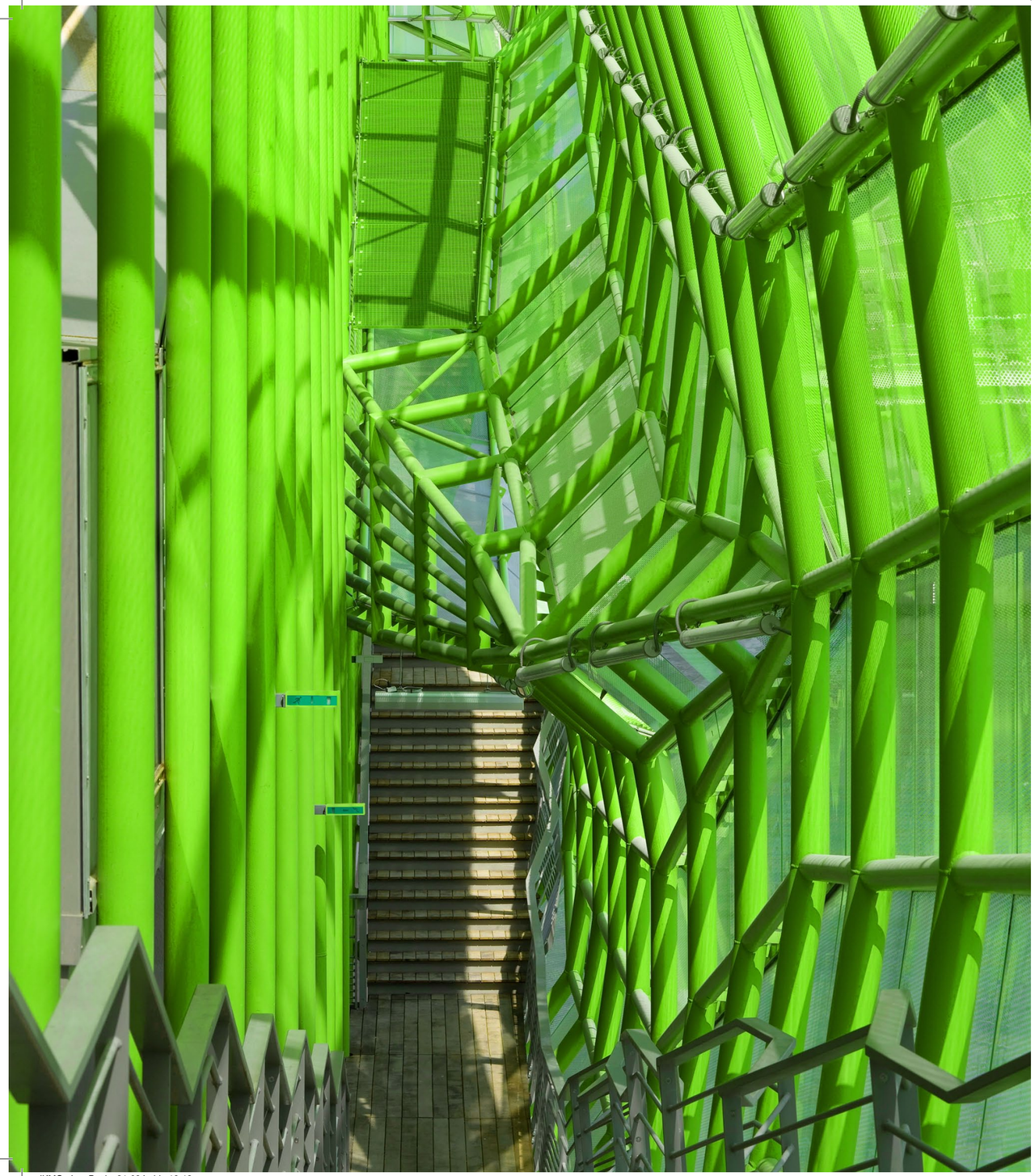


LES TRAMES DE L'INTRICATION
THE FRAMEWORKS OF INTRICATION

Frédéric Migayrou

Simple structure de béton libérant de vastes plateaux, les Magasins Généraux d'Austerlitz, entrepôt de transit, n'ont jamais été assimilés à une architecture mais définis comme une simple infrastructure, une structure en *infra*, un instrument urbain au cœur d'un réseau, une non-architecture. À l'abandon depuis près de 20 ans, partiellement amputés, utilisés à la découpe au hasard des commercialisations et des économies de stockage, espace vacant dévolu à toute occupation circonstancielle, les docks transmués en une vaste friche ont perdu toute identité, toute lisibilité. Avec l'intervention de Jakob et MacFarlane, l'architecture fait événement, le bâtiment, muet jusqu'alors, fait signe, s'exprime avec force tout au long du quai d'Austerlitz en une nouvelle présence formelle, réaffirme sa singularité, celle d'un lieu de transfert, une plate-forme ouverte où transitaient les flux de marchandises, nœud d'un trafic entre fluvial et ferroviaire. Comment redonner une unité à une construction qui par essence n'en était pas une, qui, dès l'origine, s'était restreinte à l'état d'une proto-architecture, une simple ossature, un outil de distribution à l'instar d'un complexe d'aiguillage ou d'un dispositif urbain. Ce n'est qu'*a posteriori*, par une lente acculturation, que l'innovante cage de béton avec ses trames régulières ayant traversé les vicissitudes d'une affirmation et d'une reconnaissance d'un certain modernisme, a été promue au rang d'architecture, chacun pouvant y discerner dans cette géométrie rassurante les résonances d'une architecture internationale aujourd'hui universelle. En attente d'une rénovation, d'un réemploi, on pouvait s'attendre à ce que des architectes confortent cette esthétique moderniste, refermant

The Magasins Généraux d'Austerlitz, a simple concrete structure offering vast floors of open spaces and warehouses for goods and materials in transit, never attempted to be any form of architecture more than a simple piece of infrastructure, a structure in infra, *an urban instrument at the center of a network, a non-architecture. The structure lay abandoned for nearly 20 years, partially amputated, sectioned off for utilization according to changing commercial needs and the fluctuating economics of storage. It was a vast, often vacant space lacking any identity, made available for occasional sculpture exhibitions. With the intervention of Jakob and MacFarlane, the building emerges from the urban landscape as an event. The building, silent until recently, has been transformed into a powerful signal along the Quai d'Austerlitz. A new formal presence reaffirms its singularity as a transfer point, an open platform for the transit of merchandise flows, a hub between river and rail traffic along the quay. How to restore unity to a building that, in essence, was never really a building and which, from its inception, was nothing more than a kind of proto-architecture, a simple framework, a distribution tool, a routing complex, an urban system? It is only* a posteriori, *through gradual acculturation, that the innovative cage of concrete, with its regularized frames, its reassuring geometry that survived the vicissitudes of first an affirmation and then the recognition of a certain modernism, was promoted to the rank of architecture. Now everyone can discern in this reassuring geometry the resonances of an international architecture that has since become universal. Awaiting renovation and repurposing, one might have expected the architects to emphasize the modernist aesthetic by enclosing*

JKMC - Les Docks 31-08.indd 12-13 09/09/11 17:23

la boîte avec des pans de verre ou habillant la structure de savants bardages.

