



# DE L'ARCHITECTURE-MACHINE À L'ARCHITECTURE MACHINÉE

CHRISTIAN GIRARD

À une époque pas si lointaine, tout artefact industriel ou technique d'une certaine taille avait sa salle des machines: usine, paquebot, centrale thermique, etc. Depuis, celle-ci s'est volatilisée dans l'atmosphère, la computation s'externalisant dans le réseau des réseaux planétaire, le « cloud computing » devenant la salle des machines universelle, disponible partout. Le dernier équivalent physique de la salle des machines a pris la forme du centre de données – « data center » – concentrant les mémoires numériques en des lieux tenus secrets, dans des bâtiments les plus neutres possibles, sécurisés à outrance. Comme toute machine, « la panne et l'accident sont les seuls événements qui les attendent. Pendant ce temps là, l'architecture tente de suivre le cours de l'histoire ». « Pourrons-nous un jour, et d'un seul mouvement, ajouter une pensée de l'événement avec la pensée de la machine ? Pourrons-nous penser, ce qui s'appelle penser, d'un seul et même coup et ce qui arrive (on nomme cela un événement), et, d'autre part, la programmation calculable d'une répétition automatique (on nomme cela une machine) ? », demandait Jacques Derrida.<sup>1</sup> Et si l'architecture était, à son insu, le lieu d'une telle configuration de pensée duale, de pensée qui réussit la conjonction alchimique, parce qu'*a priori* impossible, de la machine et de l'événement ? Et si l'essor des moyens de calcul et de simulation donnait l'occasion à l'architecture de parvenir enfin à l'imbrication étroite de l'événement et du machinisme, celui-ci étant désormais computationnel ?

Les technologies et les machines sont dans un rapport quasi consubstantiel: pas de machine sans quelques technologies pour les assembler, les faire fonctionner, pas de technologie qui ne se passe de machines, sous une forme ou une autre. Et l'avènement du numérique loin d'avoir démenti cet axiome, lui a donné une nouvelle dimension, fusionnelle. Les biotechnologies signent l'alliance organique-mécanique, nature-artifice tandis que le paradigme mécanique a été complété, augmenté, complexifié par le paradigme informationnel, et, plus exactement, computationnel. L'électrosphère décuple la puissance de la mécanosphère. L'âge de la machine au sens traditionnel du terme est derrière nous, le présent est celui de l'âge de l'information, de la computation et des machines de traitement de l'information et de calcul. Ce qui arrive, à savoir l'événement, se trouve alors pris dans un mixte machinique et informationnel opérant désormais à l'échelle planétaire. Par définition toujours en expansion, une collection d'architecture implique l'historicisation des objets, œuvres et projets, réalisés ou non. Depuis le tournant du siècle, des œuvres sont arrivées à maturation, d'autres se sont essouffées ou ont pris une tournure plus

affairiste, voyant la taille de certaines agences se multiplier par deux ou trois à mesure de la conquête de nouvelles commandes; d'autres, inconnues au début du siècle, ont déjà leur micro-histoire faite de projets et recherches remarquables. Enfin, il est un objet singulier qui a fait son entrée, sans doute pour la première fois, au sein d'une collection d'architecture, un objet-machine à la puissance longtemps sous-estimée, qui n'est autre qu'un logiciel, ou mieux, un environnement de logiciels, utilisé par une grande partie de l'architecture expérimentale récente: *Rhinoceros*, plus couramment appelé *Rhino*. Produit industriel s'il en fut, à classer dans la catégorie des technologies du savoir et de la connaissance, il a commencé à avoir un impact aux plans théoriques et pratiques sur l'architecture du début du siècle. Pas plus neutre que n'importe quel outil, cette machine est la machine contemporaine par excellence qui fait muter la discipline architecturale. Avec elle, comme avec d'autres logiciels paramétriques et associatifs tels que *Catia-Digital Project*, interfacés à des machines de fabrication à commande numérique, le rapport de l'architecture au machinisme a franchi un seuil qualitatif permettant de s'affranchir vraiment du romantisme de la métaphore et de toute tentation à la littérature. Un réalisme et rationalisme de second ordre viennent prendre la place des idéaux du Mouvement moderne, une post-machine succède aux machines non plus pour alimenter l'imaginaire des architectes mais pour les faire intervenir dans la complexité même du réel. Le littéral évacue le discours métaphorique, le calcul précis renvoie aux oubliettes toutes les pseudo-poétiques architecturales, et cela tout en ouvrant la voie à différentes esthétiques, à une infinité d'agencements morphologiques, à une conception différente de la matière et des matériaux, à un changement profond des modes de fabrication de l'architecture.

L'ancienne relation entretenue par l'architecture et l'idée de machine reste ainsi encore digne d'attention théorique et critique car elle est loin d'être au terme de son potentiel; il semble qu'elle revêt des dimensions qui n'ont pas été anticipées. Les machines informationnelles ont envahi les processus de conception architecturale avec des effets qui n'ont pas encore fini d'être mesurés. Le corpus des œuvres rassemblées par le FRAC Centre offre un efficace terrain d'analyse pour de telles questions en permettant la juxtaposition d'un nombre significatif d'œuvres architecturales manifestement travaillées par une irréprouvable envie de machine et de démarches qui, dès les années 1960, ont tenté le passage à une conception de la technologie délivrée de la figure « classique » de la machine, comprise comme assemblage de matériaux distincts, objets d'une fabrication industrielle. Il reviendra à de

