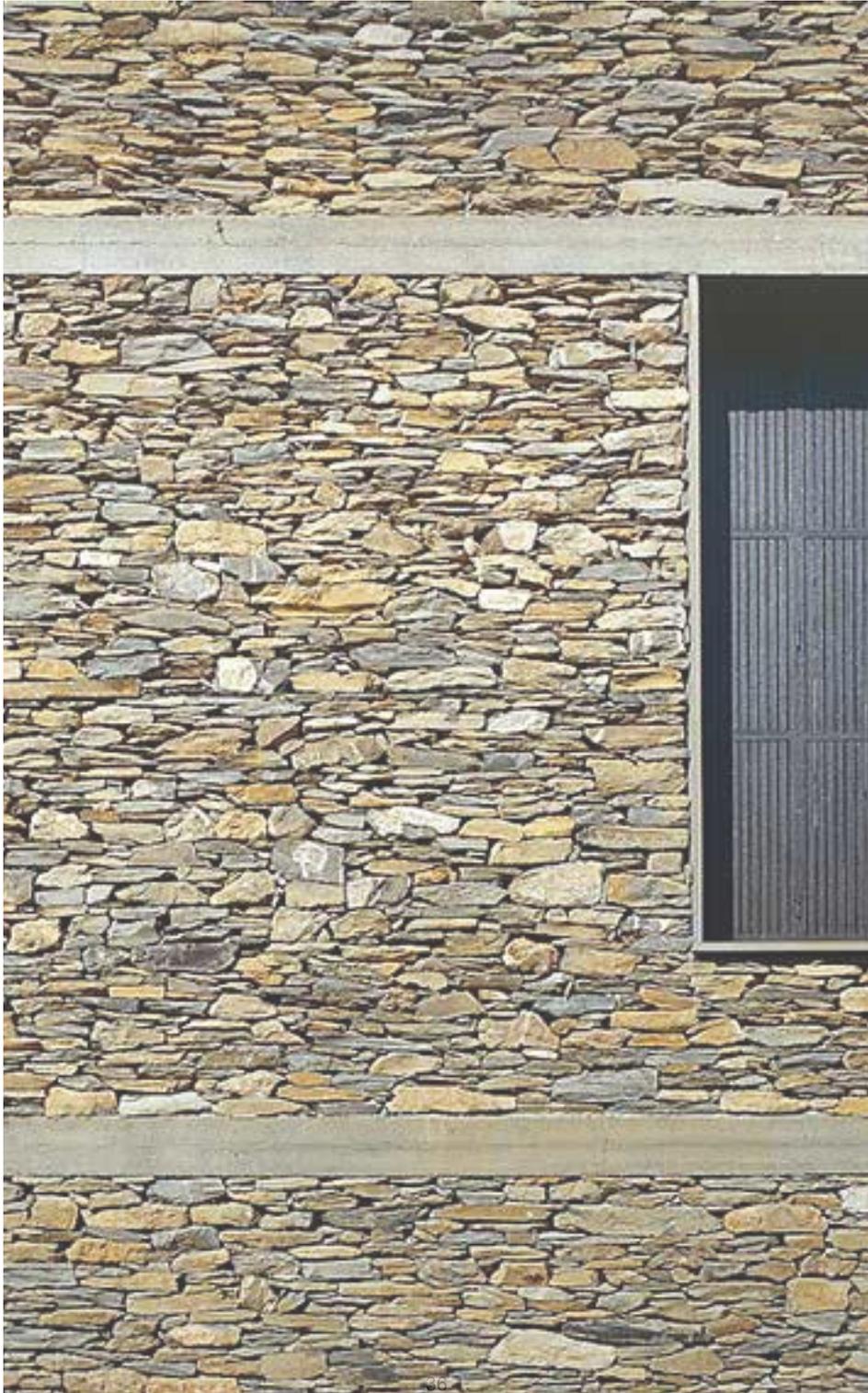


fig. 2



Stone House, Tavole, Italy - 1985

Le second exemple appartient toujours à cette catégorie. Construit au milieu des années 90 pour un viticulteur Californien, ce bâtiment dont la volumétrie est radicalement simple se compose d'un parallélépipède rectangle, creusé par deux grandes cavités (fig. 2). Le bâtiment est ancré au pied d'un paysage vallonné, ce contexte puissant, donne au volume vertical toute sa force. L'enveloppe extérieure est faite de pierres volcaniques locales, empilées les unes sur les autres, retenues par des grilles de fine épaisseur (fig. 1). Ici, s'ajoutant à un matériau local, un élément généralement utilisé pour travailler le paysage entre en jeu. Il s'agit du Gabion. Le bâtiment est travaillé avec le paysage qui l'entoure, son enveloppe est un référent à une pierre qui appartient au contexte environnant, et il entretient un dialogue avec un élément tiré du dialecte de l'aménagement paysagé.

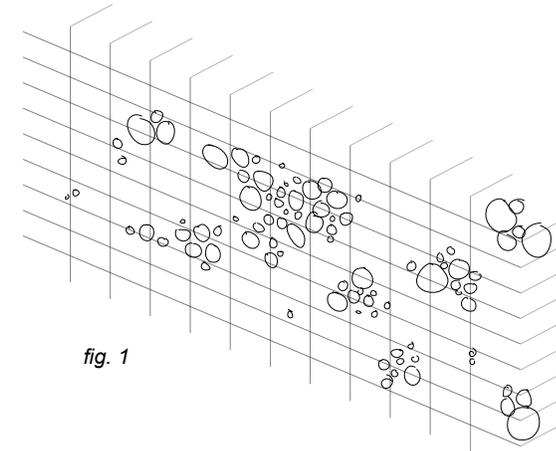


fig. 1

Nous verrons que leurs grands principes ne sont pas forcément applicables à tous leurs projets. Ils se recoupent, se croisent, parfois s'entremêlent à travers un seul et même projet. Ils sont autant de possibilités et de combinaisons que l'architecture elle-même puisse envisager. Il est nécessaire de bien comprendre que la totalité de leur approche théorique et conceptuelle se soumet totalement à l'espace finit. C'est pourquoi leur pratique se disperse autant. Pour les architectes, il n'existe pas de solution unique et invariable, tant au niveau des matériaux que du concept. Peter Eisenman les qualifie justement de «*phénoménologistes*»¹ et non d'architectes conceptuels ou théoriques.

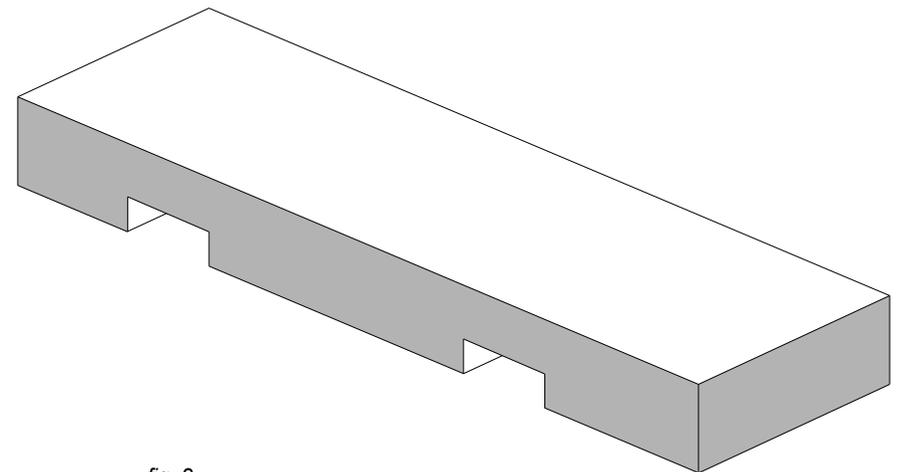
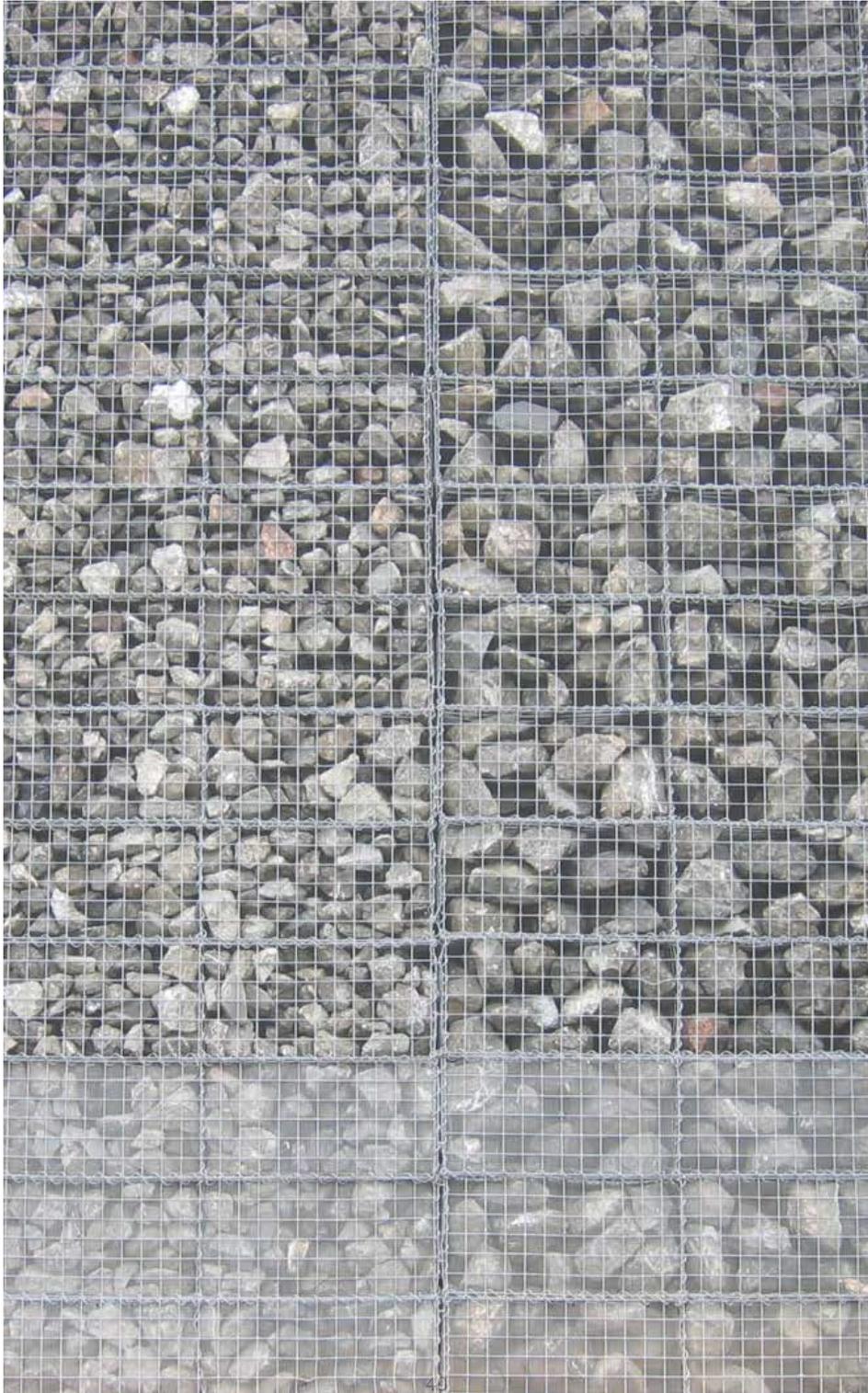


fig. 2

1. «Relatif ou propre aux phénomènes; qui se fonde sur l'observation des phénomènes, sur les données de l'expérience.» Larousse.



Dominus Winery, Yountville, Napa Valley, Californie, Etats-Unis - 1995.

2 - Façades & ornements.

Dans les exemples qui suivent, l'enveloppe est également l'objet d'une étude sur le signe. Mais cette fois-ci, le signe agit en tant que symbole. Les imprimés sur façades de l'entrepôt Ricola par exemple, traduisent par l'image simplifiée, la matière première qui constitue la confiserie. A savoir la feuille d'une *Achillea umbellata*, qui est une fleur utilisée pour la fabrication du bonbon (fig. 1). Cependant, l'imprimé a ici un double référent. Il ne se contente pas simplement de représenter une feuille. C'est également un hommage; une référence directe au photographe allemand Karl Blossfeldt. Photographe qui a produit au cours de sa carrière un nombre impressionnant de tirages en gros plan de plantes et de fleurs.

Ce n'est pas sans arrière-pensée que les architectes se réfèrent à ce photographe en particulier, car il est lui-même issu d'un mouvement appelé «Neuen Sachlichkeit» (nouvelle objectivité) mouvement qui revendique l'étude phénoménologique des éléments. C'est-à-dire la connaissance par l'analyse de l'existant, qui est une sorte de leitmotiv pour les architectes eux-mêmes. Par un tour de force assez exceptionnel, l'utilisation du signe en tant que symbole se substitue au signe en tant qu'icône pour délivrer le même message final. Les architectes emploient une stratégie de signe qui oscille entre œuvre d'art et représentation purement figurative.

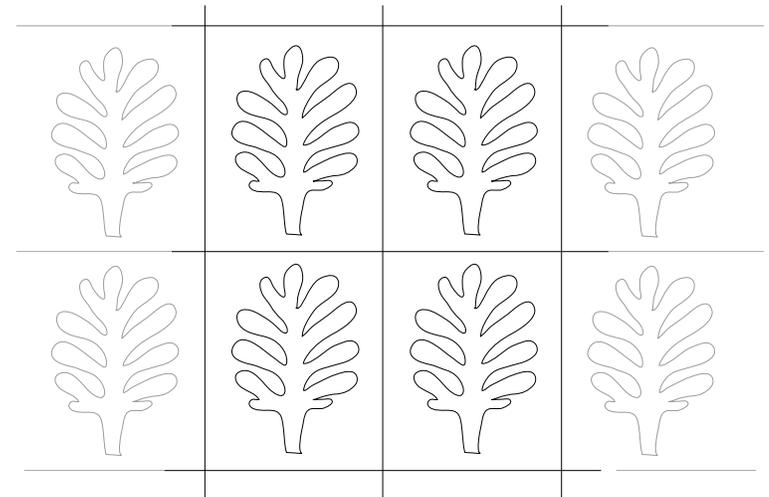


fig. 1

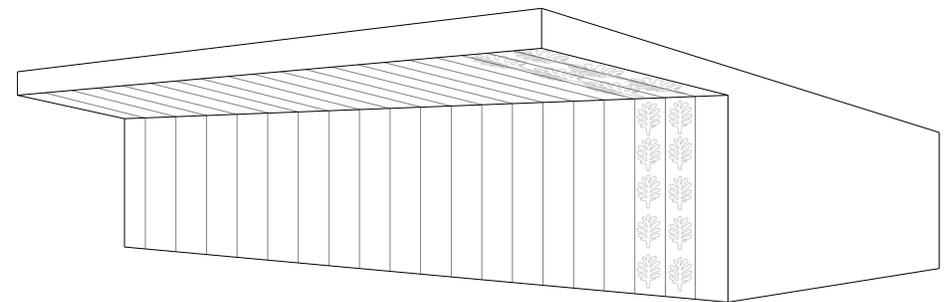


fig. 2



Entrpôt Ricola, Mulhouse, France - 1992.