En récusant cette tentation de l'objet, Jakob et MacFarlane ont voulu tout à la fois révéler et magnifier la structure existante, celle d'un monument historique aux sources de l'architecture moderne, mais aussi interpeller directement les principes fondateurs de ce prototype de l'architecture rationaliste. Devenue aujourd'hui une évidence pour tous, la technique du poteau poutre et des constructions à plateaux, vocabulaire présidant désormais à l'édification du plus grand nombre de bâtiments, suffit à établir l'architecture comme un fait, à lui donner une identité, une légitimité, une objectivité. Discrépance des temps, si un président de la République ou un journaliste spécialiste de l'architecture s'interrogent sur l'addition, la greffe venue parasiter l'immense résille de béton, c'est parce qu'ils supposent que les Magasins Généraux d'Austerlitz étaient un bâtiment. Ils instituent l'historique construction au rang d'architecture, ils l'objectivent, ajoutent à l'immédiate appréhension du bâtiment une qualité d'objet qu'il n'a jamais eue, une sorte de finitude à laquelle s'opposerait l'éphémère fragilité du projet contemporain de Jakob et MacFarlane, renvoyée à la simple choséité, déni de la chose face à ce qui fait objet. Et de l'énoncer pour définir l'indéfinissable, voire l'inacceptable : « Ce truc vert collé sur le bâtiment doit être de l'architecture. Chacun ses goûts »[1] ou « Cette grosse chose verdâtre du quai d'Austerlitz »[2]. Au-delà de cette simple tension d'ordre philosophique entre chose et objet, il semble presque improbable que l'architecture puisse

the box with sheets of glass or facing the structure with skillfully designed cladding.

Through their refusal of that temptation towards objectification, Jakob and MacFarlane wanted to both reveal and magnify the existing structure, a historic monument whose sources lie in modern architecture; and moreover, in so doing, they also wished to directly question the founding principles of this prototype of rationalist architecture. Nowadays commonplace, the post and beam technique and open-plan buildings – the vocabulary now ordering the construction of the vast majority of buildings – suffices to establish architecture like a fact, bestowing an identity, legitimacy and objectivity upon it. In incongruent times, if a president of the Republic, or a journalist specialized in architecture questions the addition grafted like a parasite on the immense concrete framework, it is because they assume that Magasins Généraux d'Austerlitz was a building. In their minds they raise the historical construction to the rank of architecture – objectifying it, adding to their immediate grasp of this construction a dimension of object that it never had; a sort of finitude reduced to a sort of thingness to which is opposed the ephemeral fragility of Jakob and MacFarlane's contemporary project; denying to face that it's just an object. "This green thing stuck on the building must be architecture. To each his own"[1] And: "This big fat greenish thing on the Quai d'Austerlitz"[2]. Setting aside this simple tension of a philosophical order between thing and object, it seems almost improbable that architecture might refuse to form a new unity, to affirm itself as a totality, a renovation for a "re-architecture",

1. Ingénieur Deschaux, Brun Entrepreneur, réservoir sur pylônes, Roye, Somme, 1919-1910.

2. Chudeau, architecte, procédé Hennebique, Entreprise Peneau et Fils, Moulin, Nort-sur-Erdre, 1898.

3. Minoterie Weaver, Quai Parade, Swansea, Royaume-Uni, procédé Hennebique, ingénieur Louis Gustave Mouchel, Entreprise Jenkins, 1897-1898.

4. Auguste Perret, Hôtel Particulier pour Maurice Lange, vue de chantier, Paris, 1929-1930.

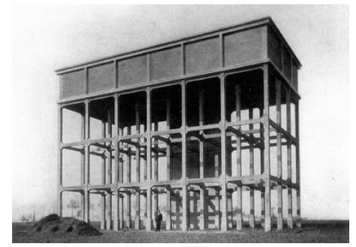
5. Auguste Perret, Immeuble de rapport (51-55, rue Raynouard), vue de Chantier, Paris, 1928-1930.

6. Le Corbusier, ossature standard Dom-ino, 1914.

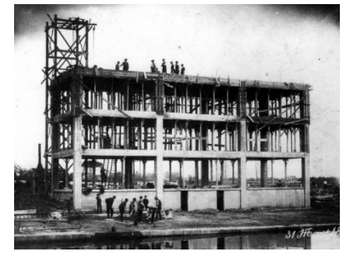
7. Ludwig Hilberseimer, édifice industriel, esquisse, Art Institute of Chicago, 1922.

8. Johannes Duiker, Openluchtschool, Cliostraat, Amsterdam, 1928-1930.

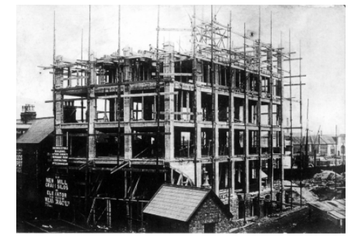
9. Le Corbusier, lotissements fermés à alvéoles, 1922.



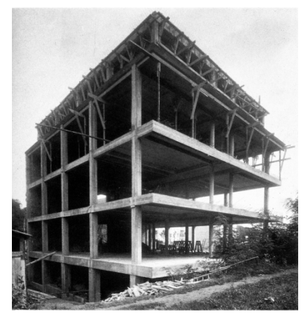
1.



2.

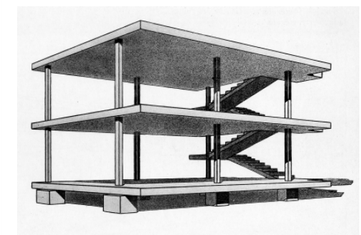


3.

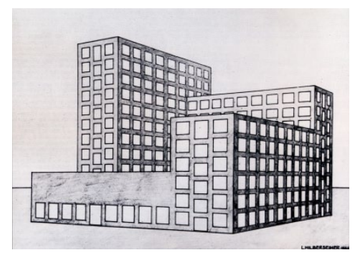


4.

5.

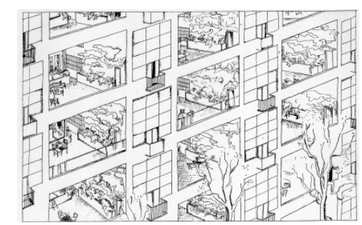


6.