1. Jacques Derrida, *Papier Machine*, Paris, Editions Galilée, 2001, p. 34.

Neil Denari  
Tokyo International Forum,  
1989  
Coll. FRAC Centre

Le Mémorial de la Shoah, à Paris.

futures recherches historiographiques de dire dans quelle mesure ce changement de conception a été occulté et réprimé par les derniers soubresauts d’un Mouvement moderne en fin de parcours. Au tournant du xxi<sup>e</sup> siècle, l'architecture était écartelée entre un probable archaïsme de la machine et la tentation d’un néo-futurisme de la post-machine. Les plus jeunes architectes sélectionnés dans la collection sont dans une recherche qui, des technologies du xx<sup>e</sup> siècle, développe surtout celles directement liées à l’informatique. Les pratiques architecturales qui nous intéressent sont celles utilisant l’outil sur un mode critique et théorique avec pour exigence de fonder rigoureusement les expérimentations formelles autorisées par l’ordinateur.

Qu’est-ce qui conduit des architectes à se référer encore au modèle mécaniciste quand s’accélère le basculement dans les post-industries ou à tout le moins dans des industries reconfigurées par le numérique ? Et comment expliquer la persistance quasi anachronique de ce modèle ? Ou plutôt, dans quelle mesure le modèle mécaniciste est-il anachronique ? Le paradigme mécanique est un des plus constants dans l’histoire de l’architecture depuis la Renaissance et les inventions léonardiennes.<sup>2</sup> Il fera l’objet d’une reprise, d’une actualisation et d’une réinterprétation permanente avec des temps forts comme celui du mouvement futuriste italien qui contribuera grandement à faire adopter la machine comme symbole expressif par le Mouvement moderne.<sup>3</sup> Les Constructivistes russes eux aussi porteront haut le lyrisme de la machine. Puis, en 1947, Siegfried Giedion avait pris la mesure du phénomène dans son essai *Mechanization takes Command*.<sup>4</sup>

La métaphore mécanique a été utilisée par toutes les disciplines bien avant que l’architecture à son tour s’en empare, comme le rappelait Peter Collins.<sup>5</sup> Reyner Banham a sans doute donné la meilleure interprétation critique de l’engagement du Mouvement moderne dans l’ère de la machine, soulignant les nombreuses ambivalences de cette relation marquée par la dérive esthétique. On lui doit l’idée de Loi de la Sélection Mécanique, équivalente de la Loi de la Sélection Naturelle et la mise en évidence de la dissonance croissante au xx<sup>e</sup> siècle entre la véritable esthétique des machines et celle de l’architecture qui se croit en phase avec l’ère de la machine.<sup>6</sup> En 1965, associé à François Dallegret, Banham publie son article/projet « A Home is not a House » où il déshabille littéralement la maison pour n’en garder que les systèmes mécaniques – « *the mechanical services* », présentés sous la forme d’un bouquet de tuyaux d’où émergent deux antennes de radio et de télévision. Puis il suffira d’englober l’ensemble sous une fine bulle gonflable : « *The Environment-Bubble* ». La bulle deviendra une forme générique qui ne cessera de hanter l’architecture de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle, connaissant toutes les variations possibles pour sa mise en œuvre, des dômes de Fuller aux expérimentations fluides de NOX et aux voûtes en tubes de carton de Shigeru Ban, en passant par quantités d’essais dans tous les matériaux et techniques disponibles. Subissant, jusqu’à l’orée du xxi<sup>e</sup> siècle, une répression de la part d’un segment de la critique qui ne comprendra jamais la question de la forme en architecture autrement qu’à travers le filtre d’une doctrine pseudo-rationaliste et pseudo-sociale, les projets et réalisations qui dérogent à une géométrie primaire ou à la poétique de l’angle droit resteront frappés de préjugés négatifs

Le Mémorial de la Shoah, à Paris.

voire d’anathèmes. Ce destin de la forme renvoie à la « pathologie des sphères » évoquée par Peter Sloterdijk.<sup>7</sup> Le retour à la fin du siècle dernier aux formes organiques expérimentées dans les années 1960 n’est en rien réductible à une mode passagère, ni à un « revival », mais s’apparente à une sorte de réévaluation à nouveaux frais de potentialités laissées en friche. Comme si l’histoire, loin de bégayer, accomplissait un mouvement en spirale d’approfondissement d’une recherche trop vite étouffée.

Devant l’architecture aux prises avec la technologie, Manfredo Tafuri n’aura pas toujours fait preuve d’une grande lucidité lorsque, par exemple, il écornait Banham sur ce rapport à la technique : « Il est certainement superflu de relever que toute la science-fiction architectonique, qui a proliféré des années 1960 à aujourd’hui, rache-tant la dimension « des images » des processus technologiques, est – à l’égard du *Plan Obus* de Le Corbusier – en deçà des modèles les plus désolants ». <sup>8</sup> Tafuri pointe l’aspect le moins intéressant du machinisme architectural : un air de science-fiction par trop littéraire, un futurisme d’après le mouvement futuriste et plus pauvre que lui. On doit se rappeler aussi comment un Kenneth Frampton se trouvait décontenancé par l’apparition d’un nouveau machinisme dans les années 1980 au point d’en parler en terme de « constructivisme ». Il s’accommodait des mécaniques architecturales de Neil Denari et Wes Jones en leur reconnaissant le mérite d’un retour à la chose construite : « Ce qui est le plus positif dans ces travaux, à savoir l’effort pour fonder à nouveau l’architecture dans la structure, la fabrication et la poétique de la construction, plutôt que dans l’esthétisme gratuit de la forme abstraite ». <sup>9</sup> Mais il passait largement à côté d’une compréhension adéquate des enjeux. On retiendra plutôt la justesse de l’analyse de l’architecte et historien Hugues Fontenas qui observait : « Le paradoxe des références mécanistes de l’architecture moderniste fut donc de contribuer à maintenir en l’état quelques-unes des bases théoriques les plus traditionnelles, les plus opposées à la compréhension de certains aspects de la modernité. Ainsi, les discours modernistes ont continué à accorder une place prépondérante aux problématiques liées aux questions statiques, au détriment de celles liées aux techniques des fluides, dont la montée en puissance fut pourtant un phénomène majeur du xx<sup>e</sup> siècle ». <sup>10</sup>