Pour le second exemple de cette catégorie, le système de signe et de référent fonctionne un peu différemment. Sur l'une des façades du centre sportif de Pfaffenholz, le motif imprimé sur la double peau en plaques de verre, reproduit la matière qui lui fait face (*fig. 1*). Le signe imprimé sur la façade est confronté à son référent réel par symétrie. Comme si le matériau se regardait dans un miroir et pouvait voir sa propre réflexion. Le matériau n'a rien de local ou de particulièrement vernaculaire. Il s'agit de plaques de bois reconstituées. Un amas de copeaux fibreux collés les uns aux autres avec du ciment, par un procédé industriel. Ce type de panneau assure une isolation phonique et thermique.

Le choix de ce matériau est justifié par et pour ces qualités-là, non pour son aspect esthétique. Mais grâce à l'impression de son motif sur des plaques de verre, elles-mêmes décalées de la façade de quelques centimètres, le graphisme aléatoire a priori banal est sublimé. Comme si on cherchait à cristalliser l'empreinte du matériau par un procédé très complexe. L'utilisation du verre accentue la mise en valeur de l'empreinte d'un matériau banal. Le traitement de l'enveloppe par ce type de procédé ouvre un questionnement sur la nature, notamment esthétique d'un matériau. Que celui-ci soit noble ou non, l'esthétique qui s'en dégage est purement subjective et peut être travaillée pour s'afficher à son avantage. Quant au référent à proprement parler, il ne réside pas dans les environs, mais dans la construction elle-même. Le signe n'a donc aucun sens sans le bâtiment lui-même, ce qui entraîne un paradoxe sur sa présence.

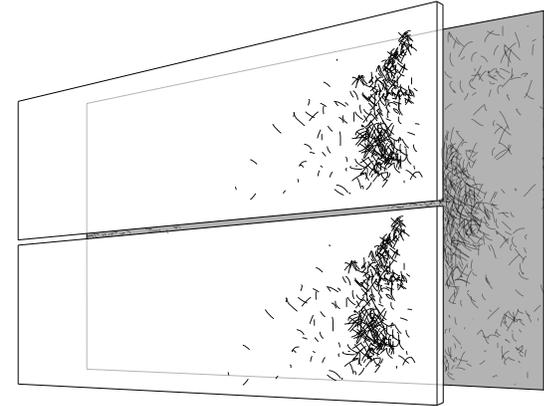


fig. 1

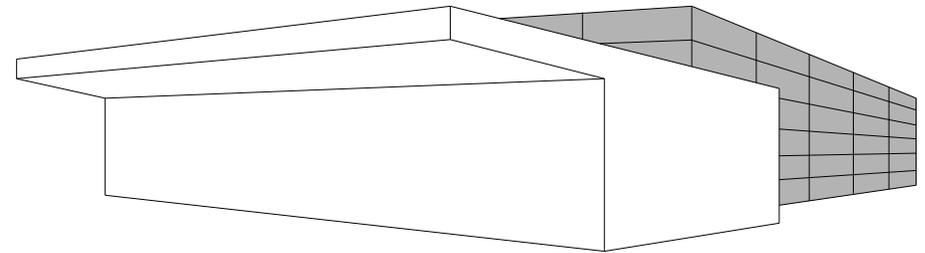


fig. 2



Centre sportif de Pfaffenholz, Saint-Louis, France - 1993

3 - Façade & lumière.

La conception de la façade transparente ou translucide à très souvent une double fonction bien établie. De jour, elle reçoit la lumière naturelle et la diffuse dans le bâtiment. Alors que de nuit, l'enveloppe émet une lumière artificielle, comme si le volume était lui-même une source lumineuse. Cette dualité s'exprime à juste titre dans des projets tels que le Laban dance center à Londres, ou encore l'extension du Tate Museum. Elle naît grâce à la volonté simple et pragmatique du voir et être vu. Ou parfois du voir sans être vu. Car le centre de danse, doit offrir l'intimité nécessaire aux danseurs pour travailler leur art sans être la cible d'un public curieux. Le choix d'attirer la lumière et de cacher par une façade opaque ses occupants est essentiellement un choix pratique. Il naît d'une simple observation de ce que la danse est par nature, à savoir un travail avec le corps, qui implique une forte concentration intérieure. (fig. 1)

Cette idée est traduite par une façade qui, avec son matériau, exprime la complexité de la relation entre le danseur et son environnement extérieur lors de ses répétitions. Ce qui est intéressant lorsque l'on regarde de plus près le centre de danse, c'est le paradoxe qu'il engendre, et la façon dont les architectes le résolvent par l'enveloppe et sa matérialité. Car d'une part le danseur ne doit pas être diverti par de quelconques phénomènes extérieurs, il doit pouvoir rester concentrer tout au long de sa pratique. Alors que d'autre part, sa pratique, mais l'oblige, à s'exhiber et à se montrer

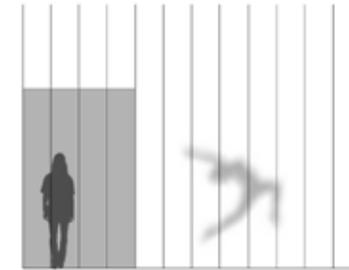


fig. 1

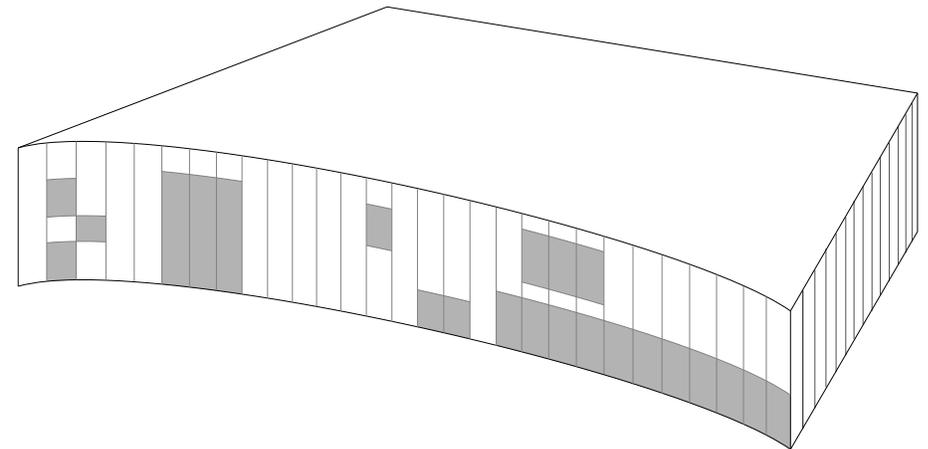


fig. 2



Laban dance centre, Londres, Angleterre - 2003

devant un public. Il doit donc, même au cours de ses répétitions, appréhender ce sentiment anxigène, qui peut susciter le stress et donc la perte de concentration. C'est pourquoi les façades ne sont pas totalement translucides. Ici et là des baies vitrées viennent rompre l'unicité produite par l'enveloppe en polyuréthane. (fig. 2 p.49)

L'extension du Tate modern, quant à elle produit l'effet inverse. Totalement extravertie, elle ne cherche ni à se cacher, ni à cacher son environnement. Comme posée sur un piédestal, le volume de verre posé sur le bâtiment existant est lumineux et est là pour voir et être vu (fig. 2). L'agitation, le mouvement qui se produit aux étages supérieurs donnent aux futurs visiteurs la possibilité de se projeter directement à l'intérieur depuis l'extérieur pour pouvoir profiter de la vue sur Londres (fig. 1). L'enveloppe est là encore une solution pragmatique qui tend à répondre à une idée qui repose sur l'usage. Elle ne prétend à aucune allusion symbolique ou sémiologique.

L'objectif n'est pas de déterminer si leur architecture est rationnel ou non. Car il est impossible de la classer de manière simple et concise. Ce qui ressort de la façon dont ils abordent un projet, c'est évidemment leur approche phénoménologique liée au contexte et au programme. Leurs choix ne sont que des résultats logiques. Comme s'ils étaient une déduction mathématique issue d'une analyse humaine, sociale et pragmatique. C'est précisément l'aspect transitif qui mène de l'idée à la matière qui fera l'objet de la prochaine série de photographies.

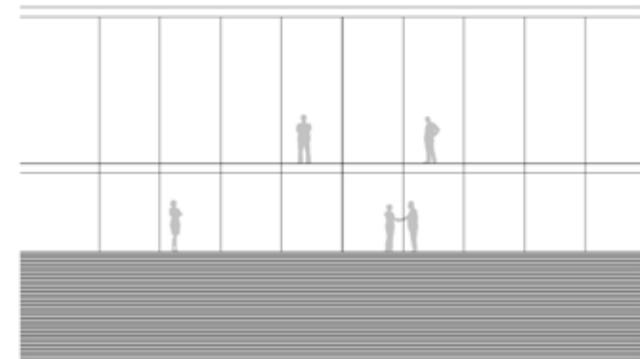


fig. 1

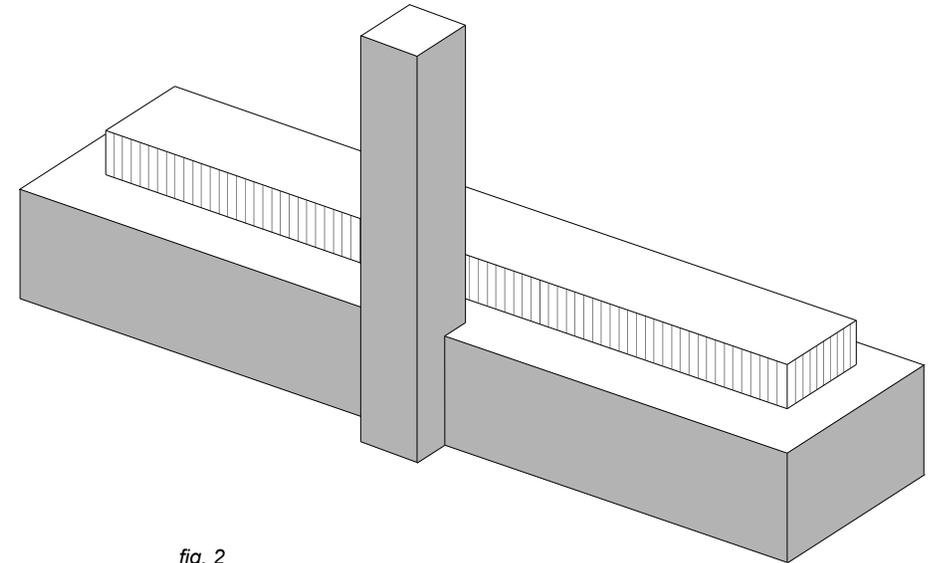


fig. 2



Tate Modern, Londres, Angleterre - 2000

Comment rendre compte de l'architecture de Herzog & de Meuron par la photographie ?

Le détail: concrétisation d'une idée.

«Details comes close to a very abstract idea, which is space. It's almost mathematical precision.»¹

Jacques Herzog explique que le détail est ce qui se rapproche le plus de l'idée abstraite que représente l'espace. Comme si sa présence était une passerelle entre le réel et une entité sensorielle qui nous dépasse: le ressenti spatial. C'est pourquoi le détail à une importance cruciale dans leurs travaux. Car comme il l'explique, seul l'espace finit compte vraiment.

«We just give a value to finish space.»¹

La déduction selon laquelle leur travail tout entier se résume au détail est à portée de main. Car si seule la qualité de l'espace finit compte, et que celle-ci est impalpable, même à travers la photographie, alors la partie la plus proche de ces espaces, celle qui en définit les limites et les qualités, est précisément le détail. L'espace ressenti étant trop abstrait, lui seul est capable d'être précisément capturé à travers l'objectif d'un appareil photographique.

1. Conférence donnée par Jacques Herzog pour l'université de Cornell.

De ce fait, mon approche de leur architecture par la photographie de détail correspond à leur pratique architecturale, ainsi qu'à ma pratique photographique. Car il ne faut pas l'oublier, tout le travail en amont n'a pas pour seul objectif d'identifier et de comprendre la pratique de Jacques Herzog et Pierre De Meuron. Ni même de me faire comprendre sur ma pratique en tant que photographe. Mais bien d'associer les deux le plus justement possible.

Une approche phénoménologique de l'architecture par la photographie.

Après avoir analysé textes, conférences et architecture attendant à leur pratique, je vais à présent tenter de produire une approche photographique phénoménologique de leur œuvre. Car d'après cette étude et leurs propos, c'est cette approche qui détermine le mieux la direction de leur démarche. Il n'y a donc pas de règle ou de valeurs pures autres que l'analyse même de leur produit finit.

Bien qu'appartenant à la catégorie dominante du détail architectural, les photographies suivantes sont classées dans cinq séries distinctes. Comme pour le travail sur les différentes enveloppes, le classement n'est pas exhaustif et à pour but de rendre compte, grâce à l'analyse photographique, de la variété et de la complexité qui émerge de leur pratique.

Ornements.

Photo : Béton de façade du centre sportif de Pfaffenholtz.

« Ornaments have always played an important role in the history of architecture but were criminalised, especially by Adolf Loos. Ornaments do not really exist anymore, and we did not mean by ornaments : decorative elements, we thought of ornaments as being almost constituting architecture. »

Jacques Herzog.