7.

8.



9.

JKMC - Les Docks 31-08.indd 14-15

09/09/11 17:23

se refuser à former une nouvelle unité, à s'affirmer en une totalité, une rénovation pour une ré-architecture, pour finalement ne s'établir que du jeu d'un dialogue, d'une tension avec la construction existante. L'essence du projet de Jakob et MacFarlane réside tout entière dans la préservation de cet inaccomplissement, ce refus de faire identité. La confrontation ouverte avec un pur manifeste de principes fondateurs du modernisme, se joue alors en une indécidabilité, une dialectique d'un entre-deux, où l'architecture se révèle moins dans cette addition construite que dans l'extension, l'écart entre deux ordres géométriques.

Règles de la régularité

En lisière de la ZAC Rive gauche, site déjà réinvesti par différents plans et schémas de régénération urbaine dont la construction de la Bibliothèque François Mitterrand avait marqué la volonté de renouveau, face à la gare de Lyon et au ministère des Finances à Bercy, le programme de rénovation des Magasins Généraux d'Austerlitz s'affirme aussi comme un signal, une porte d'entrée ouverte sur le 13e arrondissement de Paris. Dans cette perspective, le projet de Jakob et MacFarlane se détermine avant tout comme un objet urbain, un dispositif ouvert conçu comme une plate-forme distributive qui doit articuler un site encore enclavé dans la ville. Ce *hub* tisse des liens, définit des parcours et culmine en un belvédère qui, de sa terrasse, offre des points de vue et marque les orientations. Magnifiant sa directe relation avec le fleuve, allégorie d'une dynamique de la fluidité s'opposant

to wind up existing only in the interplay of a dialog, in tension with the existing construction. The essence of the project resides entirely in the preservation of this incompleteness, a refusal to assert an identity, in a confrontation with that pure manifesto of the founding principles of modernism, in the preservation of an indecidability, in the dialectic of an "in-between," in which the architecture is revealed less in this built addition than in the extension, in the gap between two geometric orders.

Rules of regularity

At the edge of the ZAC (urban renewal district) Rive gauche, on a site already occupied by various urban renewal plans, and where the Bibliothèque François Mitterrand had already marked the determination driving this renewal, rising opposite the Gare de Lyon and the Ministry of Finances in the Bercy district, the renovation program of the Magasins Généraux d'Austerlitz also stands out as a signal, a gateway to the 13th arrondissement of Paris. From this perspective, the project of Jakob and MacFarlane comes across above all as an urban object, an open system on a still isolated site within the city, one designed as a distribution platform. This hub weaves links, defines paths and culminates with a belvedere, which, from the terrace, offers a broad view of the Seine, marking the structure's orientations. Magnifying its direct relation with the river, an allegory of fluid dynamics, contrasting with the traditional minerality of the built environment, the architects re-naturalize the functional and abstract entity, which over the years had become virtually invisible in the increasingly dense urban landscape. A photograph of

à la minéralité du bâti, les architectes renaturalisent l'entité fonctionnelle et abstraite qui, au fil des ans, était devenue transparente au sein du foisonnement urbain. Une photographie de la construction en 1906 montre un fleuve encore sauvage, un environnement en devenir, chantier ouvert d'une nouvelle industrialisation, où la structure moderniste érigée par Georges Morin-Goustiaux, en totale discontinuité avec le contexte, s'étend avec brutalité comme un ensemble hétérogène. Au moment même où l'entreprise Hennebique couvre les territoires de ses nouveaux équipements (près de 20 000 ouvrages dont 1 300 ponts), Georges Morin-Goustiaux, élève de Jules Guadet, diplômé, un an avant l'arrivée d'Auguste Perret, de l'École des Beaux-Arts en 1890, a voyagé aux États-Unis où il découvre en 1883 les bâtiments portuaires en ciment armé du Lac Michigan. La structure de ciment armé de l'immeuble des assurances « La New-York » à Paris (1898), dissimulée derrière une façade éclectique marque, par son innovation, une rupture dans l'histoire des principes constructifs que l'architecte radicalisera avec la réalisation des Magasins Généraux d'Austerlitz. Selon une trame répétitive, Georges Morin-Goustiaux conçoit des modules de 40 m en façade sur 20 m de profondeur, libérant un rez-de-chaussée plus deux niveaux, quatre unités qu'il nomme des « pavillons », qui, s'assemblant, constitueront le bâtiment développé sur 160 m. Les Magasins répondent aux principes d'une architecture rationnelle qui revendique l'utilisation du béton comme un matériau flexible, économique et unitaire compris en une seule masse. S'affirme alors une autonomie totale de la structure, d'une part marquée par l'affirmation du toit-terrasse, et qui renvoie d'autre part les autres

the construction in 1906 shows an environment in the process of taking shape, a construction site for a new type of industrialization where the concrete architecture, the modernist structure built by Georges Morin-Goustiaux, in total discontinuity with the context, brutally stretches along the river in a heterogeneous ensemble. At the same time the Hennebique Company was covering the land with new facilities (nearly 20,000 constructions, including 1,300 bridges), Georges Morin-Goustiaux, (student of Jules Guadet, graduating from the École des Beaux-Arts in 1890, the year before the arrival of Auguste Perret), travelled to the United States in 1883. There he discovered the port installations built in reinforced concrete on Lake Michigan. His reinforced concrete structure of the insurance company "La New York" in Paris (1898), hidden behind an eclectic façade, marks a rupture, due to its innovation, in the history of building principles, one which the architect will radicalize in his design for Les Docks de Paris. For Magasins Généraux d'Austerlitz, Georges Morin-Goustiaux implemented a repetitive framework, comprised of modules of 40m along the front and 20m in depth, providing a ground floor plus two levels; four units he referred to as "pavilions," which, once assembled, constituted the building extending over a length of 160m. Les Docks follows the principles of a rational architecture which insists upon the utilization of concrete as a flexible, economical and unitary material, forming a single mass, affirms the total autonomy of the structure on the one hand marked by the affirmation of the roof terrace, which, on the other hand, reduces the other elements of the construction to a simple logic of fill-in, thereby rendering superfluous any additional ornament. Georges Morin-Goustiaux, in this

JKMC - Les Docks 31-08.indd 16-17
09/09/11 17:23

éléments de la construction à une logique de simple remplissage qui rend superflue toute addition ornementale. Initiant un authentique rationalisme structurel, en plein accord avec les théories constructives développées par les Frères Perret, ce bâtiment manifeste de Georges Morin-Goustiaux, dont on dit qu'il fut visité par Le Corbusier et qui anticipe les principes de la Maison Domino (1914), développe un système de composition formelle en unités de 7,5 m et de 10 m selon une grille A+A+A+B.