La connivence entre le modèle mécanique et le modèle biologique qui, elle aussi, a toujours été présente dans l’histoire des idées, aura également un écho dans la discipline jusqu’à cette première décennie du xxi<sup>e</sup> siècle où la computation démultipliera les moyens d’assurer cette convergence mécanique/organique en architecture. Les architectes du mouvement métaboliste japonais, avec leur chef de file Kisho Kurokawa, avaient tôt fait d’observer que les concepts de système biologique et de métabolisme étaient souvent associés par les scientifiques à celui de machine. Le passage du mécanique au biologique a donc eu lieu dès la fin des années 1960 avec l’invention de néologismes tels que « biotecture ».

Une hypothèse serait ici qu’il y a eu moins un « âge de la machine » inscrit dans les xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles qu’une succession ininterrompue à ce jour de moments machiniques. À ces moments ont correspondu autant d’engouements architecturaux déclinés selon de multiples facettes. La notion d’âge fonctionne dans une histoire par grands blocs de longue durée braudeliienne, tandis que celle de « moments » autorise à penser une histoire fragmentée, parcellisée, où le temps

Le Mémorial de la Shoah, à Paris.

2. Julien Offray de La Mettrie, *L’Homme-machine*, Layde, 1747 (réédition, Paris, Édition Fayard/Mille et Une Nuits, 2000). Pour une synthèse de l’histoire de l’idée de machine depuis l’antiquité, voir Pierre-Maxime Schuhl, *Machinisme et philosophie*, Paris, PUF, 1938. Depuis, les références incontournables sur la notion de machine sont l’œuvre de G. Simondon et celle de Deleuze et Guattari, avec en particulier la notion de *phylum machinique* proposée par ces derniers.

3. Sanford Kwinter, *Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, Cambridge, MIT Press, 2001.

4. Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command: A Contribution to an Anonymous History*, Norton, 1948 ; 1<sup>ère</sup> édition française : *La Mécanisation ou Pouvoir*, Paris, Centre G. Pompidou, 1980, traduction P.Guivarch ; 2<sup>e</sup> édition : Paris, Denoël Bibliothèque Médiations, 1983.

5. Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*, Montréal, McGill-Queen’s University Press, 1965 (voir chapitre « *The Mechanical Analogy* » pp.159-182) ; traduction française : *L’Architecture Moderne, Principes et Mutations, 1750-1950*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2009.

6. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London/New York, The Architectural Press/Praeger, 1960 ; première traduction française : *Théorie et design à l’ère industrielle*, Orléans, Éditions HYX, 2009.

7. Peter Sloterdijk, *Bulles Sphères 1*, Paris, Maren Sell, 2002 ; édition originale : *Shären I. Blasen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1998.

8. Voir Manfredo Tafuri, *Projet & Utopie, de l’avant-garde à la métropole*, Paris, Bordas, 1979, p.109, note 79 (traduction de *Progetto e Utopia*, *Architettura e sviluppo capitalistico* Rome, Bari, Laterza, 1973).

9. Kenneth Frampton, *Pamphlet Architecture 12*, p.61 : « that which is most positive in the work, namely the effort to ground architecture once again in structure, craft and the poetics of construction, rather than in the gratioius aestheticism of abstract form ».

10. Hugues Fontenas, « Wes Jones, Infiltrations mécaniques et électroniques de l’architecture », in *Pratiques, Réflexions sur l’art*, n° 8, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Printemps 2000, pp.16-20.

Le Mémorial de la Shoah, à Paris.

devenir tour à tour distendu et contracté, selon des rythmes variables. L’architecture, comme d’autres disciplines, connaît ces moments, y participe, les subit ou participe à leur émergence. Devant la disparition par dissolution dans toutes les dimensions de la société, et jusqu’aux corps humains eux-mêmes, des caractères propres de la machine, les architectes ont, ou bien continué à perpétuer un modèle révolu de la machine comme un fantasme dont il serait impossible de se débarrasser, ou alors tenté de se saisir de façon critique et théorique des nouveaux outils pour projeter l’architecture au-delà de ses limites connues. Andrea Branzi est un des acteurs essentiels de l’architecture de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle ayant le mieux décrit ces mutations, notamment dans son essai de 1988, *Nouvelles de la Métropole froide, design et seconde modernité*, où il dénonce l’archaïsme de l’architecture européenne des années 1980 restée sur une conception obsolète de la technologie : « (…) c’est pourquoi elle insiste tant sur les thèmes de composition : elle montre qu’elle est encore liée aux modes et aux thèmes de l’époque mécanique, durant laquelle la communication se faisait par “mouvement des masses”, par “rotation et glissement des corps”. À l’inverse nous vivons aujourd’hui une époque où, du fait même de l’avènement de l’électronique, la communication se fait horizontalement ; elle est liée au battement d’un cristal liquide, à la circulation de basses tensions qui produisent des performances extrêmement sophistiquées, semblables à celles de la physiologie humaine ». <sup>11</sup>

Le Mémorial de la Shoah, à Paris.