Les architectes utilisent les ornements sur leurs façades de façon très récurrente. Cette photo témoigne leur volonté de transmettre quelque chose à travers le motif. Il se répète avec plus ou moins de similitudes et est semblable à ces motifs que l'on trouve sur nos vêtements, comme si cette image qui se répète était un pur produit industriel faisant référence à la production en série.

Ce motif qui suscite l'attention mais ne la retient pas, nous informe principalement sur sa matérialité: un béton qui se compose avec deux états de matières opposés: lisse et rugueux.



Photo : Panneau de façade de l'entrepôt Ricola à Mulhouse.

Ce cas de figure est un peu différent du précédent. Comme expliqué plus tôt, le motif imprimé ici fait référence à la plante et au photographe Karl Blossfeldt. Il possède donc un double référent.

Appuyé par le contraste très élevé du noir et blanc, le motif floral scindé en deux, donne une fausse impression de relief au matériau en polycarbonate sur lequel il est imprimé. Comme si la photo venait à nous, comme si la fleur était sculptée en bas-relief, alors qu'en réalité il n'en est rien.

Ce qui m'intéresse ici, c'est la dualité du référent que la façade tente d'exprimer. D'un côté la photo de Blossfeldt : lisse, comme le polycarbonate. De l'autre, le sujet de la photographie (la plante) qui semble apparaître en relief mais ne l'est pas.



Enveloppe.

Photo : Plaques de verre sérigraphiées du centre sportif de Pfaffenholtz.

« L'enveloppe est un support pour l'ornement »
Jacques Herzog.

Cette première photo oscille entre deux catégories: empreinte et enveloppe. L'empreinte est toujours présente, mais cette fois-ci, sa présence est évidente, car son référent est visible en retrait.

Sur cette photo, tout est identifiable: le bois composite de la façade, le verre feuilleté, et la texture noire caoutchouteuse du motif imprimé. Ce dernier est également en relief, comme si il tentait vainement de ressembler à son référent.

En plus de la couleur noire de l'imprimé et du faible relief, l'abstraction du matériau bois est accentuée par les plaques de verres qui semblent flotter devant la façade. Comme si le matériau avait subtilement été réinterprété et sublimé en une sorte d'objet luxueux qu'on ne pourrait toucher qu'avec les yeux.



Photo : Panneau de façade en verre de l'institut pharmaceutique à Bâle.

Pour le centre pharmaceutique les architectes utilisent à peu près le même procédé en ce qui concerne les panneaux de verre. En revanche, le système de signe est différent.

Les points verts sont tous parfaitement identiques et alignés. Ils ne font pas référence à un objet usuel, mais quelque chose de plus abstrait. Je vois ici l'expression de la rigueur par l'alignement, la référence aux pilules par la forme et l'affiliation au domaine médical, par la couleur. Un simple motif de façade qui en révèle beaucoup sur le bâtiment qu'il orne.

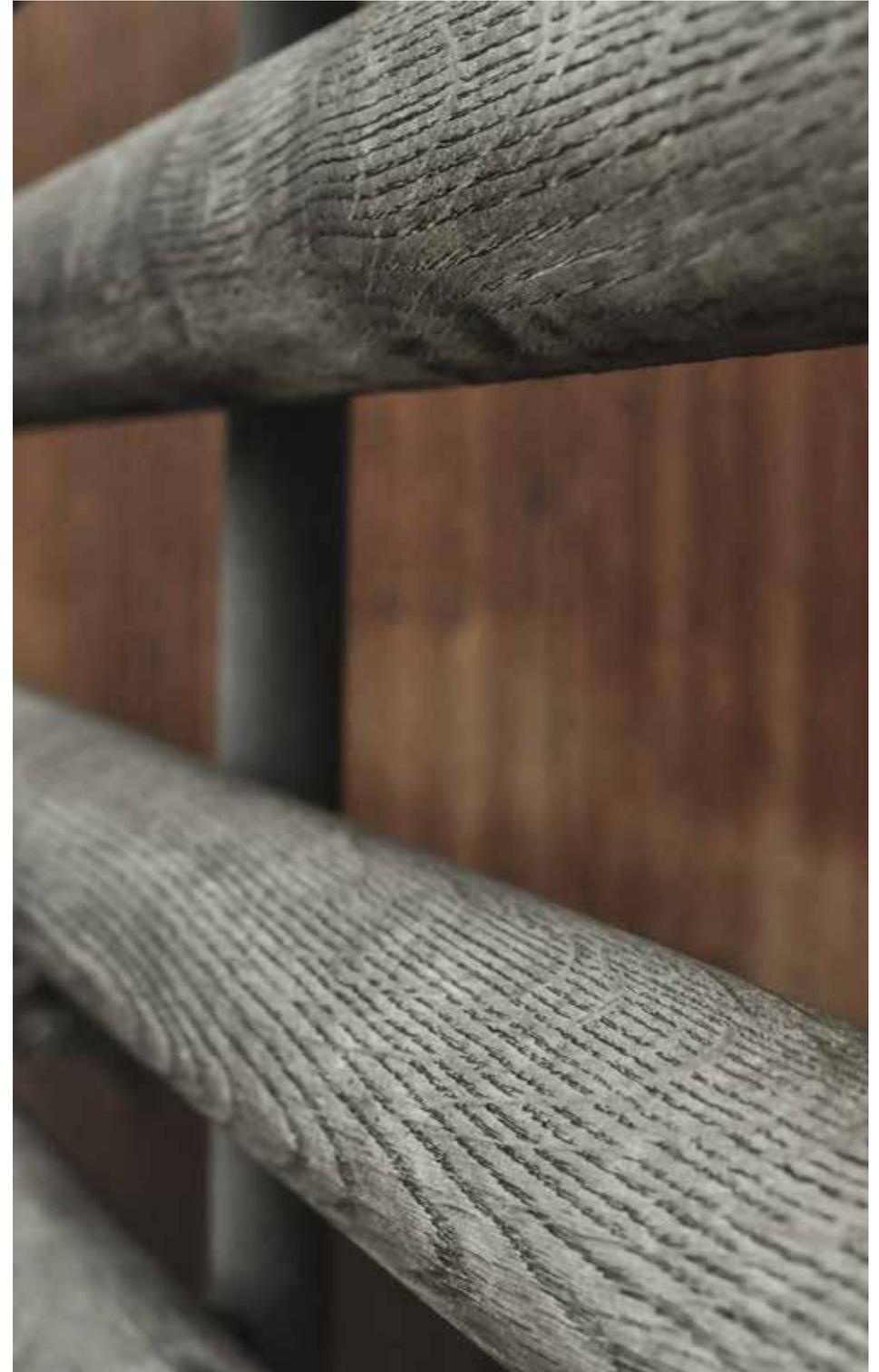
Le volume quant à lui semble précieux mais très bien protégé par cette peau de verre qui ne respire pas. Fragile et impénétrable à la fois. On devine à peine l'armature qui maintient les panneaux, et la matière qui constitue la façade.



Photo : Bardage en bois du centre de rééducation à Bâle.

Cette photographie fera office de transition entre l'enveloppe et le détail. Elle diffère des deux autres types d'enveloppes étudiées précédemment par sa matière, sa mise en œuvre et l'absence de traitement graphique ajouté. Cependant, ce bardage en bois, est lui aussi décollé de la façade.

Beaucoup plus poreux, le matériau utilisé est également plus noble et chaleureux, il correspond parfaitement aux demandes du bâtiment, en terme d'usage. L'espacement entre les rondins de bois permet de voir, sans pour autant être vu. Et même si l'on admet qu'il est possible d'être vu, c'est par fragment que l'image du voyeur sera enregistrée. Alors que l'inverse, n'est pas forcément vrai.



Assemblages.

Photo : Calepinage du centre de rééducation à Bâle.

« Details and precision comes close to a very abstract idea (space). It's almost a mathematical precision » Jacques Herzog.

Ce premier assemblage montre à quel point la rigueur et le soin apporté au détail sert à la surface, et donc, à fortiori, à l'espace. Nous avons ici quatre matériaux différents: la glissière en métal, Le Macadam, les pavés, le plancher bois extérieur, le dormant de la fenêtre et le plancher bois intérieur. Tous alignés sur un seul plan, au profit de l'espace.

Pour maîtriser le volume ou l'espace, les architectes le savent très bien, l'assemblage doit être maîtrisé à la perfection.



*Photo : Calepinage extérieur du Kulturen museum
à bâle.*

Ce détail extérieur ne montre rien du bâtiment finit. Ce que l'on voit sur la photo, c'est le revêtement de sol de la cours intérieure qui donne accès au musée.

Ce type de détail est pour moi représentatif de la pratique des architectes, parce que justement, il n'appartient ni au concept, ni au bâtiment. En regardant ce type de finition, on se rend compte à quel point les architectes cherchent à tout maîtriser. Mais au-delà de ça, ce détail prouve à quel point leur implication est totale.

Si ils vont jusqu'à créer un caniveau en décalage avec le niveau de la marche inférieure, c'est une preuve, pour moi, que les détails attenants au projet sont tous parfaitement maîtrisés.



Photo : détail du plafond du Cartoon Museum à Bâle.

Le piège lorsque l'on parle d'architecture c'est de concentrer son attention sur l'aspect extérieur, alors que ce qui constitue l'espace, c'est bien évidemment les limites produites par les surfaces intérieures.

L'alignement parfait des éléments sur un seul plan, prouve encore une fois que la maîtrise du détail sert l'espace. Car si tous les éléments qui constituent la bande centrale sont pris en compte très tôt dans la conception, c'est pour ne pas avoir à les rajouter à la fin du projet, lorsque les surfaces qui constituent les espaces sont figées.

Luminaire, prise, ventilation, tout est intégré et modulable à volonté, en fonction des besoins du musée. Ce qui laisse beaucoup de souplesses aux usagers, tout en ayant une maîtrise totale sur la surface, qui ne bougera pas, même si il faut rajouter une prise ou un luminaire.



Matériaux.

Photo : Béton extérieur sur l'une des façades de l'entrepôt Ricola à Mulhouse.

« We don't make it an obsession because we don't care about materials, in that we prefer this or that. We don't give it a value. We just give a value to the finish space. » Jacques Herzog.

Ce béton à priori anodin est un élément de composition qui se substitue à l'ornement figuratif.

A l'extérieur, le matériau change, mue, subit les outrages du temps. L'empreinte laissée par la pluie se lit sur la façade en béton brute de l'entrepôt Ricola. Ce phénomène qui inclut dans son processus le facteur aléatoire et imprévisible du temps, constitue une forme d'ornementation non maîtrisée mais parfaitement recherchée. Les architectes jouent sur le paradoxe de la maîtrise du non-maîtrisé.

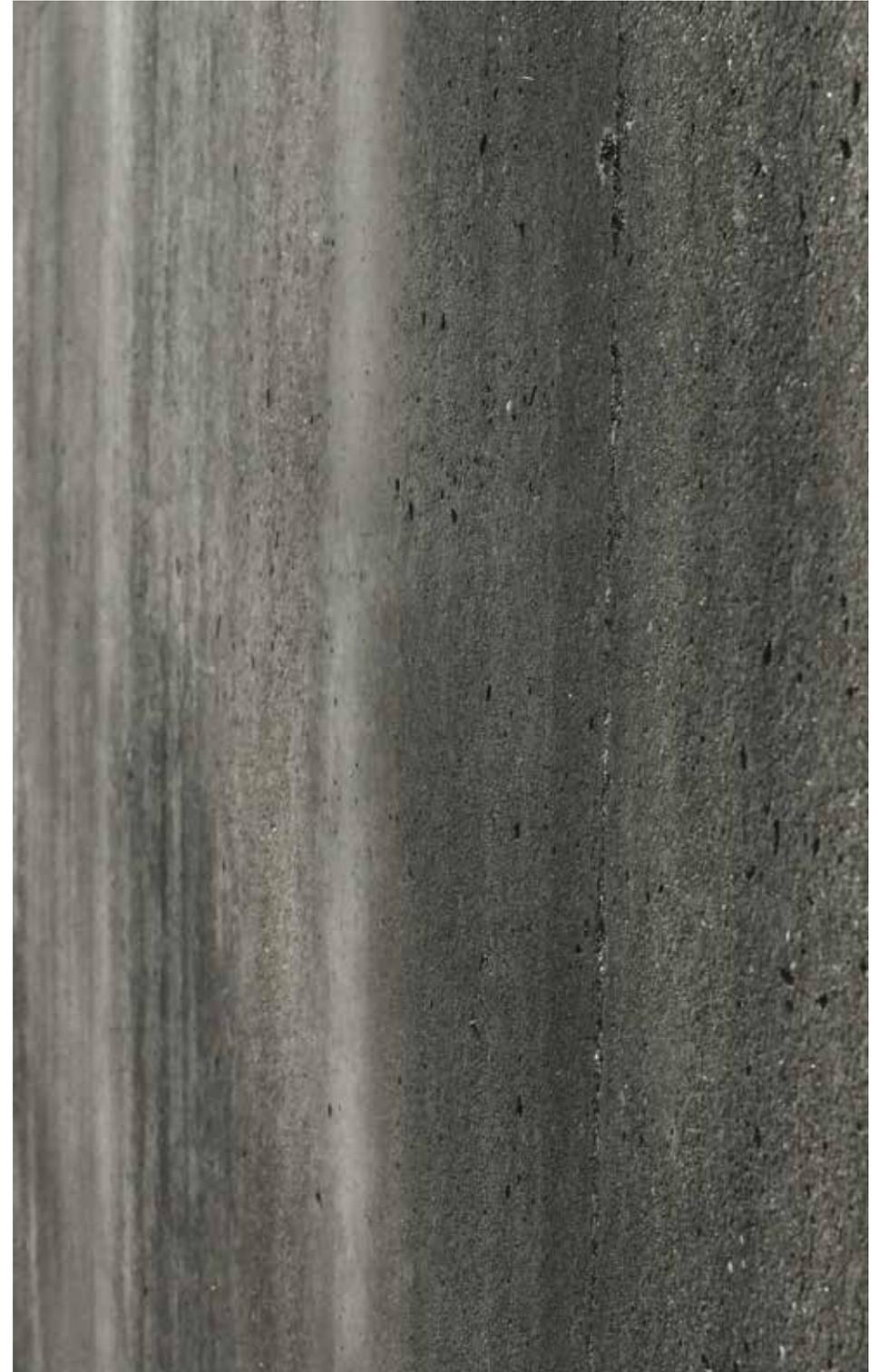


Photo : Parement extérieur en bois du centre de rééducation à Bâle.