En préalable à toute intervention, il fallait donc restituer l'état primitif du vaisseau de béton, débarrasser la friche industrielle des éléments parasites, retrouver la nudité d'une entité physique et plastique dont la force brute exprimait l'origine même du modernisme architectural. Jakob et MacFarlane ont délibérément choisi d'entrer en dialogue avec le présupposé esthétique, soit le langage architectural, une syntaxe rationaliste où l'architecture nie toute expression pour s'en tenir à l'abstraction des principes constructifs. Formant une véritable école, l'affirmation de ce «rationalisme structurel» a lui-même sa propre histoire, se redéployant en périodes historiques au gré des interprétations. Travaillant sur la base d'une restitution numérique de l'ensemble des trames composant la construction, leur projet interroge une période récente de l'architecture contemporaine, un certain historicisme qui avait transfiguré les grilles du modernisme en un instrument spéculatif largement sous-tendu par une réinterprétation du langage des figures séminales de la période moderne. Comment ne pas voir dans le projet développé par Jakob et MacFarlane, s'instaurer

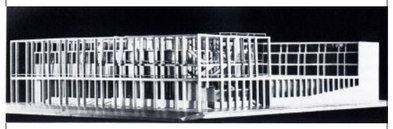
manifesto building (which is said to have been visited by Le Corbusier and which foreshadows the principles of the Domino House (1914), initiated an authentic structural rationalism, fully in agreement with the theories of construction developed by the Frères Perret, developing a system of formal composition implementing units of 7.5m and 10m according to an A+A+A+B grid.

Thus, prior to any intervention, it was necessary to restore the primitive state of the concrete vessel, strip the abandoned industrial site of all parasitic elements, and uncover the nudity the brutal force of a physical and visual entity that expressed the very origins of architectural modernism. Jakob and MacFarlane deliberately chose to enter into a dialog with the aesthetic entity, i.e., with the architectural language that led to the creation of Les Docks, a rationalist syntax in which architecture rejects any form of expression in order to strictly adhere to the abstraction of structural principles. This structural rationalism, which form a veritable school in itself, has its own history, being reutilized at times according to the whims of periodic reinterpretations. Working on the basis of a digital recomposition of the set of frameworks comprising the construction, Jakob and Macfarlane's project resonates with the recent history that has transfigured the grid of modern architecture into a speculative instrument, largely by an underlying new interpretation of the history of modernism. In their project one cannot help but see the establishment of a critical dialog with the Italians of the Tendenza, or those in New York grouped under the banner of the "5 Architects" who initiated a new reading of the

un dialogue critique avec les Italiens de La Tendenza ou ceux regroupés à New York sous la bannière des «5 Architects» qui avaient initié une relecture du langage architectural des modernes, traduisant l'ancien rationalisme structurel en un structuralisme affirmé. L'architecture était alors assimilée à une logique d'écriture, normalisée par des typologies, des équivalences morphologiques soumises à une herméneutique, une architecture faite de signes et entièrement déterminée par une économie de la notation. Au front d'architecture moderne qui avait instauré une nouvelle rationalité indépendante des lois classiques, d'un ordre assigné à la symétrie, à l'axialité, mais s'ordonnant selon les jeux d'une composition outrepassant la traditionnelle définition de l'espace par un jeu de séparations, de clôtures, murs, enceintes, d'une métaphysique de la fondation, la tentation d'une nouvelle archéologie s'était imposée mêlant architecture et écriture, un nouvel ordre juridique de l'inscription, une compréhension transhistorique ouverte à une nouvelle ontologie spatiale et s'organisant selon les jeux syntaxiques de la composition. La tentation était alors double, d'une part transcrire l'ensemble des éléments qui concouraient à la composition classique de l'architecture en éléments d'une nouvelle textualité, d'un jeu d'inscriptions, vers une sémantique structuraliste, de l'autre radicaliser ce système de notations pour le mathématiser afin d'explorer les limites de cette ontologie architecturale où l'espace se délivre dans le jeu des dis-locations. Cette démarche aura bien été celle de Peter Eisenman, d'abord par sa permanente réinterprétation des logiques de la composition architecturale de Le Corbusier ou de Mies van der Rohe en termes syntaxiques, puis par sa lecture

architectural language of the modernists. They have achieved this by translating the former structural rationalism as an affirmed structuralism, in which architecture was assimilated with the logic of writing as subjected to a hermeneutic, to an architecture made of signs and entirely determined by the economy of a notation. If modern architecture established the economy of a new rationality that was no longer simply dependent on classical laws, of an order assigned to symmetry and axiality, but instead made one ordered like a composition open to the clash with a traditional definition of space through a set of separations, enclosures, walls, fortifications and the metaphysics of the foundation, it also opened the way to a new spatial ontology organized according to a syntactical interplay of composition. Thus, there is a dual temptation, on the one hand to transcribe the set of elements that combine to form the classical composition of architecture – columns, walls, plans, elements of a new textuality, of a set of inscriptions, towards a structuralist semantics – and on the other hand, to radicalize this system of notations mathematically in order to explore the limits of this architectural ontology in which space is generated in the interplay of dis-locations. This would definitely have been the approach Peter Eisenman would have taken, first through his constant reinterpretation of the logic of architectural composition of Le Corbusier and Mies van der Rohe in syntactical terms, and second through his unilaterally structuralist reading of the projects of Giuseppe Terragni and Cesare Cattaneo. When Manfredo Tafuri prefaced the catalog for the 5 Architects exhibition (1975), marking the return of rationalist grids in the architecture of Peter Eisenman, Michael Graves and John Hejduk,

JKMC - Les Docks 31-08.indd 18-19 09/09/11 17:23

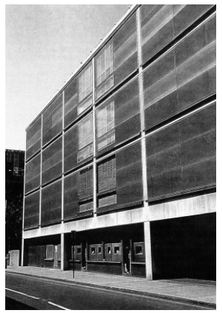


1.

2.

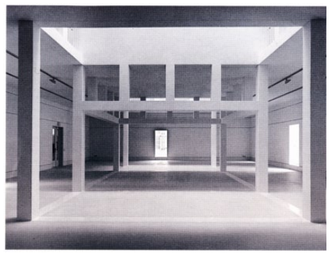
3.

4.



5.

6.



7.

8.

9.

1. Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri et Cesare Cattaneo, Palais des Réceptions et des Congrès, Rome, maquette, 1937.

2. Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Côme, 1932-1936.