Deux décennies plus tard, ces propos gardent toute leur pertinence. devient tour à tour distendu et contracté, selon des rythmes variables. L’architecture, comme d’autres disciplines, connaît ces moments, y participe, les subit ou participe à leur émergence. Devant la disparition par dissolution dans toutes les dimensions de la société, et jusqu’aux corps humains eux-mêmes, des caractères propres de la machine, les architectes ont, ou bien continué à perpétuer un modèle révolu de la machine comme un fantasme dont il serait impossible de se débarrasser, ou alors tenté de se saisir de façon critique et théorique des nouveaux outils pour projeter l’architecture au-delà de ses limites connues. Andrea Branzi est un des acteurs essentiels de l’architecture de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle ayant le mieux décrit ces mutations, notamment dans son essai de 1988, *Nouvelles de la Métropole froide, design et seconde modernité*, où il dénonce l’archaïsme de l’architecture européenne des années 1980 restée sur une conception obsolète de la technologie : « (…) c’est pourquoi elle insiste tant sur les thèmes de composition : elle montre qu’elle est encore liée aux modes et aux thèmes de l’époque mécanique, durant laquelle la communication se faisait par “mouvement des masses”, par “rotation et glissement des corps”. À l’inverse nous vivons aujourd’hui une époque où, du fait même de l’avènement de l’électronique, la communication se fait horizontalement ; elle est liée au battement d’un cristal liquide, à la circulation de basses tensions qui produisent des performances extrêmement sophistiquées, semblables à celles de la physiologie humaine ». <sup>11</sup>

Le Mémorial de la Shoah, à Paris.

Un réexamen attentif de l’architecture des années 1950 à 2012 donne la mesure de la prégnance du modèle mécanique et de son évolution, sur cette période, suivant des lignes complexes et contradictoires. On peut considérer la maquette d’acier et plexiglas de la *Construction avec plans incurvés* (1954) par Constant Nieuwenhuys, l’artiste-architecte membre du groupe Cobra et proche des Situationnistes, comme une *Maison Domino* qui serait allée au bout de la logique corbusienne de recherche d’une spatialité de libre agencement ; son cadre métallique se voyant traversé, enveloppé, parasité même par une pellicule ou ruban souple de plexiglas.<sup>12</sup> À la troublante qualité duchampienne de cette pièce répondent, deux décennies plus tard, les installations incisives de Diller+Scofidio. De même il serait possible d’établir de multiples correspondances et renvois dans le temps entre des œuvres de la collection sur le thème générique de la machine, tissant autant de réseaux plus ou moins explicites entre elles : une des justifications de toute collection tient à l’univers des rapprochements qu’elle suggère. Comment, par exemple, ne pas mettre en relation la *Maison de vacances volante* de Guy Rottier (1964) et les croquis de CJ Lim (1999) ? Entre l’hélicoptère-maison ou la maison-hélico du premier et les exercices de voltige aérienne des formes dessinées par CJ Lim, il y a l’écart de la transposition littéraire à l’évocation onirique. D’un côté une machine de rêve, très pragmatiquement conçue comme l’hybridation d’une demeure et d’un hélicoptère, de l’autre une rêverie d’architecture aérienne, déliée de la gravité. Significativement, CJ Lim se passe de l’infographie dont ses contemporains se saisissent dès qu’il s’agit de mettre en mouvement formes et matières : l’emprunt à la machine n’est plus

<sup>[1]</sup> Voir Andrea Branzi, Nouvelles de la Métropole froide, design et seconde modernité, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991 (édition originale: Milan, 1988) p.45; voir aussi A. Branzi, Weak and Diffuse Modernity, The World of Projects at the beginning of the 21th Century, Milan, Skira, 2006.

<sup>[2]</sup> Constant utilisa vers 1958 l’expression « machines atmosphériques » pour désigner dans New Babylon des environnements artificiels, en interaction avec leurs occupants, qui s’étaient substitués à l’architecture. Le FRAC Centre présente, à partir de sa collection, une exposition sous ce titre (novembre 2005-janvier 2006).

<sup>[3]</sup> Neil Denari, Gyroscopic Horizons, London, Thames & Hudson, 1999.

Le Mémorial de la Shoah, à Paris.