Cette photo affirme et confirme l'assertion précédente. Le rendu est parfaitement similaire, seul le matériau change. Les stries produites par les fibres du bois s'imbibent d'eau de pluie. Le changement d'état produit un changement de couleur, on peut lire les endroits exacts où l'eau s'est infiltrée sur la façade. Comme si celle-ci racontait sa propre histoire, à travers le temps et ses phénomènes naturels.

Victime du temps, le bois vieillit. D'un matériau homogène et traité en sortie de scierie, la planche de bois brute se scinde visuellement en changeant sa teinte sur la partie la plus exposée aux phénomènes météorologiques. Rien n'échappe au temps.

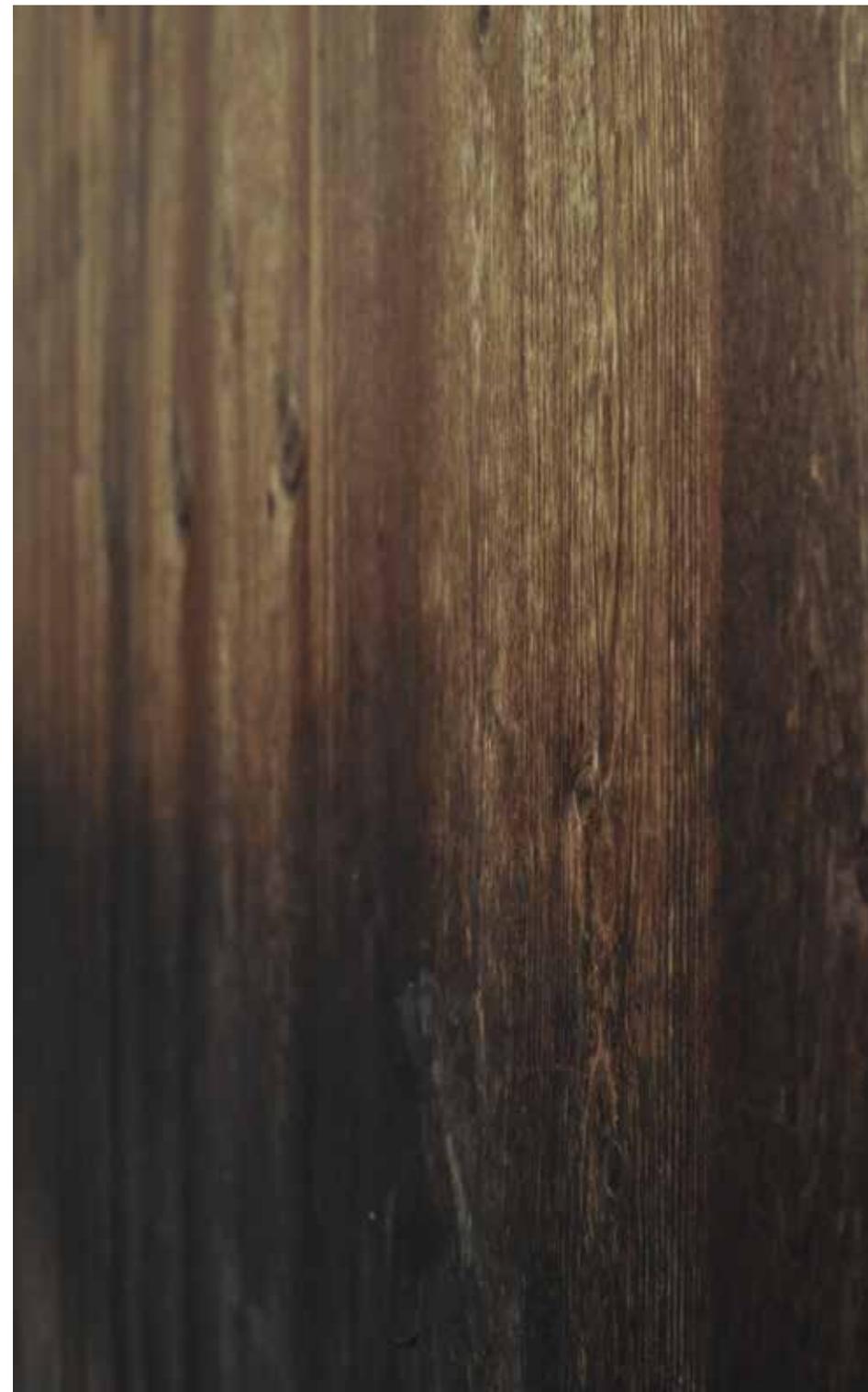
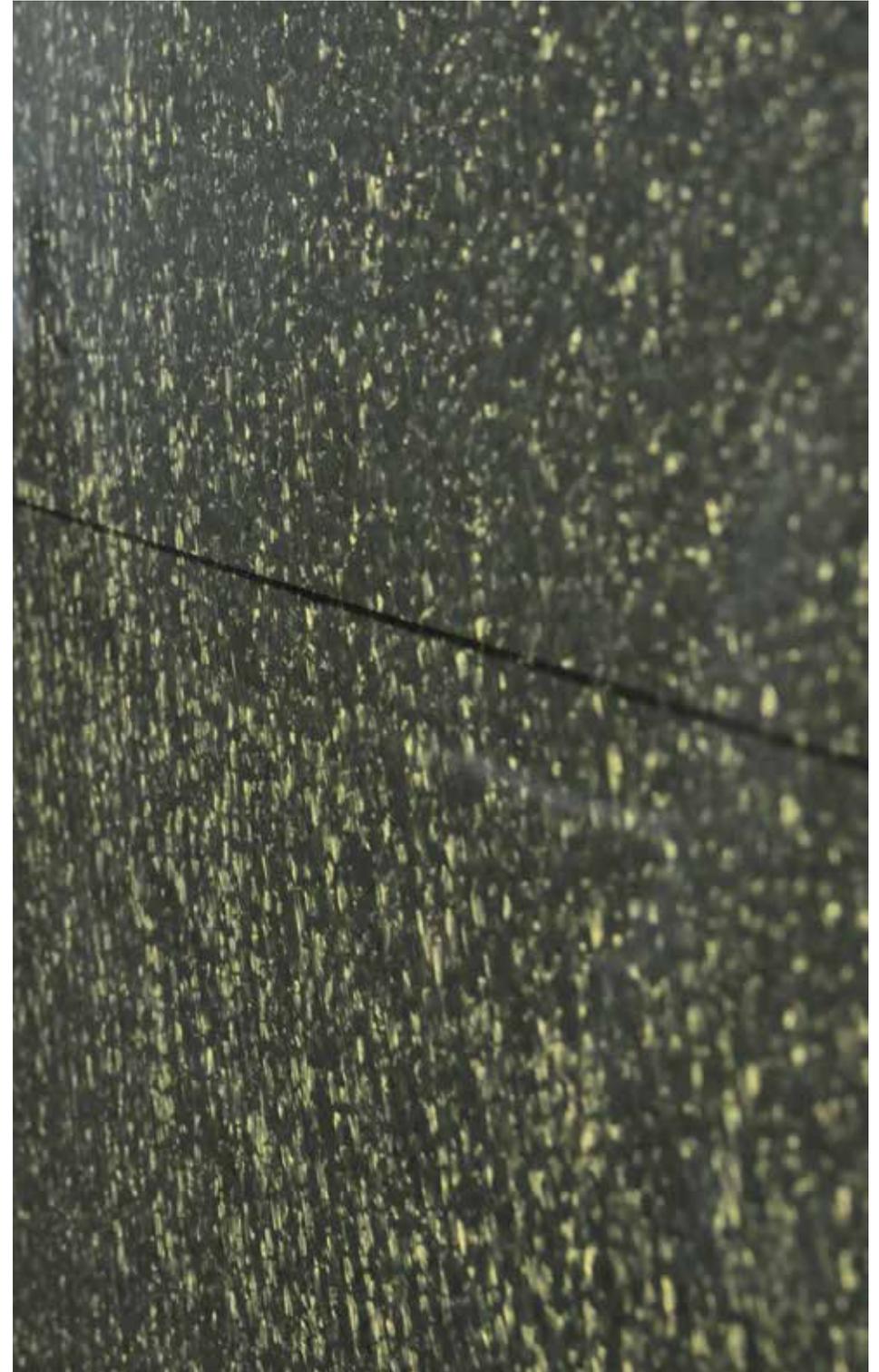


Photo : Parement intérieur en granite vert du Laban dance center à Londres.

A l'intérieur, le matériau semble immuable. Comme si celui-ci ne devait pas changé, pour que l'espace lui-même ne soit pas altéré.

Cette représentation photographique nous informe sur la couleur (dégradé de vert), la matière (granite), la texture (lisse, lustrée) mais notre attention se porte sur cette ligne inclinée, qui scinde l'espace photographique en deux. Cette ligne de calepinage entre deux panneaux met en exergue la «précision mathématique» qui s'applique aux détails les plus complexes, comme aux assemblages de matériaux les plus simples.

Malgré la complexité de découpage qu'engendre ce type de panneau, les deux surfaces homogènes sont alignées au millimètre près. Cette mise en œuvre donne l'impression que la surface, même scindée, respecte son statut d'élément continu et planaire.



Surfaces.

Photo : Façade en bois de la Vitra haus à Weil am Rhein.

« We like to squeeze and change and to explore all things, spaces or surfaces or whatever. »
Jacques Herzog.

La façade de la Vitra Haus se courbe pour se transformer en banc. Le bois clair donne un aspect chaleureux et nous invite à se poser quelques minutes pour observer les environs.

Les courbes sont harmonieuses, le contact du bois n'effraie pas. Tout est fait pour que cet instant de repos se passe en douceur. Le matériau choisi prend tout son sens.

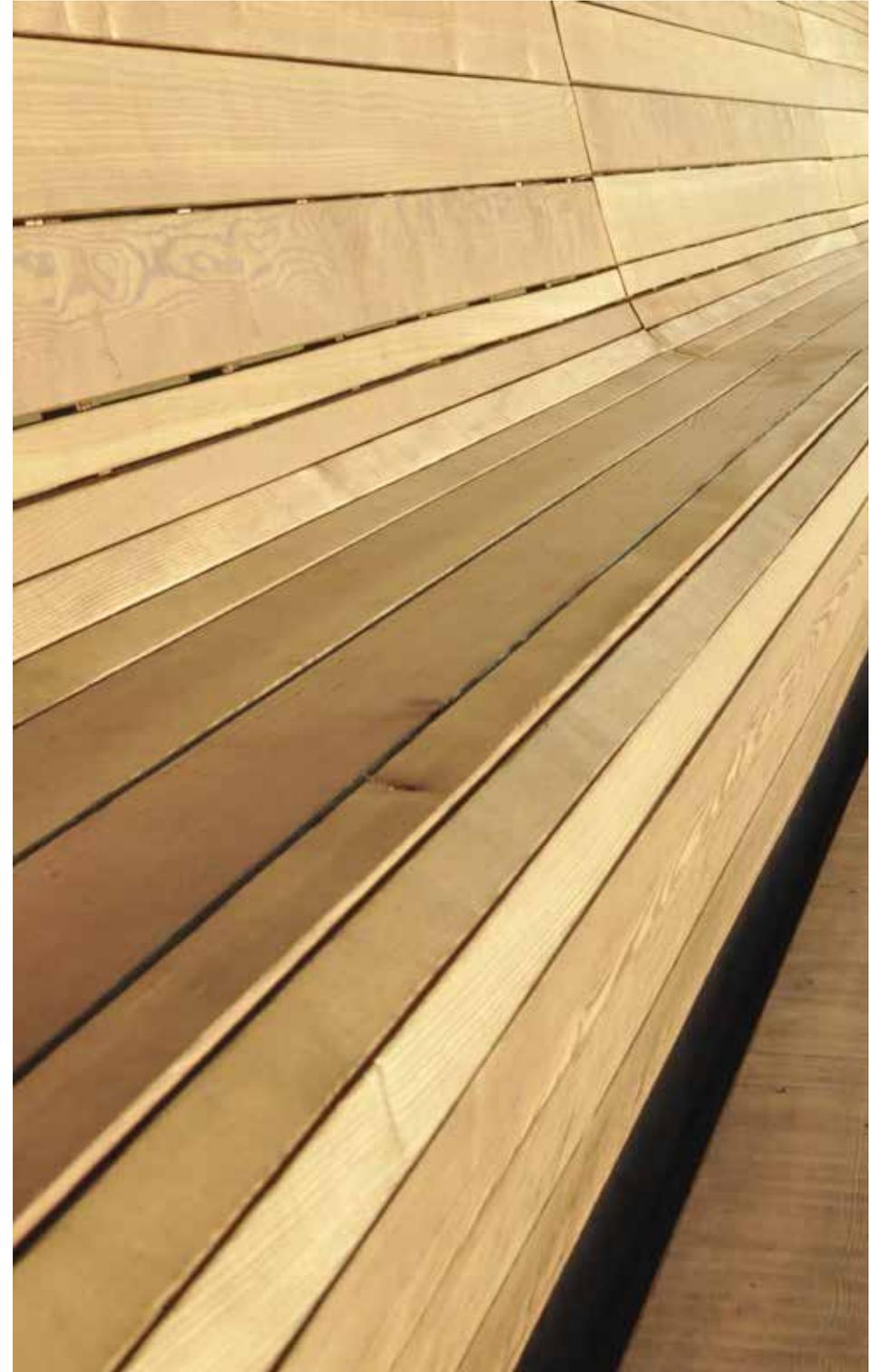


Photo : Escalier intérieur du Laban dance center à Londres.

Le noir intense et la présence soutenue de la texture font penser à un tableau de Soulages. Comme si une de ses œuvres sortait du cadre et de l'abstraction, pour nous offrir des surfaces, des courbes; des limites spatiales concrètes qui nous donneraient presque l'impression de voyager à travers l'un de ses tableaux.

Cet exemple donne une très bonne idée de ce qu'est l'architecture produite par Herzog et De Meuron: un laboratoire d'essais multiples, dans lequel formes, couleurs, matériaux et textures font objets de cobayes soumis à cette entité que l'on peut nommer «Architecture» Cette entité qui les dépasse, et dans un autre temps les rassemble en leur donnant une raison d'exister.