3. Cesare Cattaneo et Pietro Lingeri, Siège de l'UNAM à Côme, 1938-1943.

4. Eliska Machova-Mädchenheim, Bohuslav Fuchs, Vesna Brno, 1929-1930.

5. Louis Kahn, Centre des Arts Britanniques, Université de Yale, New Haven, 1969-1970.

6. Aldo Rossi, immeuble d'habitation, Gallaratese, Milan, 1969-1970.

7. Oswald Mathias Ungers, Deutsche Architektur Museum (DAM), Francfort, vue intérieure, 1980-1984.

8. Aldo Rossi, cimetière de Modène, colombarium, vue intérieure, 1971-1984.

9. Aldo Rossi, cimetière de Modène, colombarium, 1971-1984.

unilatéralement structuraliste des projets de Giuseppe Terragni et de Cesare Cattaneo. Quand Manfredo Tafuri préface le catalogue de l'exposition «5 Architects» (1975), marquant le retour des grilles rationalistes dans l'architecture de Peter Eisenman, Michael Graves ou John Hejduk, c'est moins en référence à une histoire critique (et à une critique de l'histoire) héritée de l'École de Francfort que pour l'affirmation d'une compréhension structuraliste de l'architecture que Peter Eisenman retrouvera dans l'économie de la textualité et de l'écriture de Jacques Derrida. Au-delà des mésinterprétations sur la nature de l'ontologie derridienne, de la Chora, d'un hypothétique «lieu» de la dislocation, Peter Eisenman aura défini le cadre d'une relation critique à la modernité architecturale débordant toute préséance d'un espace conçu, une extension disponible à l'inscription. Ce jeu de l'inscription qui marque en séparant, qui organise une architecture du supplément (pour reprendre le titre d'un texte célèbre de Jacques Derrida) compose une architecture en décalage avec l'affirmation de sa propre textualité, une architecture interstitielle qui s'exprime sans relâche dans les titres des écrits de Peter Eisenman, «L'architecture comme un second langage», «Text as Zero, la destruction du narratif», «L'Architecture et le problème de la figure rhétorique»...

Mises au point : surdéterminations de l'objet

Confronté à la réalité tangible et monumentale de l'ouvrage de béton proto-moderne, à l'abstraction d'une grille générant une rigide rythmique spatiale, le parti pris de Jakob et MacFarlane fut de préserver cette entité en ne modifiant rien

it is less a reference to a critical history (and to a critique of history) inherited from the Frankfurt School than an affirmation of a structuralist understanding of architecture that Peter Eisenman would find in the economy of the textuality and the writings of Jacques Derrida. Beyond misinterpretations of the nature of Derrida's ontology, of Chora, of a hypothetical "place" of dislocation, Peter Eisenman defined the framework of a critical relation with architectural modernity going beyond any precedent of conceived space, an extension available for inscription. This playing with inscription that marks through a separation, organizes a supplemental architecture (to borrow from the title of a famous text of Derrida's) composing an architecture out of synch with the affirmation of its own textuality, an interstitial architecture that is ceaselessly expressed in the titles of Peter Eisenman's writings: "Architecture as a second language", "Text as Zero, the destruction of the narrative", "Architecture and the problem of the rhetorical figure"...

Developments: overdeterminations of the object

Confronted with the tangible and monumental reality of the proto-modern concrete construction, with the abstraction of a grid generating a rigid spatial rhythm, Jakob and MacFarlane chose to preserve this entity by modifying nothing of its harmonious system, which they re-transcribed in its entirety – reduced to a strict notation – remaining as faithful as possible to this transcription. The geometric framework as a whole is simplified into a system of coordinates, a purely digitized encoding of the geometry that only allows this orthonormal basis to

JKMC - Les Docks 31-08.indd 20-21
09/09/11 17:23

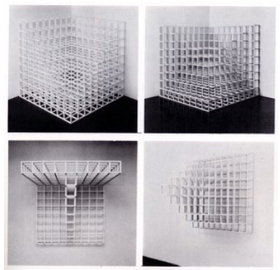
d'un système harmonique qu'ils ont entièrement retraduit, ramené à une rigoureuse notation, travaillant au plus près de cette trans-scription. L'ensemble de la résille géométrique est réduit à un simple système de coordonnées, une pure numération qui encode une géométrie qui ne laisse apparaître que l'ensemble des points d'intersection de ce réseau orthonormé. L'objet architectural, dépouillé de toute nature spatiale, est alors posé comme un système matriciel, un ordre mathématique dont on peut extraire une déclinaison, des dérivées, que l'on peut soumettre à une dérivation. L'ensemble du projet de Jakob et MacFarlane s'élabore bien comme une addition, un supplément qui se greffe sur la construction existante et les architectes emploieront volontiers le terme de «Plug-over», se jouant du plug-in d'Archigram qui branchait sur une structure fonctionnelle des cellules accueillant les éléments du programme. Mais cet ajout outrepasse la simple idée du supplément, du déplacement, car l'ensemble du projet semble être une exhaustion de la structure existante, un déplacement ramené à une progression géométrique calculée, une extension des trames tenues à l'ordre même de la géométrie initiale. On retrouve la méthode adoptée pour la création du restaurant Georges au Centre Pompidou (1998-2000) où, par la dilatation des trames de la grille initiale de 80 cm x 80 cm conçues par Piano et Rogers, Jakob et MacFarlane généraient une excroissance presque organique pour répondre à la nécessité d'une inflation de public, l'espace devant excéder sa mesure rationnelle pour accepter par cette nouvelle géométrie l'augmentation du programme. Déjà, le projet se maintenait en deçà d'une proposition architecturale, cherchait à échapper à toute volonté

appear as a set of intersecting points. The architectural object, thus stripped of any spatial nature, is posed as a matrix, a mathematical order from which a variation or derivations can be extrapolated, which can be subjected to a derivation. As a whole, Jakob and MacFarlane's project is indeed developed as an addition, a supplement grafted onto the existing construction. The architects intentionally use the term "Plug-over", with a play on Archigram's term "plug-in" – a pod plugged into a functional structure designed to receive the elements of the program. But this addition goes beyond the simple idea of a supplement, of displacement, because the project as a whole seems to be an exhaustion of the existing structure, a displacement reduced to a calculated geometric progression, an extension of frameworks restricted to the very same order of the initial geometry. This is the same method they utilized when designing the restaurant Georges atop the Centre Pompidou (1998-2000). There, through a dilation of the dimensions of the initial 80cm x 80cm grid conceived by Piano and Rogers, Jakob and MacFarlane generated a virtually organic outgrowth to meet the needs of an expanded public presence. Via this new geometry, the space had to exceed its rational proportions to be able to accept the enlarged dimensions of the program. For them, the project maintained itself to one side of an architectural proposition, resisting any temptation to inscribe their construction, rejecting the idea of building a heterogeneous element. The restaurant's aluminum forms, transformed into a skin, react to the new uses of the restaurant, in a programmed interplay with the technical flooring of the Centre Pompidou.