nécessaire, pas plus que l’utilisation des technologies de représentation et de proiettation « machinique »; l’archaïsme du dessin à la main de CJ Lim est en quelque sorte symétrique de l’actualité technique de l’hélicoptère qui intéresse Rottier trente ans plus tôt. Les travaux d’Antoine Stinco avec le groupe Aérolande participent activement à la promotion de l’utopie du gonflable et de l’architecture mobile. Stinco projette *Un hall itinérant d’exposition d’objets de la vie quotidienne* où l’architecture pneumatique s’allie à la puissance mécanique offerte par des camions qui, lorsqu’ils ne sont pas chargés de déplacer la structure, participent à la mise en tension des éléments. Les maquettes de l’*Aérogare Roissy 1* de Paul Andreu ont tout du rotor ou de la pièce de moteur à réaction ; en particulier la maquette sphérique et transparente du cœur de *Roissy 1*, avec ses fameux escalators qui se croisent dans le vide. Espace autrement plus piranésien que celui que Koolhaas voudra baptiser ainsi à *Euralille* bien plus tard, cette sphère renvoie bien sûr au Cénotaphe *de Newton* de Étienne-Louis Boullée mais correspond aussi à la pièce mécanique idéale, à l’artifice réglé comme le mouvement des planètes. L’hommage rendu à *Roissy 1* dans la première monographie de Neil Denari marquait la reprise consciente par une génération plus jeune des meilleurs prototypes de ses aînés.<sup>13</sup> Les représentants les plus explicites de ce qui n’est ni une tendance, ni un mouvement, ni une école de pensée, mais une sorte de tropisme qui catapulte les projets architecturaux dans l’univers de la machine sont Neil Denari et Wes Jones. Pour le concours du *Tokyo Forum*, le projet *Godzero: Cosmos Mechanicool* de Denari a tout d’une machine démesurée qui, par ce hors d’échelle, transforme de façon agressive le contexte de son implantation. Dans un registre différent, les *Primitive Huts* de Wes Jones (et de Peter Pfau, son associé de l’époque) sont bien primitives, mais d’un primitivisme de la… machine, l’archétype de la maison y est retraduit dans l’archétype mécanique d’un assemblage métallique. Posée sur des rondins de bois, la cabane d’acier associe deux univers *a priori* antinomiques : la nature et l’artifice. Faisant explicitement référence à Marc-Antoine Laugier (1753), le projet interroge la question de l’origine de l’architecture. Wes Jones est sans doute l’architecte « machiniste » qui a le plus théorisé sa pratique et la signification de la machine dans la société contemporaine.

Archigram endosse des responsabilités majeures dans l’intégration au tournant des années 1960-1970 dans la discipline architecturale de la technologie de son époque et des immenses promesses qu’elle annonçait. Ils le font en réinterprétant pour l’architecture les domaines triomphants des mass media, de la publicité et du marketing, jouant eux-mêmes avec talent à l’autopromotion de leur groupe, pour proposer une des dernières avant-gardes historiques, sinon la dernière. Deux autrichiens qui se sont explicitement placés dans la lignée d’Archigram, Günther Domenig et Eilfried Huth, ont opéré dès 1964 l’articulation entre le modèle mécanique et le modèle biologique ou organique. Les dessins des projets *Floraskin* et *Medium Total* sont à ce titre une démonstration inégalée de recherche de fusion organique-mécanique, comme une reprise du Métabolisme japonais là où ceux-ci se sont arrêtés lorsque la commande est venue leur donner un sens du pragmatisme tempérrant quelque peu leurs audaces dessinées des années 1960. Avec Domenig et Huth, s’exprime l’ambition d’une production spatiale à

Le Mémorial de la Shoah, à Paris.

nécessaire, pas plus que l’utilisation des technologies de représentation et de proiettation « machinique »; l’archaïsme du dessin à la main de CJ Lim est en quelque sorte symétrique de l’actualité technique de l’hélicoptère qui intéresse Rottier trente ans plus tôt. Les travaux d’Antoine Stinco avec le groupe Aérolande participent activement à la promotion de l’utopie du gonflable et de l’architecture mobile. Stinco projette *Un hall itinérant d’exposition d’objets de la vie quotidienne* où l’architecture pneumatique s’allie à la puissance mécanique offerte par des camions qui, lorsqu’ils ne sont pas chargés de déplacer la structure, participent à la mise en tension des éléments. Les maquettes de l’*Aérogare Roissy 1* de Paul Andreu ont tout du rotor ou de la pièce de moteur à réaction ; en particulier la maquette sphérique et transparente du cœur de *Roissy 1*, avec ses fameux escalators qui se croisent dans le vide. Espace autrement plus piranésien que celui que Koolhaas voudra baptiser ainsi à *Euralille* bien plus tard, cette sphère renvoie bien sûr au Cénotaphe *de Newton* de Étienne-Louis Boullée mais correspond aussi à la pièce mécanique idéale, à l’artifice réglé comme le mouvement des planètes. L’hommage rendu à *Roissy 1* dans la première monographie de Neil Denari marquait la reprise consciente par une génération plus jeune des meilleurs prototypes de ses aînés.<sup>13</sup> Les représentants les plus explicites de ce qui n’est ni une tendance, ni un mouvement, ni une école de pensée, mais une sorte de tropisme qui catapulte les projets architecturaux dans l’univers de la machine sont Neil Denari et Wes Jones. Pour le concours du *Tokyo Forum*, le projet *Godzero: Cosmos Mechanicool* de Denari a tout d’une machine démesurée qui, par ce hors d’échelle, transforme de façon agressive le contexte de son implantation. Dans un registre différent, les *Primitive Huts* de Wes Jones (et de Peter Pfau, son associé de l’époque) sont bien primitives, mais d’un primitivisme de la… machine, l’archétype de la maison y est retraduit dans l’archétype mécanique d’un assemblage métallique. Posée sur des rondins de bois, la cabane d’acier associe deux univers *a priori* antinomiques : la nature et l’artifice. Faisant explicitement référence à Marc-Antoine Laugier (1753), le projet interroge la question de l’origine de l’architecture. Wes Jones est sans doute l’architecte « machiniste » qui a le plus théorisé sa pratique et la signification de la machine dans la société contemporaine.