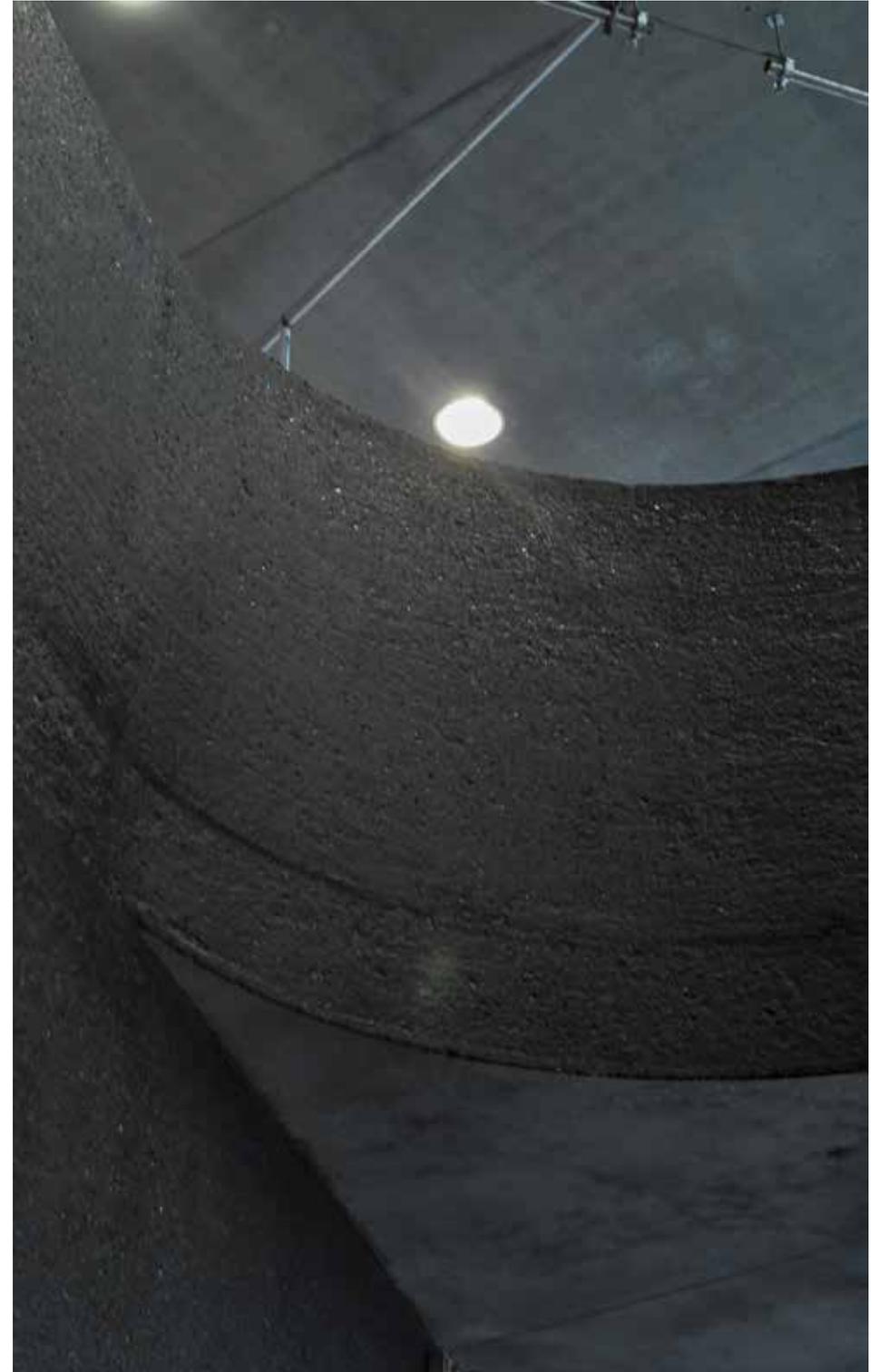
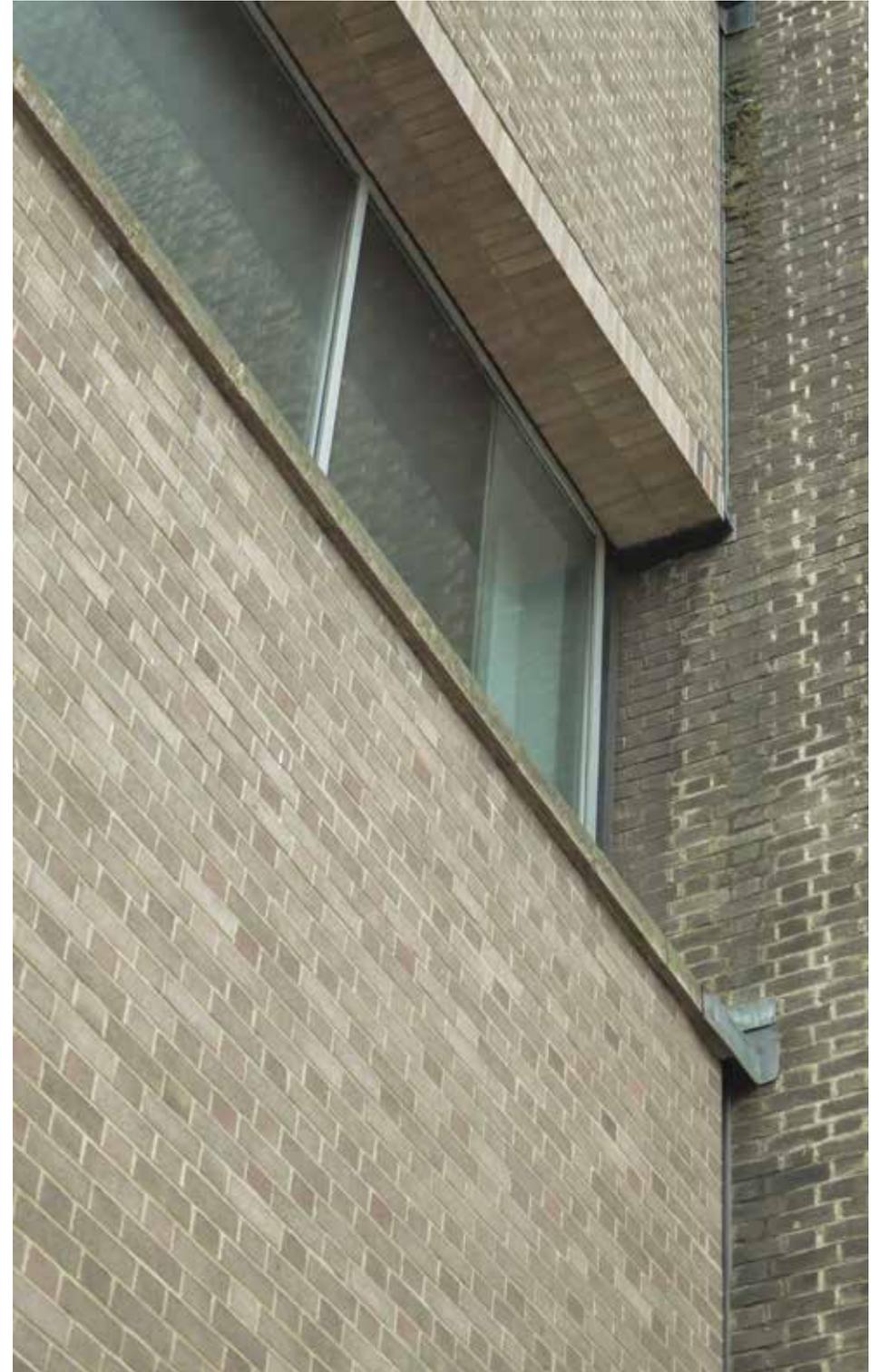


Photo : Façade du Tate Modern à Londres.

Symbole du Londres contemporain, le Tate Modern est pour moi la réhabilitation la plus réussie de la carrière des architectes. Les interventions sur le bâtiment d'origine ont été minimisées pour conserver au mieux l'esprit de cette ancienne centrale électrique.

L'intérieur et les espaces sont d'une très grande qualité. Cependant ce n'est pas ce qui nous intéresse ici. Cette photo de la façade principale qui donne sur la Tamise, nous informe sur toute la subtilité de la réhabilitation. Les joints en zinc, le linteau en brique, les fenêtres en retrait, la différence des briques, nous permettent de distinguer le neuf de l'ancien. Tous les éléments sont réunis pour se faire une image mentale du bâtiment. Non pas une image de sa volumétrie ou de ses espaces, mais de la qualité des finitions de son ensemble.



En concentrant notre attention sur la façade uniquement, on s'aperçoit que celle-ci donne une information stricte et minimum sur la matérialité de l'enveloppe. Pas de superflu, le matériau est analysé et assimilé en quelques secondes. Briques, bois perforé, béton coloré dans la masse, panneaux sérigraphiés (...). La matière est décontextualisée, elle est facile à décrypter et à comprendre mais uniquement pour elle-même. Sans référent, seules les photos les plus parlantes, celles qui possèdent un motif ou une texture très singulière, tiennent un langage particulier, comme le béton du centre sportif de Pfaffenholtz, ou encore les feuilles sérigraphiées qui composent la façade de l'entrepôt Ricola. Ces signes imprimés sont identifiables pour un public averti et relativement restreint. En revanche, les trois photos qui exposent une matérialité pure, presque abstraite, à savoir le bois, le béton brut et le béton teinté, peuvent appartenir à n'importe quelle construction. Même une analyse des plus fines ne permettrait pas d'attribuer ces détails aux architectes Bâlois.

On se rend compte que la simplification jusqu'à l'extrême de la matérialité d'une œuvre architecturale n'est pas assez explicite. (Extrême car ici, la surface photographiée fait miroir à la surface plane en deux dimensions d'une image. Le matériau photographié est donc la traduction d'une surface réelle: la façade, sur une surface abstraite: la photographie. Elle a ce double sens qui rend instantanée sa compréhension: elle est homogène grâce à sa matière unique et surfacique, comme si la photo était elle-même façade.)

Ce qui importe également ici, c'est de pouvoir transmettre par la représentation photographique, une information presque sensuelle de la matière. Comme si on pouvait réellement la sentir, la toucher. Car lorsque l'on parle d'architecture, il est rare d'aborder le sens tactile. Le contact physique avec les matériaux par le toucher est généralement un contact non désiré, il est non intentionnel, comme lorsque l'on doit déplacer une chaise en métal pour x raison, et que l'on se rend compte que celle-ci est froide au touché. Le contact qui s'établit entre le matériau et la main dans ce cas-là, est un contact obligatoire pour réaliser cette action, mais il n'est pas délibéré. Il est la conséquence au besoin de déplacer la chaise, non sa cause. En architecture c'est un peu pareil, le contact avec le matériau, aussi noble soit-il, n'a pas d'autres préoccupations que des préoccupations pragmatiques. Par exemple pour sa mise en œuvre. Or, lorsque j'en viens à photographier une matière noble, qu'elle soit naturelle, artificielle, ou travaillée, je ne peux m'empêcher de la toucher.

Si la photographie est une première forme d'empreinte, car elle immortalise le matériau sous son aspect esthétique, ce contact physique avec la matière laisse en moi une seconde forme d'empreinte. Le souvenir esthétique immortalisé par la représentation photographique se connecte dans mon esprit avec le souvenir au contact de la matière; rugueux, poreux, lisse (...)

C'est dans cette association particulière entre souvenir tactile et trace photographique que la matière redevient réelle pour moi, même lorsqu'elle est représentée. Cependant, il ne faut pas perdre de vue la relation matière-façade, que les architectes produisent. Autrement dit, la matière ne peut être désolidarisée de la façade, et vice versa, car elles entretiennent une relation symbiotique dans leur conception. Gardons également à l'esprit, que leurs façades ne sont pas surfaciques, mais bien souvent volumiques car elles font l'objet d'un véritable travail en amont, sur l'épaisseur du bâtiment.

Comme nous l'avons vu plus tôt, ce que l'on peut qualifier de photo-façade; pour sa surface en deux dimensions dans la réalité comme dans sa représentation, ne correspond pas à une expression appropriée de leur travail, car leurs façades sont elles-mêmes des entités tridimensionnelles. Il faudra donc supprimer de cette première expérience la catégorie «matériaux» car elle ne répond pas aux exigences citées ci-dessus: même si les matériaux sont nécessaires à la constitution du détail, lorsqu'ils sont isolés, ils peinent à s'exprimer clairement. Seuls les matériaux dotés de signes ou d'ornements parfaitement identifiables, comme les motifs floraux des façades de l'entrepôt Ricola, arrivent à parler par eux-mêmes.

Cette seconde série a permis deux choses, premièrement, elle a permis de constituer un premier tri dans la photographie de détail architectural.

Deuxièmement, force est de constater que la photo de détail remplit assez mal sa fonction didactique, elle n'est pas suffisamment explicite pour parler par et pour elle-même. Nous sommes donc enclins à élaborer une dernière expérience photographique.

Dyptique: expression d'un ensemble.

Dans cette troisième et dernière série, le détail sera traité à deux échelles différentes. La confrontation entre enveloppe et détail sera représentée sous la forme d'un diptyque. Ce type de présentation est sans doute la plus appropriée puisqu'elle permet de comprendre le bâtiment par la forme dans un premier temps, même si cette forme n'est que fragmentaire et donne un indice très limité sur l'ensemble, elle a l'avantage de ne pas susciter chez le lecteur un a priori figé et stérile basé sur la forme du contenant. Ensuite vient le détail, qui est un fragment de l'enveloppe et a l'avantage d'approfondir la compréhension et de révéler le bâtiment. Au premier abord, l'accroche du regard sur un élément formel est essentielle pour ne pas se perdre dès les premiers instants dans l'abstraction que produit le détail architectural.

Cette dualité ne représente pas forcément un agrandissement précis de l'enveloppe. Le détail reflète parfois une face cachée qui semble n'avoir aucun rapport avec la façade ou le bâtiment. L'intérêt d'une confrontation de cet ordre n'a pas d'autre but que de faire comprendre qu'un bâtiment ne se résume pas à sa façade la plus ostentatoire.



Messe Basel, Basel - 2013.