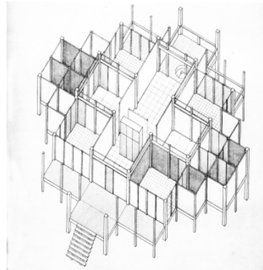
d'inscription, se refusant à la construction d'un élément hétérogène, les formes d'aluminium du restaurant ne s'établissant que dans un jeu programmé avec le plancher technique du Centre Pompidou transformé en une peau réactive à de nouvelles nécessités d'usage.
Bien que similaire, la démarche adoptée pour les Magasins Généraux d'Austerlitz est encore plus radicale. Le projet semble naître d'une auto-genèse, de la mobilité calculée d'un nouveau nuage de points, à partir desquels une résille se tisse autour du bâtiment existant pour libérer une enveloppe, une entité tout à la fois organiquement liée à la structure existante et totalement autonome. Le choix de l'acier, d'un réseau métallique d'un vert saillant, accentue à l'extrême la disparité avec l'ossature en béton. Viennent alors se greffer sur les parties latérales aussi bien que sur le toit, des excroissances morphologiques qui accueillent en continuité des circulations et des éléments programmatiques complémentaires, une enveloppe qui cache et dévoile, qui en pleine contradiction avec la rigidité de l'ossature en accentue encore la puissance tectonique. Pour Jakob et MacFarlane, le Plug-over est tout à la fois une addition mais il est aussi une extension, un développement en continuité, «une croissance du bâtiment à partir de l'ancien, tout comme de nouvelles pousses se développent sur un arbre». L'ensemble du projet tient à ce paradoxe entre une continuité affirmée, un continu presque mathématique, et l'effet tangible d'une discontinuité, une distorsion, une ligne de fracture où se glissent les fonctions dynamiques du programme. Le projet des Magasins est partagé par cette indécidabilité entre les deux ordres qui cohabitent, jouant en permanence sur les effets

Although similar, the approach adopted for the Magasins Généraux d'Austerlitz seems even more radical. The project appears to emerge as if through an act of self-creation, through the calculated mobility of a new cluster of points, with which a sort of net is woven around the existing building to create a skin; an entity that is both organically linked to the existing structure and yet totally independent. The choice of steel, of a metallic network in a bright green color, starkly accentuates the contrast with the underlying concrete framework. Morphological outgrowths are grafted onto the sides and the roof, housing the continuous circulations and additional elements of the program; an envelope that both hides and reveals, and which, in complete contradiction with the rigidity of framework further accentuates its tectonic strength. For Jakob and MacFarlane, the "Plug-over" is both an addition and an extension, a development in continuity, "a building growing out of the older structure, the way a tree sprouts new branches". The whole project depends on the paradox arising between an affirmed, almost mathematical continuity and the tangible effect of a discontinuity, a distortion, a fracture line into which the dynamic functions of the program are slipped. The project for Les Magasins exists in the tension of the undecidability between two orders that cohabitate, constantly playing with the effects of a variation of the continuity and thereby exponentially multiplying the formal and visual effects. One is reminded of similar projects implementing this economy of the "in-between," including Peter Eisenman's Wexner Art Center (1989), with its broad metallic framework that creates an intermediate space for the Aronoff Center for Design and Art DAAP (1988-1996), which stands as

JKMC - Les Docks 31-08.indd 22-23
09/09/11 17:23

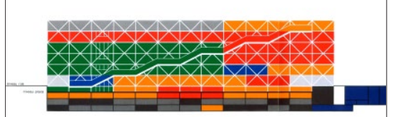


1.

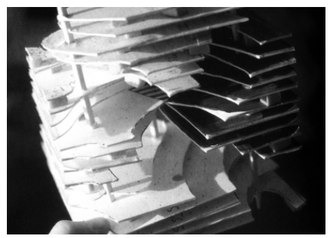


2.

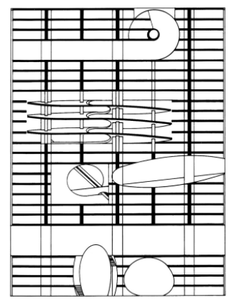
3.



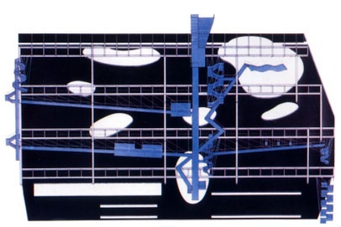
4.



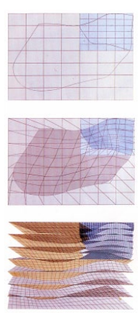
5.



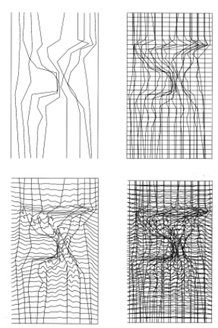
6.



7.



8.



9.

d'une variation du continu qui se démultiplie en effets formels et visuels. On peut penser à d'autres projets similaires qui ont développé cette économie de l'entre-deux, dont le Wexner Art Center (1989) de Peter Eisenman avec sa large trame métallique qui crée un espace intermédiaire. De même le DAAP, Aronoff Center for Design and Art (1988-1996) qui précisément s'érige comme l'itération d'un bâtiment existant, cherche à architecturer le moment d'une discontinuité, à la rendre lisible comme une fracture physique, une disruption générique des masses construites du bâtiment. Le parti inverse aura été pris par Bernard Tschumi qui, en greffant un toit technique au-dessus des bâtiments de l'École du Fresnoy (1997), affirme une discontinuité radicale, un vide qui mise sur cette séparation pour régénérer l'idée d'une unité dynamique révélée au rythme des activités plurielles de l'école. L'architecture de Jakob et MacFarlane semble toutefois se refuser à ces ontologies de la séparation pour revendiquer une immanence radicale qui se nourrit d'une patiente investigation, une non-architecture qui se déploie au sein même de l'architectonique existante. L'architecture s'imprègne du contexte, de ses logiques, des syntaxes abstraites de sa conception mais aussi de l'ensemble des valeurs qualitatives et factuelles, valeurs d'usages, informations historiques ou sociales préalablement soumises à une indexation tout aussi rigoureuse que le relevé des principes constructifs. Au-delà d'une simple transfiguration de la sub-structure du projet, de l'anamorphose contrôlée des surfaces externes du volume autorisant les extensions du programme, c'est l'ensemble des valeurs contextuelles qui est soumis à une migration, les architectes choisissant de réinscrire dans