Archigram endosse des responsabilités majeures dans l’intégration au tournant des années 1960-1970 dans la discipline architecturale de la technologie de son époque et des immenses promesses qu’elle annonçait. Ils le font en réinterprétant pour l’architecture les domaines triomphants des mass media, de la publicité et du marketing, jouant eux-mêmes avec talent à l’autopromotion de leur groupe, pour proposer une des dernières avant-gardes historiques, sinon la dernière. Deux autrichiens qui se sont explicitement placés dans la lignée d’Archigram, Günther Domenig et Eilfried Huth, ont opéré dès 1964 l’articulation entre le modèle mécanique et le modèle biologique ou organique. Les dessins des projets *Floraskin* et *Medium Total* sont à ce titre une démonstration inégalée de recherche de fusion organique-mécanique, comme une reprise du Métabolisme japonais là où ceux-ci se sont arrêtés lorsque la commande est venue leur donner un sens du pragmatisme tempérrant quelque peu leurs audaces dessinées des années 1960. Avec Domenig et Huth, s’exprime l’ambition d’une production spatiale à

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

toutes les échelles; leur projet *Stadt Ragnitz*, restant à ce jour une des plus spectaculaires propositions mégastructurelles. Impossible de ne pas évoquer Shin Takamatsu, dont la première période (1975-1985) reste encore aujourd'hui un des sommets de machinisme architectural, ni de mentionner l'interprétation magistrale donnée par Félix Guattari, qui rencontra l'architecte de Kyoto à chacun de ses séjours au Japon. Seule la schizoanalyse pouvait rendre justice, conceptuellement, aux « machines processuelles et resingularisantes » de l'architecte.<sup>14</sup> NOX (Lars Spuybroek) avec un ensemble de cinq maquettes de son *Pavillon H2O*, construit aux Pays-Bas (1994) cherche à remplacer toute appréhension mécaniciste du corps par une conception plastique, liquide et haptique; l'espace lui-même semble couler tel un fluide et dès lors l'architecture se confond avec une machine de production de sensations contrôlées. Diller+Scofidio, avec leur projet emblématique de *Slow House* (1992-1993), habitat-machine de contrôle de la vision, articulaient des assemblages de bois et d'acier sur des pivots, des charnières et des gonds, dans la reprise explicite des expériences de Marcel Duchamp. Leur pavillon éphémère *Blur* à Yverdon-les-Bains pour l'*Expo 02* en Suisse, était cette extraordinaire machine à produire un nuage qui réussit de façon exemplaire l'alliance d'une architectonique stable, à structure métallique, et d'une forme impalpable, toujours changeante.<sup>15</sup> L'architecture était rendue à l'état gazeux par le truchement de compresseurs et autres machines que les architectes montraient dans un hangar technique transparent sur les rives du lac. Le nuage *Blur* réalisait le programme-manifeste que s'était donné Coop Himmelb(l)au à sa création trois décennies auparavant.

La machine en général est relativement autonome, autocentrée, muette, ramassée dans une intériorité autiste: l'architecture qui s'emploie sérieusement, c'est-à-dire intensément, à reprendre ces caractéristiques de la machine se risque à côtoyer l'inhumain comme cette maison ressemblant à une centrale décrite par Thomas Bernhard, qui « telle qu'on se la représente », faisait un effet rebutant, inhumain vue de l'extérieur, évoquait « la carapace en béton d'une machine qui fonctionne à l'intérieur et n'a besoin ni de lumière ni d'air ».<sup>16</sup> Cette description qui conviendrait à tant d'architectures paraît étrangement coïncider avec la démarche des deux architectes autrichiens de Pauhof. Que Michael Hofstätter et Wolfgang Pauzenberg aient ou non lu Bernhard, ils s'emploient, à force de maquettes d'acier brut, à capter la force brute de toute machine pour la réinjecter dans des programmes domestiques, devenus dès lors parfaitement autonomes, comme libérés à jamais des contingences culturelles et sociales. Leur *ST House* (Linz, 2000) y parvient avec une maîtrise implacable.

**L'avènement des rouages numériques**

Aujourd'hui l'architecte dispose d'outils dont il peut se servir soit pour continuer à produire, plus rapidement que par le passé, des projets sans surprise – néo-modernisme, post-modernisme, néo-classicisme, pastiches et autres reprises *ad nauseum* de vocabulaires prêts à l'emploi –, soit pour faire sortir la discipline architecturale de ses gonds, en la poussant aux limites, en lui faisant traverser les contrées d'autres disciplines devenues à portée d'échange informationnel comme jamais auparavant. La période de

transition entre le moment où ces outils n'étaient pas disponibles et celui où ils se sont généralisés a été relativement courte puisqu'elle a couvert moins d'une vingtaine d'années.<sup>17</sup> Les différentes façons utilisées par les architectes pour effectuer ou provoquer cette mutation sont révélatrices. La première phase de l'œuvre dessinée de Neil Denari, par exemple, est instructive. Avec Denari, l'architecture entre dans un rapport de fascination avec la technologie. Les deux premières décennies de sa pratique s'y emploient méthodiquement. Chacun de ses dessins à l'encre sur calque restera comme l'ultime instance d'une époque révolue où il accédait aux confins de la précision graphique encore possible par des procédés manuels. Du coup, il assurera à sa pratique un passage sans heurt aux outils numériques. Ses derniers dessins sur calque, à la fin des années 1980, avaient la rigueur du trait de traceur numérique et il aurait pu sans difficulté réaliser ses premières images infographiques à la main. Les projets de Denari distillent une étrangeté et un mystère d'autant plus grands qu'ils offrent une lecture exacte, rigoureuse, millimétrique de l'objet architectural à construire. Les perspectives excluent la moindre trace d'anecdote et captent le regard dans un système optique ayant acquis la précision du laser. Plus d'une de ses perspectives insistent sur le registre de la cible et de la visée. Il y va aussi du scanner médical – le cat-scan – qui ne laisse rien échapper dans sa coupe d'un corps, ou du « screening » qui donne à voir l'intégralité d'un objet. C'est bien l'absolue froideur de toute machine que véhicule le dessin – et l'architecture – de Denari: une neutralité hors normes, une objectivité et un hyper-réalisme qui confinent vite, on s'en doute, à une sorte de surréel. Denari créait une poétique d'acier ou d'aluminium en comparaison de laquelle les meilleures réalisations étiquetées « high-tech » faisaient triste figure soit par leur manque de radicalité technique soit par trop de compromission avec la réalité de la fabrication. Lui-même construisant désormais, le contexte évoluant, au fur et à mesure que la fabrication numérique et la robotique se développent et apparaissent sur les chantiers, l'idée même de high-tech perd de son sens et s'efface comme catégorie stylistique. Ainsi, la mécanisation, dans sa version computationnelle, érode jusqu'à l'histoire de l'architecture. Il s'agit de moins en moins de s'inspirer de la machine, mais de quasiment faire corps avec celle-ci, dans une anticipation accélérée de ce que la notion de cyborg cherchait à désigner.