Ce premier diptyque met en exergue la différence de surface de matière et de détail qu'il peut y avoir entre plusieurs parties d'un seul bâtiment. La photo de gauche illustre le revêtement de façade qui recouvre les deux tiers supérieurs du bâtiment. Sa forme courbe et son matériau en relief semblent montrer la forme du bâtiment et sa matérialité. C'est seulement en regardant la seconde photo que l'on se rend compte qu'un ensemble aussi complexe est impossible à résumer avec une seule de ses parties.

La seconde photo semble s'opposer à la première. Le verre dépoli, revêtu de points noirs uniformément répartis forme une surface parfaitement lisse: tous les éléments qui constituent la surface sont alignés sur un seul plan. Cette surface plane en verre noir semble contredire les courbes blanches du reste de l'enveloppe extérieure.

Le contraste si fort entre ces deux éléments exprime une différenciation entre le socle qui occupe le premier tiers de volume et le corps qui constitue les deux tiers supérieurs. (fig.1 & 2) De par ses matériaux et sa couleur, le socle s'octroie un statut indépendant tout en occupant une relation évidente avec les deux tiers supérieurs du bâtiment. On ne pourrait pas imaginer le bâtiment sans ce rectangle parfaitement parallèle à sa base.

Cette confrontation entre les deux types d'enveloppes appartenant à un même bâtiment nous donne une première information sur les rapports que les volumes entretiennent les uns avec les autres par leurs matérialités.

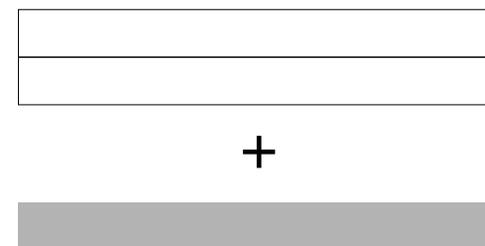


fig. 1

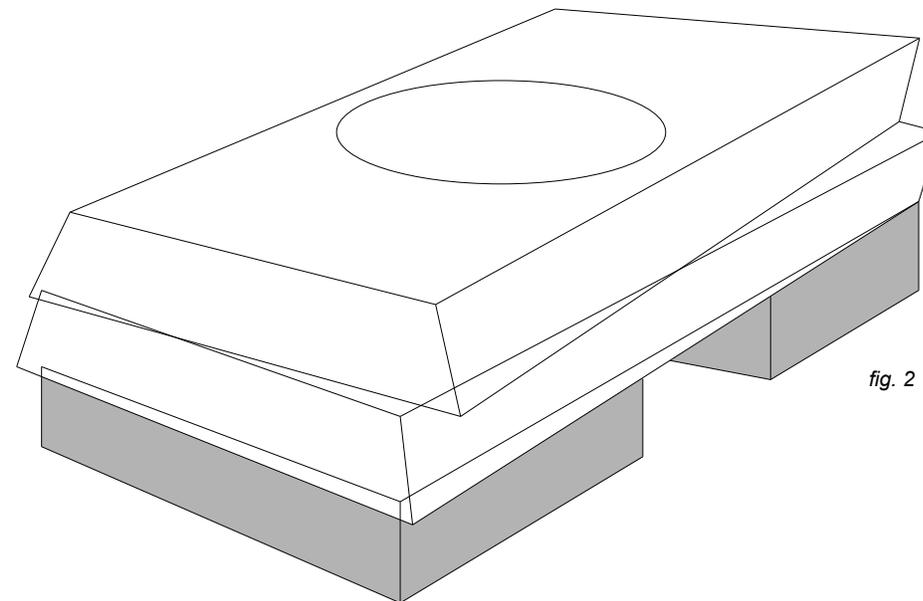


fig. 2



Institute for Hospital Pharmaceuticals, Basel - 1998.

Ce second diptyque, beaucoup plus explicite cette fois, met en relation la façade avec son détail, à la manière d'un simple zoom. La photo de gauche nous montre la façon dont l'enveloppe recouvre le volume: les arrêtes nettes se retournent vers l'intérieur pour former les creux des fenêtres, cette façon très précise de travailler le revêtement donne l'impression que le vide laissé par les fenêtres est directement sculpté en négatif dans le volume (*fig. 1*). On devine également à quel point les panneaux de verre qui forment l'enveloppe sont pris en compte tôt dans la conception pour ne pas déranger la rigidité du volume, lorsque celui-ci sera percé par ses baies. Chacune des baies fait deux panneaux de haut et s'insère parfaitement entre trois, quatre ou plus de ces mêmes panneaux. (*fig 2*)

Sur la seconde photo, la notion de volume n'existe plus, il ne reste que la surface générée par l'alignement des panneaux entre eux. La photo de détail en révèle un peu plus sur les techniques employées pour donner au bâtiment son aspect final. Le détail de la façade donne à comprendre la façon dont la couleur apparaît sur l'ensemble du volume. Le joint creux, le matériau vitré et son assemblage à quelques 20cm de la structure, donnent le sentiment que l'enveloppe flotte à une certaine distance du volume, comme si celle-ci renfermait un contenu précieux. De plus, toutes les façades sont vêtues de ces panneaux de verres sérigraphiés, ce qui donne une unité à l'ensemble et en affirme son caractère alambiqué.

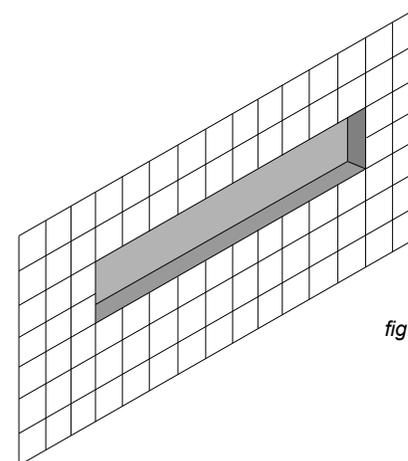


fig. 1

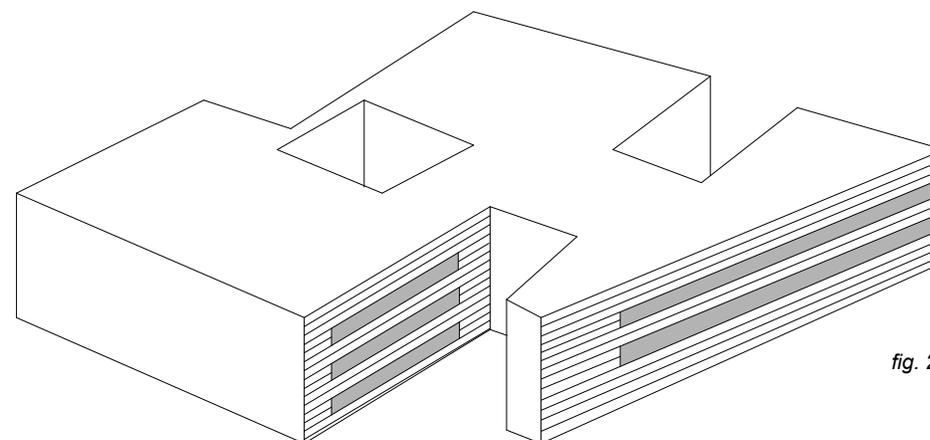


fig. 2



Südpark Baufeld D, Basel - 2012.



La première photo du bâtiment Südpark fait converger notre attention sur deux éléments: le volume et la géométrie complexe des fenêtres. Le volume passe presque inaperçu, on le constate, c'est tout. Puis, vient la multiplicité des formes et des dimensions des baies qui rend très difficile d'appréhender l'échelle de bâtiment et d'en lire les niveaux.

Ceci constaté on se demande ensuite quelle est la nature de cette matière grise qui se répand autour des baies. Le matériau semble lisse, sans aspérités, d'une couleur unie (*fig. 2*). Voilà la première impression que le bâtiment nous livre, lorsque l'on se situe à une certaine distance. Cette impression est d'ailleurs accentuée par le socle en verre, qui ajoute un élément intermédiaire entre le piéton et le béton texturé. Il faut être un peu plus attentif pour se rendre compte que cette façade se délivre d'elle même lorsqu'elle est observée de plus près, la texture rugueuse et vallonnée du béton se révèle à qui s'intéresse un tant soit peu à elle. (*fig. 1*)

La confrontation directe de la première image avec la seconde nous fait comprendre instantanément la véritable nature de la façade: en confrontant les deux photos, l'aspect lisse du béton se transforme instantanément en un béton poreux dans nos esprits. L'attention que l'on a portée dans un premier temps sur le volume et la géométrie complexe des fenêtres se dissipe peu à peu et même si il est impossible d'atteindre physiquement le matériau, sa force d'expression suffirait presque pour s'en faire une représentation tactile.

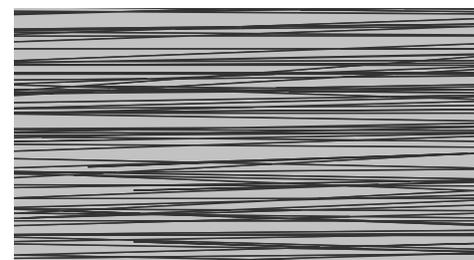


fig. 1

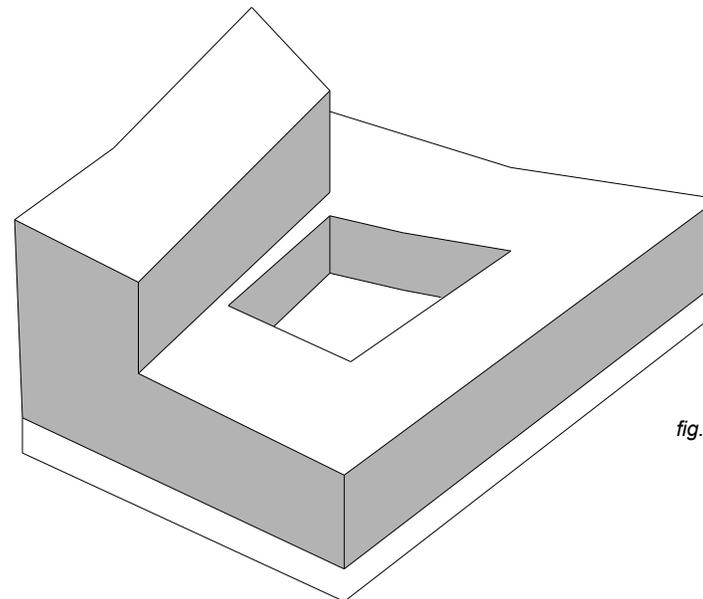


fig. 2



Signalbox, Basel - 1999.

L'enveloppe de la Signalbox est hermétique. C'est en tout cas ce que son apparence laisse penser à travers la disposition des bandes d'acier qui encerclent entièrement la surface extérieure. Le dispositif est étonnant et soulève un questionnement sur sa mise en œuvre, puisque les bandes d'acier semblent être d'un seul tenant, sans soudure ni coupure. Plus intrigant encore est la tension qui existe entre le volume et sa bande, car lorsque l'on regarde attentivement, l'acier des bandes semble s'étirer pour épouser parfaitement la forme du volume, comme du grip sur le manche d'une raquette de tennis. (fig. 1)

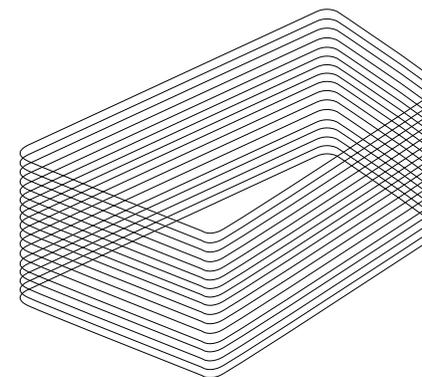


fig. 1

De plus près, on se rend compte de la subtilité avec laquelle ces bandes sont conçues et mise en œuvre; à chaque ouverture, les bandes se courbent légèrement vers le haut pour laisser la lumière et le regard passer, mais dans un sens seulement. Le voir sans être vu offre à ce volume une discrétion parfaitement adaptée à sa fonction. De plus, malgré son volume relativement conséquent, le matériau et sa mise en œuvre donnent à ce bâtiment une esthétique des plus banales, car lorsque l'on marche à côté, on remarque à peine sa présence tellement son intégration est évidente dans cet univers d'acier et de métal qui est celui des voies ferrées. (fig. 2)

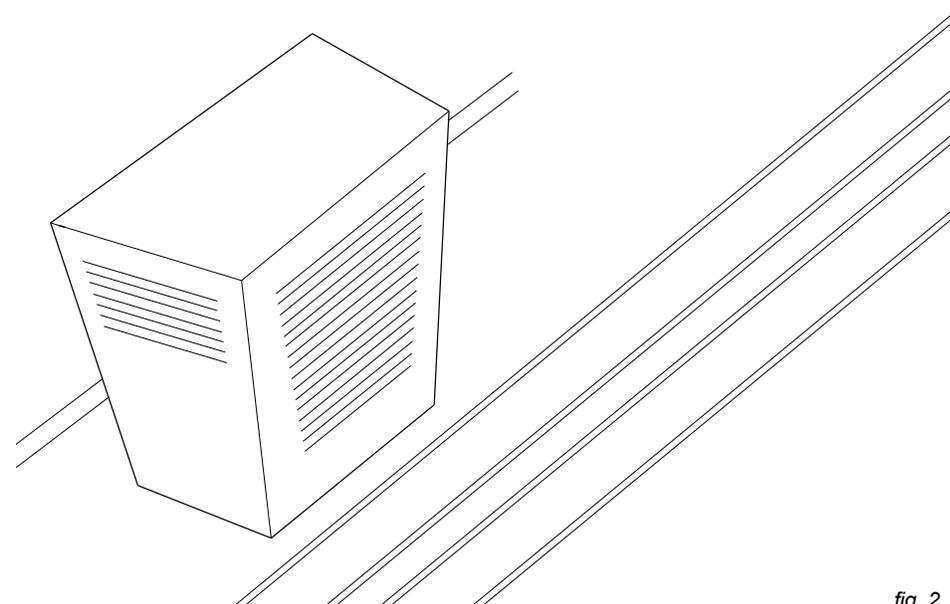


fig. 2

Même si la première photo révèle parfaitement la manière dont les bandes en acier sont organisées, c'est seulement en regardant de plus près ces bandes, que l'on a l'impression qu'elles se déplient graduellement pour former les ouvertures.



St. Jakob Tower, Basel - 2008.