an iteration of an existing building and which seeks to architecture the moment of a discontinuity, to make it readable as a physical fracture, a generic fracture of the built masses of the structure. For the École du Fresnoy (1997), Bernard Tschumi chose another approach, by grafting a technical roof above the buildings that affirms a radical discontinuity, a void that relies on this separation to regenerate the idea of a revealed dynamic unity with the rhythm of the various activities of the school. And yet, the architecture of Jakob and MacFarlane seems to refuse these ontologies of separation and rather to insist on a radical immanence nourished by patient investigation; a non-architecture that unfolds within the existing architectonics. The architecture absorbs the context, its logic, the abstract syntax of its conception, but also all the full range of qualitative and factual values, values of usage, historical and social information subjected beforehand to and indexation as rigorous as the statement of construction principles. Beyond a mere transfiguration of the sub-structure of the project, of the controlled anamorphosis of the external surfaces of the volume making the extensions of the program possible, it is rather the full range of contextual values that is subjected to a migration, the architects choosing to re-inscribe both the heterogeneous quantitative information on the project – touching on measurements, morphologies and proximities, and the qualitative – involving the materials, colors, and even ambiances – displaced and reconfigured into principles for the determination of a new constructive materiality. This economy of the transfer is a reactivation, a "reenactment" as English speaking historians would call it, which restores the presence of the most incisive moments of the past, or of

1. Sol Lewitt, Cube Structure based on 9 modules, 1976-1977.

2. John Hejduk, House I, axonométrie, 1954-1955.

3. Peter Eisenman, House 2, 1969-1970.

4. Piano & Rogers, Centre Pompidou, diagramme des affectations d'espace, dépliant, Centre Pompidou, 1977.

5. Rem Koolhaas, concours pour la Bibliothèque Nationale de France, maquette, 1989.

6. Rem Koolhaas, concours pour la Bibliothèque Nationale de France, diagramme, 1989.

7. Bernard Tschumi, Le Fresnoy, vue axonométrique de la sous-face du toit « électronique », 1995.

8. Peter Eisenman, Rebstock Refined, Frankfurt, 1990.

9. Peter Eisenman, Bibliothèque de l'IHUEI, Genève, 1996-1997.

JKMC - Les Docks 31-08.indd 24-25 09/09/11 17:23

le projet des informations hétérogènes, tout aussi bien quantitatives, touchant les mesures, les morphologies, les proximités, que qualitatives, renvoyant aux matériaux, aux couleurs, ou mêmes aux ambiances, déplacées et reconfigurées en principes pour la détermination d'une nouvelle matérialité constructive. Cette économie du transfert est une réactivation, un «re-enactment» pour le dire comme les historiens anglais, qui rend à la présence les moments les plus incisifs d'un passé ou d'une histoire du site, sous la forme d'une archéologie active qui, au-delà de toute pédagogie, transpire dans le projet et touche plus directement l'intuition.

L'ordre du parataxique

L'hétérogénéité de principe qui anime la structure des Magasins Généraux d'Austerlitz, le Plug-over, s'institue plutôt comme un «in-between», un espacement qui dessine de nouveaux parcours, qui instruit un regard spéculatif sur l'objet existant, un regard de traverse qui au gré des expériences crée un objet architectural aux multiples facettes, un kaléidoscope qui se recompose sans trêve. Déjà le Centre de communication de Renault (2001-2004) se jouait de cette cinétique qui cherche à gommer l'identité d'une architecture objet, et créait le sentiment d'une continuité par une scansion des espaces mis en valeur par de grands portiques de béton brut et de vastes écrans jalonnant la progression dans l'espace. Avec les Magasins, Jakob et MacFarlane exploitent à l'extrême ce qui constituait l'essence même du programme, celle d'un lieu de transit recomposé en un lieu de transfert, un jardin suspendu

the history of a site by means of an active archeology, which, beyond any pedagogical intent, is exuded by the project, thereby more directly touching intuition.

Paratactical order

The principle of heterogeneity underpinning the structure of the Magasins Généraux d'Austerlitz, the "Plug-over," sets up an "in-between", a spacing that informs a speculative way of gazing upon an existing object, a sideways gaze, which, according to one's experience, creates an architectural object with multiples facets, a kaleidoscope in ceaseless recomposition. An earlier example, the Centre de Communication de Renault (2001-2004) played with kinetics in a similar way, seeking to erase the identity of an object-architecture, and creating the feeling of continuity through the rhythm of spaces, underscored by great raw concrete porticoes and vast screens marking off its progression in space. With Les Magasins, Jakob and MacFarlane pushed to the extreme what constituted the very essence of the program, the one of a place of transit repurposed as a place of transfer, a hanging garden fully open to the urban landscape. Slipped behind the extensive tubular grill running along the 280m façade, and providing nearly 12,000m2 of space on each level, is the circulation system, which, in a continuous flow from the public access points on the quay side by the Seine, distributes the interior and exterior spaces all the way up to the roof terrace, located 17m above the river. Depending on the level, the floors open onto broad pedestrian streets, the architecture playing with the limits between open and closed.

entièrement ouvert au domaine urbain. Derrière l'extensive grille tubulaire qui court sur les 280 m de la façade et qui offre près de 12 000 m² par niveau, se glisse un système de circulations qui, en continuité avec les accès publics du quai en bord de Seine, distribue les espaces intérieurs et extérieurs jusque vers le toit-terrasse qui s'établit à 17 m au-dessus du fleuve. Selon les niveaux, les plateaux s'offrent à de larges promenades où l'architecture se joue des limites entre l'ouvert et le fermé. La frontalité supposée de la construction se recompose en un domaine de découverte qui multiplie les effets de proximité et de distance, d'opacité et de transparence. Tel un contretype, l'autre façade, sur la rue, reste muette, s'en tient au formalisme de la grille fermée par des pans de verre alors qu'un large ruban de métal vert reprend comme un vaste logo, à l'image des escalators du Centre Pompidou, les diagonales de la façade opposée, signifiant comme un simple symptôme le mouvement dynamique des circulations. Les architectes évoquent l'idée d'un «plan-paysage» qui pourrait s'exprimer selon des logiques inverses, simple signe sur une façade muette d'un côté, extériorisation et expression radicale de l'autre pour s'approprier la matérialité fluide du fleuve, multipliant les jeux de lumière, scintillements repris par les façades miroitées, transfigurés la nuit par Yann Kersalé avec le rayonnement de près de 2 000 Leds créant un gigantesque halo. Le bâtiment est là, il fait front de l'autre côté de la Seine et provoque l'interrogation sur ce «truc vert».
Ce qui nous fait signe, c'est une enveloppe, un habillage, une sorte de peau qui vient s'ajuster à l'aridité du squelette de béton pour lui donner un visage, pour faire corps et affirmer