**Maquettes-machines**

Avant d'accéder à la commande, Daniel Libeskind a explicitement travaillé le rapport entre l'architecture et une production machinique se référant autant aux modèles médiévaux qu'à ceux de la Renaissance. Sa trilogie de la « Machine de Mémoire », « Machine de Lecture », « Machine d'Écriture » (*Line of Fire*), mettait en scène des roues crantées en bois qui ont, comme il se doit, pris fin dans un embrasement, ce qui déjà, en les privant à jamais du musée ou de la collection, leur donnait un statut singulier. L'archaïsme du bois et des plombs d'imprimerie renvoyait à une fascination pour l'origine même de l'écriture et du texte. L'écriture et la pensée sont comme des mécanismes patiemment construits par l'humanité au fil des millénaires parallèlement à l'édification de monuments de pierre. Des pistons et des biellettes, des axes et des manivelles enrobées de texte imprimé devenaient pour Libeskind un univers

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

Le pavillon de l'Expo 2000 de Arata Isozaki.

<sup>[1]</sup> Felix Guattari, « Les machines architecturales de Shin Takamatsu » in Chimères n° 21, Paris, Association Chimères, Hiver 2004, pp.129-141. Introduction Ch. Girard, pp.127-128.

<sup>[2]</sup> Voir la retranscription d'une conférence à partir du Grand Verre de Duchamp donnée à l'Architectural Association de Londres, in Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio, Flesh, New York, Princeton Architectural Press, 1994, pp.103-134. Voir aussi, Marcel Duchamp, Notes, Paris, Flammarion, collection Champs, 1994, textes de 1914-1966.

<sup>[3]</sup> Thomas Bernhard, Oui, Paris, Gallimard, 1980: Folio, 1997, p.38 (édition originale: Ja, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.

<sup>[4]</sup> Voir Mark Wigley, « Back to black », in Architectures Expérimentales 1950-2000 (Collection du Frac Centre), Orléans, Editions Hyx, 2003, pp.27-30.

<sup>[5]</sup> Voir Frédéric Migayrou,

<sup>[6]</sup> «Anamorphoses de la machine » in Morphosis, Paris, Centre Pompidou, F. Migayrou (dir.), pp.122-129.

<sup>[7]</sup> Peter Cook, « The Chemistry of Architecture », in Morphosis, Buildings and Projects, New York, Rizzoli, 1989, pp.9-15.

<sup>[8]</sup> En donnant une importance indue à la notion de style, Schumacher ignore la diffusion universelle récente, non point de styles, mais de moyens technologiques. Que des effets stylistiques s'ensuivent est indéniable, il n'en demeure pas moins que l'infrastructure économique et technique précède les conséquences superstructurelles, esthétiques, par exemple. Voir Patrik Schumacher, The Autopoiesis of Architecture, vol I: A New Framework for Architecture (London, Wiley, 2010), Vol. II: A New Agenda for Architecture (London, Wiley, 2012).

<sup>[9]</sup> Arthur Quarmby, The plastics architect, London, The Pall Mall Press, 1974.