Le prisme formé par la tour saint Jakob, est un volume monté sur un piédestal. Les premiers niveaux, semi-enterrés sont en béton blanc. Ils n'ont pas d'autre fonction que de nivelé le prisme et l'élever au-dessus du sol. (fig. 2) Cet effet est accentué par le porte-à-faux des niveaux supérieurs. La tour est donc composée par deux types de façades, toutes deux cherchant à exprimer une fonction conceptuelle différente. La partie supérieure qui est vitrée, elle, est largement plus ouverte.

Ces différences entre socle et volume principal sont affirmées par le changement de matériau. La confrontation entre les deux photos nous fait ressentir les différences entre socle et volume, par la matière et la façon dont celle-ci est mise en œuvre. Au rez-de-chaussée, le béton blanc est lisse et parfaitement aligné avec les baies, ce qui affirme son statut de socle abstrait, presque inexistant.

Quant au prisme lui-même, il est expressif, sa porosité laisse apparaître au sud, des fentes qui viennent entaillées la façade en créant des balcons accessibles qui se retournent et se ferment progressivement sur les façades est et ouest (fig. 1). Dans ce projet la matière et le détail ont une fonction et une signification très précise. Ce sont leurs différences qui les amènent à exprimer le changement de statut entre deux entités, ici socle et prisme. Un peu de la même manière que le premier bâtiment étudié, le Messe Basel.

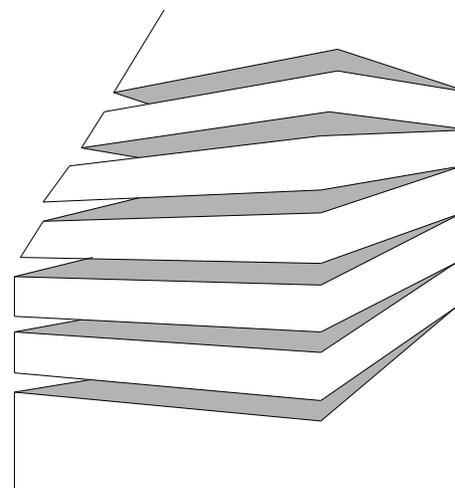


fig. 1

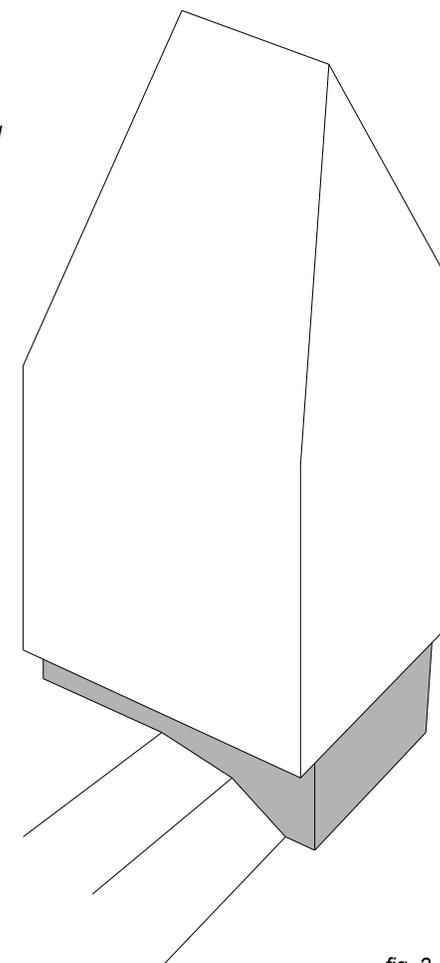


fig. 2



Roche Tower, Basel - 2015.

Vu du sol, l'imposante tour apparaît comme un fragment séculaire prélevé dans une roche minérale. Le volume triangulaire s'élève vers le ciel en exhibant deux types de surfaces, sur ces quatre façades. Les deux surfaces principales sont lisses, et reflètent avec timidité une partie du ciel. Quel que soit le matériau: une vitre ou un panneau de façade, la réflexion est parfaitement homogène. Contrairement aux coté latéraux qui eux sont en dent de scie et ne reflètent les environs que par fragments (*fig. 1*). Sur la photo d'ailleurs, le coté de la tour semble ne rien refléter du tout, il apparaît complètement matte.

Bien que le volume ait un dialogue différent sur deux de ses faces, le bâtiment ne perd pas de son unicité: c'est son enveloppe qui maintient l'ensemble pour qu'il soit cohérent (*fig. 2*). Ce bâtiment ressemble à la signal box, par la manière dont l'enveloppe lui est appliquée. Les bandes de fenêtre créent une continuité effective entre les faces, comme les bandes d'acier de la signal box. Cependant, la tour a un socle contrairement à la signal box. Ce sont d'ailleurs les variations apportées à sa forme qui permettent de différencier le socle du reste de la tour. Ce principe est bien différent de la St-Jacob tower et du Messe Basel, car le socle de ce bâtiment n'est pas différencié par son matériau, mais uniquement par le changement de forme de son volume.

La stratégie établie pour mettre en forme le concept à travers la matière est d'une simplicité évidente. Un système plus complexe aurait sans doute mit en pérille la clareté et la lisibilité du volume.

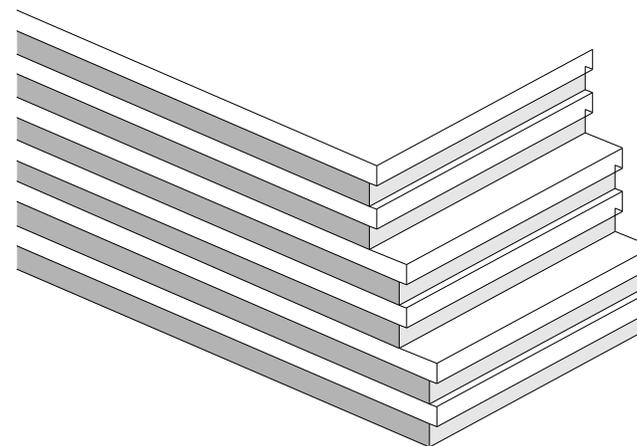


fig. 1

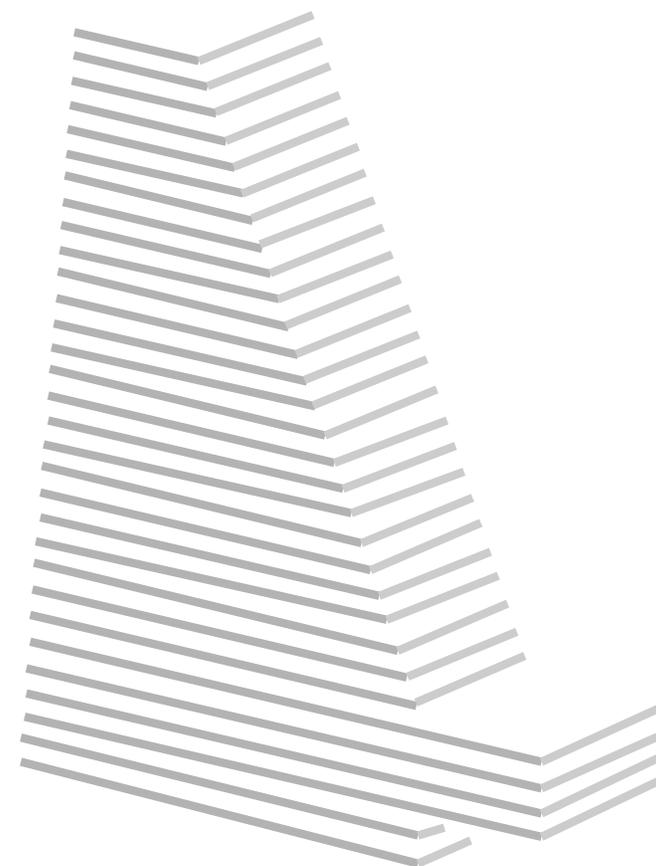


fig. 2



Elsässertor II, Basel - 2005.

Le bâtiment Elsässertor est un volume horizontal, et se lit comme tel (fig. 2). Ce parallélépipède modifié, dans lequel la figure du triangle intervient à plusieurs reprises dans sa composition, s'articule entre la voix ferrée, la gare centrale, un pont permettant de franchir les voix et un boulevard très mouvementée.

Lorsqu'on l'observe une première fois, sa façade apparaît unie: les panneaux de verre sont tous similaires et disposés de sorte à maintenir une continuité périphérique entre les multiples surfaces du volume, au même titre que le signal box ou encore la tour Roche. Cependant l'enveloppe de verre, bien que continue, se permet une variation à peine perceptible. Les deux photos précédentes montrent à priori la même enveloppe, mais lorsque l'on regarde de plus près la photo de droite, qui illustre la façade sur le boulevard, on remarque que les panneaux sont légèrement désaxés (fig. 1). Ce désordre dans l'ordre ne change pas drastiquement la façade, ce qui lui permet d'entretenir une cohérence avec les autres faces. Ce qui change vraiment, c'est la façon dont elle reflète les éléments qui l'entoure, le reflet n'est plus unie, mais légèrement fragmenté. C'est cette réflexion qui crée un véritable mouvement dans la façade aux dépens des panneaux de verre qui la constitue.

Lorsque ces panneaux de verre se retournent vers les petits côtés du volume, ils deviennent plus sages, le mouvement qu'ils tentent discrètement de faire apparaître sur le boulevard, devient totalement statique.

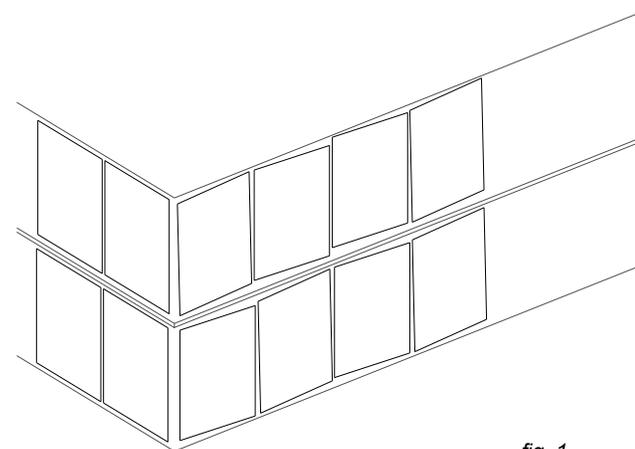


fig. 1

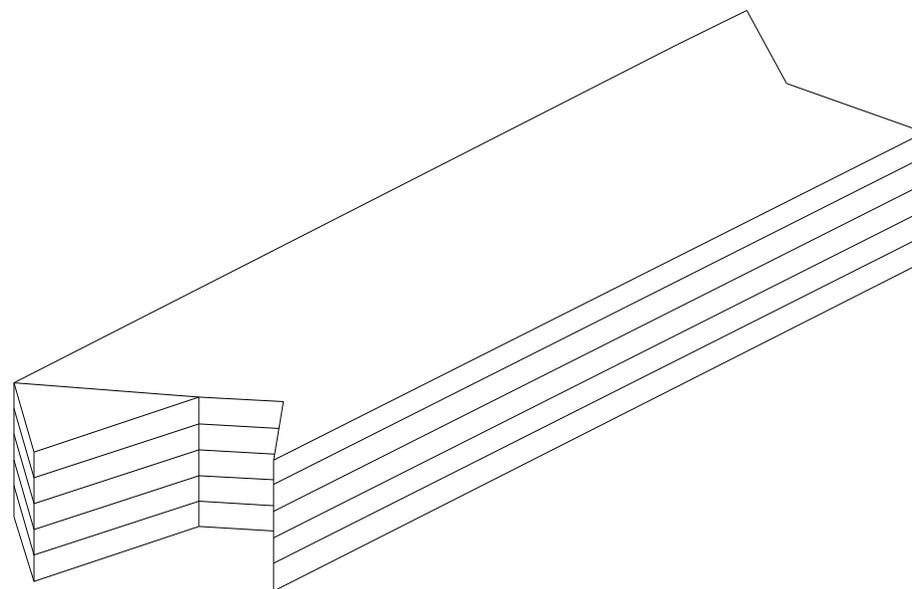
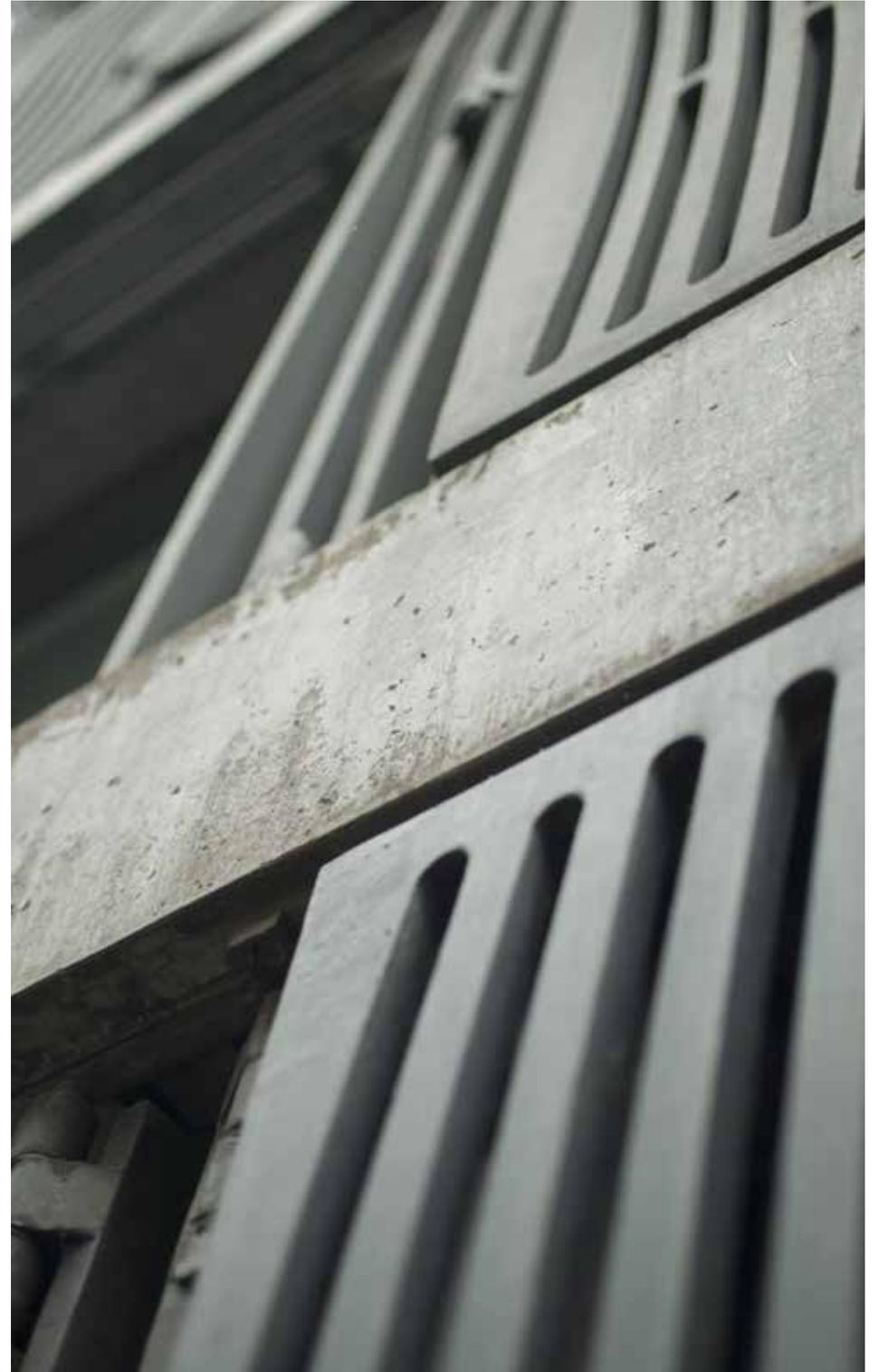


