ACCUMULATION

Une maison d'archives de l'objet autonome

Essai (projet) soumis en vue de l'obtention du grade M.Arch

Jean-François ALLARD

Supervisé par

Samuel Bernier-Lavigne, Professeur agrégé

Fig. 1 L'accumulation à l'intérieur du cabinet de curiosité de Sir John Soane. Photographie par Léon Neal (2016).

« People can inhabit anything. And they can be miserable in anything and ecstatic in anything. More and more I think that architecture has nothing to do with it. Of course, that's both liberating and alarming. »

Rem Koolhaas

From Bauhaus to Koolhaas, magazine *Wired* Juillet 1996

RÉSUMÉ

L'époque moderne est définie par l'existence simultanée d'un besoin de tout changer et l'inquiétude de tout conserver. Aujourd'hui, la préservation est l'une des plus grandes forcent qui contrôlent notre environnement bâti et semble nous envahir[1]. Ces objets du passé sont souvent compris comme porteur de sens. Une compréhension mise de l'avant par les termes comme « patrimoine immatériel » ou « appareil mnémonique ». Plutôt que de simples aide-mémoire, ces objets du passé, à l'échelle du bâtiment comme de l'objet, sont plutôt des assemblages complexes de logiques internes qui existent malgré notre interprétation sémantique. Leur richesse ne se situe pas dans le passé d'une temporalité linéaire mais dans une activité poly temporelle[2].

De par son hermétisme aux conditions externes, son indifférence à la présence humaine et son ambition politique, le centre d'archives semble être le programme idéal pour étudier la possibilité d'une architecture autonome[3]. C'est avec l'espoir d'une nouvelle approche à l'histoire que tend cet essai (projet) : comment une temporalité non linéaire transforme notre relation avec les objets du passé, du présent et du futur?

[1] KOOLHAAS Remment (2010), Cronocaos, Biennale de Venise 2010, http://oma.eu/lectures/cronocaos-preservation, consulté le 12 décembre 2017

[2] LATOUR Bruno (1997), Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique. Paris, France : La Découverte

[3] Voir VITTORIO AURELI (2015)

MEMBRES DU JURY

Samuel Bernier-Lavigne,

Professeur adjoint, P.h. D.,

Université Laval

George Teyssot,

Professeur titulaire, P.h. D.,

Université Laval

Pascal Gobeil,

Architecte, OAQ

ABCP Architecture,

Olivier Bourgeois

Architecte, OAQ

Co-fondateur de Bourgeois-Lechasseur Architecture

REMERCIEMENTS

Merci à ma famille pour vos encouragements constants. À mon père pour m'inspirer à rester curieux, à ma mère pour me montrer que l'empathie est la meilleure façon de commencer une discussion et à ma sœur qui réussit toujours à me mettre au défi par sa confiance en moi. Un immense merci à Andrée qui fut continuellement présente pour me redonner du souffle, mettre les choses en perspective et écouter mon cerveau qui conceptualise à voix haute.

Merci à tous les amis qui ont fait des cinq dernières années une aventure remplie de discussions, rires et folies. Particulièrement aux anciens du 120 rue Sainte-Anne, Delphine, Brigitte, James et Didier qui ont transformé l'école en famille. Merci pour votre amitié, votre temps et votre énergie. Merci aussi aux « gens de la conversation » qui m'ont déconcentré lorsque j'avais besoin de penser à autre chose. Merci au groupe de l'essai : Alex, Audrey, Laurence et Marc qui ont partagé avec moi les hauts et les bas de cette année rocambolesque.

Merci à François Dufaux qui, malgré son absence lors de cette dernière année m'a appris l'importance de poser les bonnes questions et flâner de façon stratégique. Les idées de paradoxe de l'histoire et force de l'incongruité proviennent de son enseignement et ses connaissances intemporelles.

Finalement, merci à Samuel et ton énergie interminable. Ta confiance en la force du concept et l'acharnement au travail n'est rivalisé que par la profondeur de ton catalogue d'idées et de précédents. Je n'aurais pu espérer un meilleur amplificateur pour mes idées farfelues. Tes questions et critiques m'ont élevé au meilleur de moi-même.

Table des matières

RÉSUMÉ V

MEMBRES DU JURY VI

REMERCIEMENT VII

TABLEAU DES FIGURES 2

INTRODUCTION 4

1 CONTENU : un projet théorique 6

1.1 Rapport au temps : maladie de l'histoire et linéarité 7

1.2 Asymétrie et temporalité linéaire 10

1.3 Domiciliation des archives : du WunderKammer à la boite de verre. 13

1.4 Symétrie: temporalité non-linéaire 18

1.5 Commande F : classification, accumulation et Glut. 21

1.6 L'autonomie des objets et le parlement des choses. 25

1.7 Flat-Ontology et l'irréductibilité des choses 27

2 CONTENANT : un projet architectural 39

2.1 Le projet 41

2.2 Programme 42

2.3 Forme 48

2.4 Enveloppe 54

2.5 Site 57

CONCLUSION 66

BIBLIOGRAPHIE 68

ANNEXE 1 : planches finales du projet 73

Tableau des figures

Fig. 1 L'accumulation à l'intérieur du cabinet de curiosité de Sir John Soane. Photographie par Léon Neal (2016). iii

Fig. 2 L'invention du patrimoine sur une ligne de temps du 18ième au 20ième siècle. Inspiré de la ligne du temps dans CRONOCAOS, OMA 2010. Illustration de l'auteur. 16

Fig. 3 Moyens expéditifs du peuple français pour dé-meubler un aristocrate. Révolutions de France et de Brabant, gravure, illustration 52, Bibliothèque de Hougton, Harvard University 16