fondamentalement architectural. Chez Libeskind, on trouvera aussi le rôle crucial joué par la maquette, qui n'est plus une simulation pour un hypothétique client mais bien un montage permettant au projet de se sédimenter. Représentée dans la collection du FRAC Centre par un ensemble important – les deux maquettes du *Bauausstellung Site Model, Berlin City Edge*, 1987, complétées par la *Projection psycho-cybernétique de Berlin* (1988) –, l'œuvre de Libeskind est de celles qui ont le plus violemment incorporé les affects machiniques et l'univers désincarné de toute mécanique. Il est peu fréquent de voir accordée à la maquette une aura excédant l'exercice de réduction d'une forme à venir, sans jamais tomber dans le piège de faire passer pour des sculptures ce qui ne saurait en être. Un exemple de quasi fétichisation du modèle réduit se retrouve dans les maquettes figurant parmi les plus belles et les plus fortes de la fin du xx<sup>e</sup> siècle: celles de Morphosis. Elles anticipent pour la réalisation de l'architecture dont elles sont le prélude, l'ouvrage du métal ou du bois, l'assemblage physique et technique des matériaux. Morphosis fait remonter en avant du projet, à ce stade de la maquette, la charge des textures que pourront prendre ces matériaux, sans mimer à petite échelle la matière construite mais plutôt en cherchant des qualités de présence équivalente. Les valeurs chromatiques sourdes, de rouilles et de bruns, de rouges ferrugineux, ou bien le carton et le bois transmutés par le prodige de peintures synthétiques épaisses en plaques de zinc froissé et de tôles d'acier Corten, donnent à ces projets le poids d'une enclume, la pesanteur d'une pièce de paquebot en carène: l'objet-maquette promu au rang de phénomène plastique autonome, mais, et à nouveau c'est essentiel, sans jamais tomber dans le registre de la sculpture. Pas plus que ses projets ne sont des sculptures, les maquettes de l'agence de Thom Mayne ne sont sculpturales. On aura compris, en passant, de quel autre architecte californien se distingue Morphosis. Significativement, Mayne entretient depuis ses années de formation un réel intérêt pour les planches de l'*Encyclopédie de Diderot*, saturées de mécanismes. À Los Angeles, où le bois reste le matériau le plus courant, dans la tradition du « balloon frame » des maisons à ossature bois, Morphosis s'est appliqué à injecter dans leurs projets le matériau acier, et cela dès les premières extensions de maison, sous forme de quincaillerie, de contre-poids, de câbles, etc. En fait, une sorte de mémoire de l'ère industrielle, venue de l'Est, de la côte Est et d'Europe, hante cette œuvre. La *Villa Malibu* témoigne d'une étape précoce dans une démarche d'importance majeure de l'architecture contemporaine.<sup>18</sup> Eric Owen Moss, également architecte de Los Angeles, poursuit un travail qui a lui aussi un compte à régler avec l'idée de machine. Sa *P&D Guest House*, projet de 1991 pour une résidence à flanc de colline, est une sphère ledulcienne qui aurait été prise de convulsions et qui, au lieu de sagement jouer à la *Maison de Gardien* de Ledoux, parvient à une sorte d'éclatement immobile. L'obstination de Moss à construire des structures toujours improbables, articulant à contre-emploi et au mépris de toutes les convenances, les matériaux verre et acier, l'amène à réviser radicalement toute idée de détail technique en adoptant un détour par ce qui s'apparenterait à une conjonction de bricolage et d'invention technologique.

Archigram, et parmi eux, Peter Cook, avaient besoin de la technique pour édifier des villes qui marchent, volent et bougent. Ils vont

utiliser à la fois des machines archaïques – le dirigeable, à l'époque des fusées et satellites – et des machines relativement simples – des grues comme support – mais capables de démontage/remontage rapide. Ce mixte de technologies est la marque d'une œuvre qui a su échapper au travers de la science-fiction ou du futurisme. Comme l'a rappelé Paul Virilio, la machine est par définition vouée à se casser. Or, casser en explosant le projet est une procédure que les architectes réunis sous l'étiquette déconstructiviste ont souvent développée avec un évident plaisir (Coop Himmelb(l)au, Libeskind, Morphosis). Peter Cook lui-même observait à propos de Morphosis que cette équipe d'architectes réussit simultanément à « ancrer » et à « exploser » l'architecture qu'elle produit,<sup>19</sup> remarque tout à fait judicieuse car une machine est aussi un objet nécessairement « ancré » dans un lieu (l'usine, traditionnellement, puis tous les lieux de la vie domestique) et un objet qui tend à s'extraire de toute localisation définitive, puis, en fin de course à se casser, à être démantelé, démembré. Si le picturalisme jamais démenti de Zaha Hadid éloigne en apparence son travail de toute problématique machinique proprement dite, l'excès de cassures, brisures, fragmentations, plis et replis de ses architectures, peut les rapprocher de mécaniques... accidentées. En fidèle descendante assumée des Constructivistes russes, elle produit des architectures toujours à la recherche de mouvement et de dynamique pour lesquelles les idées de stase et d'inscription sont bannies. Il en va ainsi de la *Cross House* et de la *Spiral House*, deux projets de 1991. Incidemment, avec ces projets et à cette date, apparaît chez Hadid, au côté des encres sur papier, des peintures et des croquis, le medium qui connaîtra des développements spectaculaires: l'ordinateur. La collection du FRAC Centre, en présentant « deux dessins sur ordinateur », filaires maigrichons dépourvus de la force des autres représentations de Zaha Hadid, met à jour une étape singulière dans son œuvre où l'histoire de l'arrivée des outils numériques dans la projection architecturale sort alors de ses prémisses. Depuis, la suite de la carrière de Hadid est une succession ininterrompue de projets et réalisations se piégeant quelque peu dans la constitution d'un style revendiqué sous le label de « paramétricisme » par son partenaire Patrick Schumacher, à partir de la Biennale de Venise de 2008. Lorsque les agences d'architecture elles-mêmes accèdent à la dimension industrielle, une certaine ironie veut qu'elles commencent à fonctionner comme des machines.<sup>20</sup>

**Plasturgies**

Le xx<sup>e</sup> siècle invente le plastique, ou du moins fait passer au stade de la fabrication industrielle cette famille de matériaux – styrène, mélamine, vinyle, polyester – parfois inventés au xix<sup>e</sup> siècle et l'architecture n'attend pas plus pour s'en emparer. Un architecte, Arthur Quarmby, publie en 1974 *The Plastics Architect*,<sup>21</sup> où sont rassemblés, à côté d'Archigram, Pascal Häusermann, Domenig et Huth, Emmerich, Chanéac, et les dômes en acryliques de Stéphane du Château. Présent dans la collection avec des propositions aussi démonstratives que la *House & Garden* (1964) dont un croquis est candidement légendé: « *logement en forme de rognon* », Quarmby milite avec force documentation pour une réévaluation des matériaux que l'architecture utilise. Le matériau plastique, paradoxalement, aura conquis l'industrie automobile, spatiale, etc.,