fig. 2

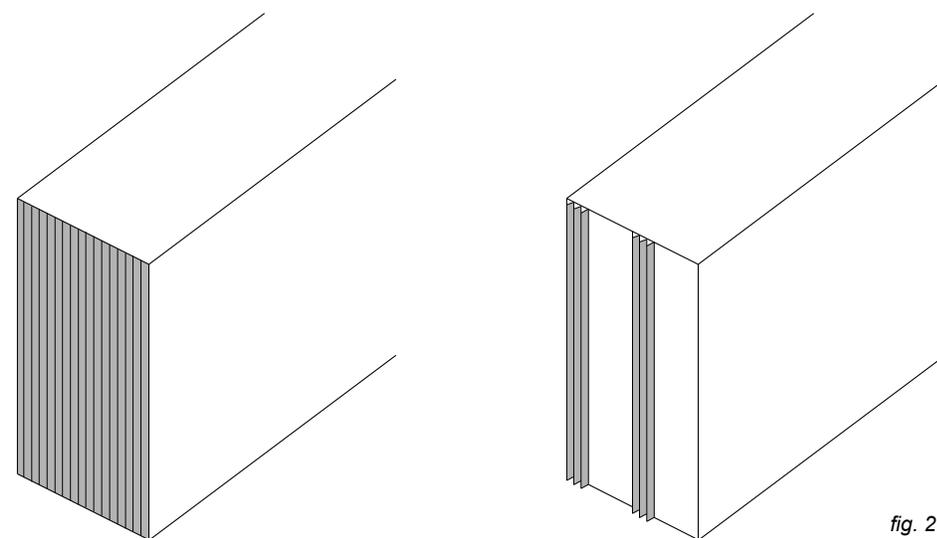
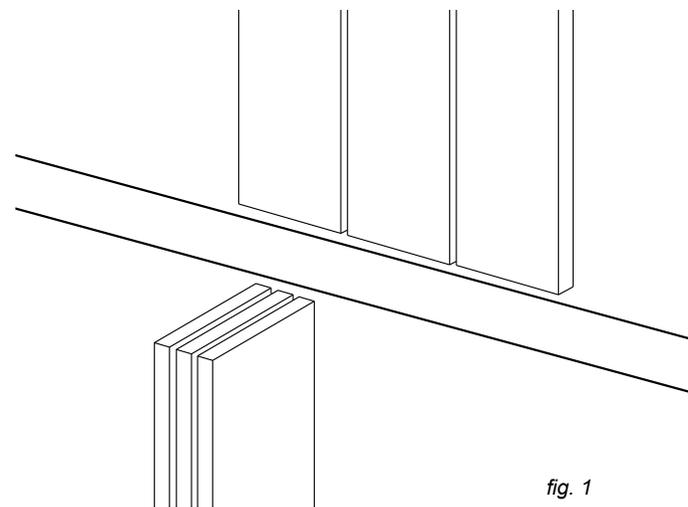


Appartements et café, Schützenmattstrasse, Basel - 1993.

Encastré entre deux bâtiments existants, la façade des logements et du café rue Shutzenmatt, affirme parfaitement sa verticalité à travers ses panneaux de façade élancés.

Les panneaux en acier sont associés à un béton gris foncé, chacun de ces matériaux exprime un statut différent. Le béton est horizontal et statique, il structure la façade et organise les éléments verticaux en métal. Les panneaux quant à eux semblent flotter entre les nez de dalle, comme si ils étaient parfaitement autonomes. Au point d'avoir l'impression que l'acier est en lévitation lorsque plusieurs plaques sont repliées les unes sur les autres, comme c'est le cas sur la photo de gauche au dernier niveau du bâtiment (fig. 1). Sur la photo de droite, on observe plus précisément ce petit décalage entre le béton et l'acier qui produit cette sensation étrange.

Le mouvement perpétuel produit par la façade est bien cinétique cette fois-ci: il est généré par les usagers au gré de leur volonté. Cette façon de gérer la façade lui octroie deux types de surfaces possibles à chaque extrême ainsi que de nombreuses combinaisons possible entre ces deux extrêmes. Autrement dit, la façade peut être une surface totalement lisse sur un extrême et entièrement repliée sur l'autre (fig. 2), avec des possibilités combinatoires infinies entre les deux. Malgré la mobilité de la façade, les jours entre les panneaux et l'effet de lévitation qu'ils produisent, le bâtiment semble lourd et massif, cette perception est accentuée par le choix des matériaux et des couleurs.



Les limites de la macro-photo pour appréhender la totalité d'une pratique.

La macrophotographie est un outil formidable. Elle permet d'isoler un sujet ou ses parties pour en extraire ses éléments constitutifs essentiels. C'est exactement ce qui nous a intéressés jusqu'à présent, pour identifier et mettre à nu l'architecture de Herzog et De Meuron. Cependant, l'isolation en architecture pose un véritable problème contextuel en amont. Car lorsque l'on prend un détail, ou une partie très précise appartenant à un ensemble complexe, on met systématiquement tout le reste de côté. Autrement dit, le contexte se voit automatiquement exclu. Si celui-ci n'a pas d'importance pour comprendre le fonctionnement d'un détail, bien souvent il apporte des réponses très précises sur la conception d'un bâtiment. Par exemple le choix d'une pierre de façade peut être en corrélation directe avec les roches locales, comme avec la «stone house», c'est un détail que l'on peut aisément comprendre lorsque l'on voit une photo de la maison avec son environnement proche. Prendre un détail en photo revient donc à exclure une partie substantielle du sujet susceptible d'aider à sa compréhension.

Ce type de prise de vue est alors très controversé, d'autant plus que lorsque l'on parle de photo architecturale, la majorité des architectes pensent à l'espace, au volume et au contexte. Or, rien de tout cela n'est visible dans les diptyques précédents.

En regardant la première photo on ressent ici et là ce que pourrait être le bâtiment, sa forme, sa matière, puis vient la seconde qui remet en question ces préceptes. Sur le premier diptyque par exemple, celui du Messe Basel, on pourrait croire que le bâtiment exhibe des formes courbes sur tout son ensemble, alors que l'on se persuade d'une forme organique, la seconde photo rompt brusquement cette brève image du bâtiment qui s'était constituée dans notre esprit.

Il n'y a donc ni espace, ni véritable volume, ni même un bout de contexte pour se nourrir. Le diptyque révèle des informations qui semblent incomplètes, voire obsolètes. D'ailleurs si l'on reprend la pensée des architectes, le détail et la matière ne sont rien d'autre qu'une solution pour résoudre l'espace. Leur démarche est entièrement basée sur la gestion du volume et de l'espace dans un contexte bien précis, alors que ce type de photographie semble en rejeter l'ensemble d'une seule traite. L'ambiguïté apportée par la macrophotographie dans ce cas précis est bien réelle, mais il ne faut pas perdre de vue que la photographie a pour tâche de prendre une chose en l'isolant de tout le reste. Il est dès lors impossible de tirer d'un sujet une unique photo, ou un couple de photos qui seraient capable d'en extraire toutes ses caractéristiques architecturales. De plus, l'espace suscite un ressenti, c'est une sensation basée sur la perception humaine. Le prendre en photo est tout simplement impossible. Au même titre qu'il est impossible de photographier le vertige ou l'ivresse. Il resterait uniquement le volume et le contexte, tous deux difficilement traductibles par un diptyque de photos prisent à hauteur d'homme. Dès lors la

macrophotographie est une solution certes très restrictive, mais néanmoins crédible, lorsque l'on prend en considération la difficulté qui existe si l'on veut capturer le volume ou l'espace par d'autres applications photographiques.

Contexte, volume et espaces mit à part, la macrophotographie ne nous permet pas de comprendre le fonctionnement global d'un bâtiment, même lorsqu'une photo de détail est accompagnée d'une seconde photo avec un cadrage plus large, comme c'est le cas sur les diptyques précédents. Par exemple, en regardant ces couples de photos il nous est impossible d'en déduire ses accès, sa spatialité, ou encore quel est le rapport que le bâtiment entretient avec le sol. Le fonctionnement du bâtiment et son programme sont laissés à l'interprétation ou à l'imagination de son lecteur dans un premier temps, puis ce sera l'intérêt suscité par tel ou tel bâtiment qui poussera ce même lecteur à se renseigner sur les usages, à visiter le bâtiment, en étudier ses plans etc...

L'esthétique libérée par la macrophotographie est une sorte de leitmotiv poussant le lecteur à s'intéresser plus précisément au sujet par lui-même. Elle motive la curiosité de chacun puisque les réponses très limitées qu'elle apporte sur son sujet sont rarement satisfaisantes.

Conclusion.

La photographie illustre la réalité. Elle est un medium pour se rendre compte de ce qui existe ; d'une manière plus juste que les mots ou le dessin. Cependant, tout comme ces derniers, elle ne permet pas d'expérimenter cette réalité. L'espace est à vivre, il n'est traduisible par aucun medium, l'imagination ne suffit pas pour l'appréhender et lui donner un jugement de valeur. Tout comme une photo d'un paysage ne donnera jamais les mêmes sensations que l'expérience du paysage lui-même.

A partir de là, la photographie ne peut être qu'une approche personnelle déterminée par une histoire ou une démarche subjective. Car même si plusieurs tentatives ont été élaborées pour lui donner un statut objectif, tout comme pour l'art, ou l'architecture, la photographie ne peut se libérer de son photographe : à partir du moment où celui-ci décide de cadrer et d'appuyer sur le déclencheur, il devient prisonnier de sa propre subjectivité.

C'est donc des choix précis de cadrage et de lumière qui m'ont amenés à photographier de cette manière les bâtiments conçus par les architectes Jaques Herzog et Pierre De Meuron. Ces choix reflètent ma curiosité à travers la leur. Tout comme créer une forme unique, élaborée à partir d'un matériau unique les ennuient, l'idée de redondance dans le sujet photographique, ne suscite pas chez moi un grand intérêt.

Le plus étrange, c'est que dans mes recherches photographiques, le détail, la forme et la matière ressortent toujours de la même façon, quel que soit l'architecture photographiée. Des églises romanes Italiennes, aux immeubles de la city Londonienne en passant par les maisons Hollandaises du dix-septième siècle, mon approche reste identique. Sans doute parce que la diversité du sujet à plus d'importance à mes yeux que la diversité d'approche de ce dernier. En relative expérience, ce qui est intéressant dans l'observation du réel à mon égard, c'est la diversité qui s'en dégage. Cette approche photographique est donc adaptée à leur architecture, mais n'en fait pas l'exclusivité.

Bibliographie

Ouvrages.

BARTHES Roland.

La chambre claire, note sur la photographie
Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

BENJAMIN Walter.

Petite histoire de la photographie.
Edition ALLIA, 2015.

KRAUSS Rosalind.

Le photographique, pour une théorie des écarts.
Editions Macula, 2013.

LOOS Adolf.

Crimes et ornements.
Editions Payot & rivages, 2003.

LUCAN Jacques.

Composition, non-composition: architecture et théories, XIXe-XXe siècles.
Éditions Presses polytechniques et universitaires romandes, Relié, 2009

SARTRES Jean Paul.

Qu'est-ce que la subjectivité ?
Editions Les Prairies ordinaires, 2013.

ZAUGG REMY

La ruse de l'innocence.
Ecrits d'artistes, les presses du réel, 1997.

Sites internet.

DEMAND Thomas

A world of models.

channel.louisiana.dk/video/thomas-demand-world-models

HERZOG Jacques

The Berlage Archive: Jacques Herzog, 1998.
vimeo.com/93412026

Lecture by Jacques Herzog, Harvard GSD, 2011.
youtube.com/watch?v=cblyjVnD3Y8&index=1&list=PLGzJd8MTJ8Kn-s3rtM6A1cxFgVrPnAOQg

Myths and Collaborations over Time, Columbia GSAPP, 2013.
youtube.com/watch?v=khwQ9lf2DJQ&index=2&list=PLGzJd8MTJ8Kn-s3rtM6A1cxFgVrPnAOQg

Conversation between Jacques Herzog & Peter Eisenman, Cornell University, 2013.
youtube.com/watch?v=GdomEmYiw8g&index=3&list=PLGzJd8MTJ8Kn-s3rtM6A1cxFgVrPnAOQg

Potentials in architecture, polimi, école polytechnique de Milan, 2013.
youtube.com/watch?v=_v7DzJYHYyU&index=4&list=PLGzJd8MTJ8Kn-s3rtM6A1cxFgVrPnAOQg

HOLT Michael & LOOBY Marissa

From Facades to Floor Plates & Form: The Evolution of Herzog & de Meuron.

archdaily.com/523080/from-facades-to-floor-plates-and-form-the-evolution-of-herzog-and-de-meuron/

WANDERS Wim

Painter, filmmaker, photographer.

channel.louisiana.dk/video/wim-wenders-painter-filmmaker-photographer