The supposed frontality of the construction is reworked into an area of discovery, enhancing the effects of proximity and distance, opacity and transparence. A sort of duplicate, the other façade facing the street remains silent, respecting the formalism of the closed grid through its sheets of glass while a broad green metal ribbon, a sort of giant logo, like the escalators of the Centre Pompidou, repeats the diagonals of the opposite façade, signifying the dynamic movement of the circulation as a mere symptom. The architects evoke the idea of a "landscape-plan" that could be expressed according to inverted logic, a simple sign, of the silent façade on one side, while on the other side, exteriorization and radical expression appropriating the fluid materiality of the river and enhancing the interplay of light. The shimmering light is again reflected by the mirror façades, and transfigured at night by Yann Kersalé with the glow of some 2,000 Leds creating a gigantic halo. The building stands there, facing the other side of the Seine and causing the viewer to wonder about this "green thing."
This signal is an envelope, a covering, a sort of skin that when added to the aridity of the concrete skeleton, gives it a face, meshes with the original structure and asserts an identity, dresses up a building that theretofore seemed difficult to understand. However, this skin avoids any sort of surface effect; it goes beyond a simple topological effect to calcify into an exoskeleton, a megastructure that seems to be protecting a hidden organicity, the simple body of rational architecture. Just like the red strips surrounding the Maxime Gorki Theater (2004), the enveloping of the Docks frees up space, marks it off to increase it through rhythms and dissonances, in order to submit it to the

JKMC - Les Docks 31-08.indd 26-27
09/09/11 17:23

une identité, offrir une parure à un bâtiment qui jusqu'alors semblait peu lisible. Mais cette peau déroge à tous les effets de surface, elle excède le simple effet topologique pour se calcifier en un exo-squelette, une mégastructure qui semble protéger une organicité cachée, le corps simple de l'architecture rationnelle. Tout comme les lanières rouges qui ceinturaient la salle du Théâtre Maxime Gorki (2004), l'enveloppement des Docks libère l'espace, le scande pour le multiplier en rythmes et en dissonances, pour se soumettre au principe d'une variation, d'une modularité. La masse organique, morphogénétique n'est pas simplement paramétrique, elle résout tout formalisme géométrique, elle inaugure un ordre parallèle, une parataxie, un déplacement et une transfiguration d'informations diverses nées de l'intégration urbaine qui se recomposent en une unité nouvelle, une plastique et une physique où l'architecture reste en dialogue avec le site. Si l'extrême présence visuelle du vert crée une immédiate disruption, elle crée aussi bien une incidence à l'échelle urbaine, une marque structurante du territoire, qu'un effet d'intermittence avec l'ouvrage existant. Le choix de la couleur s'est moins effectué en référence directe au fleuve que pour garder la mémoire de la friche, le toit-terrasse du bâtiment s'étant au fil des ans transformé en une prairie sauvage. L'élément vert était devenu une référence pour les riverains des immeubles en hauteur, indexation chromatique que les architectes ont choisi de garder afin d'amplifier la singularité de leur intervention, d'une part en accentuant l'effet high-tech de la structure métallique mais aussi en préservant la liaison optique avec le jardin suspendu du toit-terrasse. Image simulée d'une croissance autonome, d'un parasitisme,

principle of a variation, of modularity. The organic, morphogenetic mass is not merely parametric; it resolves all geometric formalism; it inaugurates a parallel order, a parataxis, a displacement and a transfiguration of diverse information growing out of the urban integration being reworked into a new unity, an appearance and a physical presence in which the architecture remains in dialog with the site. Although the striking visual presence of the green causes an initial disruption, it equally creates an incidence on the urban scale, a mark giving structure to the territory, and an effect of intermittence with the existing structure. The choice of the color was made less as a direct reference to the river, rather mainly serving to retain a trace of the former abandoned structure, as the roof terrace of the building had become overgrown with weeds and turned into a sort of wild urban meadow over the years. The green aspect had become a reference for the neighbors in the taller surrounding buildings, a color scheme the architects chose to keep in order to enhance the singularity of their intervention, on the one hand accentuating the high-tech effect of the metallic structure, but also preserving the optical link with the hanging garden on the roof terrace. It offers a simulated image of autonomous growth, of parasitism, of phyllotaxis, of an organic arrangement, the pattern structure of a proliferating vegetal outgrowth that seems to have invaded the abandoned site, overturning the hierarchy between nature and artifice. The whole project seems to play with a contradictory dialectic in which the addition, the organic outgrowth that seems to invade the façade, materializes an allegory of the living that exacerbates the minerality of the concrete object. The simulated naturality of Jakob and MacFarlane's

d'un ordre phyllotaxique, excroissance d'un végétal proliférant qui viendrait envahir une friche abandonnée, renverser la hiérarchie entre nature et artifice. L'ensemble du projet semble se jouer d'une dialectique contradictoire où l'ajout, l'excroissance organique semble envahir la façade, telle une allégorie du vivant qui excacerbe la minéralité de l'objet de béton. La naturalité simulée du projet de Jakob et MacFarlane restitue la violence originaire de l'artefact de béton alors que la promenade paysagère de Michel Desvignes accroît encore cette tension assumée entre nature et artifice. Ainsi la « chose verte » transfigurée à la nuit tombée en une expansion auratique par la mise en lumière de Yann Kersalé se refuse à toute appréhension unitaire. L'architecture est diffuse, elle se révèle au gré des transitions, se construit comme un dispositif ouvert aux transferts des perceptions, des phénoménalités et des significations, une architecture suspendue entre effets de réel et impressions virtuelles.

1. Nicolas Sarkozy, cité dans «Sarkozy et le truc vert», *L'Express*, 24 avril 2008, p.16.

2. Frédéric Edelmann, in «Les maquettes s'étalent à L'Arsenal», in *Le Monde*, 26 février 2010.

project restores the original violence of the concrete artifact, while the landscaped promenade by Michel Desvignes heightens even further this assumed tension between nature and artifice. Thus, the "green thing," transfigured at nightfall into an auratic expansion by Yann Kersalé's lighting, does not allow one to have any sort of unitary grasp of it. The architecture is diffuse, revealing itself only as one passes through its transitions; is built as a system open to transfers of perceptions, to phenomenalities and to significations; architecture suspended between the effects of the real and virtual impressions.

1. Nicolas Sarkozy, quoted in "Sarkozy et le truc vert" (Sarkozy and the green thing), L'Express, *24 April 2008, p. 16.*
2. Frédéric Edelmann in Le Monde, *26 February 2010.*

JKMC - Les Docks 31-08.indd 28-29
09/09/11 17:23