Fig. 4 Le plan du Sir John Museum avec agrandissements en gris. (London, 1826), J. Britton 17

Fig. 5 Relation réciproque entre temporalité et relation aux objets. Illustration de l'auteur 24

Fig. 6 Maquette du Musée à croissance illimité, Le Corbusier (1939), Photo Lucien Hervé, Fondation Le Corbusier 24

Fig. 7 The principle of symmetry, Nous n'avons jamais été Modernes, Bruno Latour, (1991) 37

Fig. 8 Goatman : How I took a holiday from being human, Thomas Thwaites (2016) 37

Fig. 9 Coupe pour le concours de l'Opéra de Tokyo, 1986 Jean Nouvel/Starck, Illustration, Ateliers Jean Nouvel, ... 38

Fig. 10 Diagramme d'une ontologie aplanie, Tom Wiscombe, dans Towards a Flat Ontology, Projects Magazine, février 2014 38

Fig. 11 Schéma de concepts, illustration de l'auteur 40

Fig. 12 Cohabitation du patrimoine et du narcissisme de l'archivage individuel. Martin Parr, (2015) 45

Fig. 13 Deux types d'interactions entre les fonctions d'un centre d'archives. Illustration de l'auteur 45

Fig. 14 Programme d'un centre d'archive de plus de 4000 m^2. Guide d'aménagement d'un centre d'archive (2000)..... 46
Fig. 15 Coupe diagramatique de la bibliothèque de Seattle, OMA, 2004 47
Fig. 16 Coupe diagramatique du Musée Broad, Diller Scofidio + Renfro, 2015..... 47
Fig. 17 Accumulation comme forme, comme processus et comme programme. Maquettes de l'auteur. 52
Fig. 18 Relation entre un ensemble laissant deviner ses parties. Maquette de l'auteur..... 52
Fig. 19 Processus formel de projection axiale. Illustration de l'auteur. 53
Fig. 20 Altérations au processus formel. Illustration de l'auteur. 53
Fig. 21 Vue arrière du projet. Illustration de l'auteur..... 60
Fig. 22 Vue du café. Illustration de l'auteur..... 60
Fig. 23 Détail d'un tronçon de l'enveloppe dans la région de l'atelier. Illustration de l'auteur..... 61
Fig. 24 Détail du système de panneaux. Illustration de l'auteur. 61
Fig. 25 Vue de la salle de lecture. Illustration de l'auteur. 62
Fig. 26 Vue de l'atelier. Illustration de l'auteur..... 62
Fig. 27 Remparts comme objet autonome déchirant le paysage. Photographie de l'auteur..... 63
Fig. 28 Extrait de 2001: Odysée de l'espace, Stanley Kubrick (1968) 63
Fig. 29 Coupe du projet montrant la relation empathique entre contexte et objet. Illustration de l'auteur..... 64
Fig. 30 Utilisation du podium dans la logique structurale. Illustration de l'auteur. 64
Fig. 31Planche finale 1..... 1
Fig. 32 Planche finale 2..... 2
Fig. 33 Planche finale 3..... 3
Fig. 34 Planche 4 4

Introduction

Accumulation s'intéresse à la l'addition du passé dans le présent. Le terme accumulation joue consciemment sur le paradoxe d'une société actuelle de la consommation qui tente d'accéder à l'immortalité en préservant les objets d'un passé qui se rapproche du présent jusqu'à disparaitre. Fasciné par sa propre fin, il semblerait que la société du XXIème siècle réécrit constamment son testament.

L'essai (projet) apporte l'hypothèse d'une autonomie des objets comme approche dynamique à l'histoire. À travers une maison d'archives, il remet en question les concepts modernistes de narration linéaire et de compréhension anthropocentrique en tentant de concevoir une nouvelle temporalité.

Le retour à l'objet par les nouvelles approches réalistes[4] sert de prémisse à cette étude puisqu'elle propose l'objet à l'extérieur de son interprétation par la culture et par l'Histoire. Ainsi, l'interprétation et l'espoir d'une narration historique cohérente sont remplacés par le processus d'accumulation espérant brouiller les limites entre l'histoire objective et le récit individuel. Cet essai (projet) propose une nouvelle façon d'intervenir sur notre patrimoine matériel, non plus par la voie extérieure de l'interprétation, mais par l'autonomie de l'objet.

L'essai se divise en deux parties. Premièrement, le rapport au temps comme construction linéaire sont étudiés face à la critique de la maladie de l'histoire[5]. En parlant de l'hégémonie de l'interprétation dans le discours patrimonial, cette partie tente de démontrer l'impact direct de notre temporalité sur la relation anthropocentrique que nous entretenons avec les objets du passé. Par la suite, cette première partie met en évidence l'effervescence d'une temporalité non linéaire

[4] Voir Harman (2002, 2010, 2013), Bryant (2010) et DeLanda (2002, 2006).
[5] Voir Benjamin (1947) et Nietzsche (1874)

causée par la dominance de l'immédiat. Ce nouveau rapport apporte avec lui une nouvelle façon d'interagir avec nos objets du passé. La deuxième partie établit pour sa part des pistes d'idées quant à la place réservée aux archives ainsi qu'au sujet de la forme que doit prendre cette infrastructure publique. En proposant une maison d'archives à l'intérieur du quartier patrimonial du Vieux-Québec, le projet architectural s'attaque sur plusieurs fronts aux questions posés lors du projet théorique Il est important de noter que l'ordre de l'essai (projet) est lui-même non linéaire et s'attaque au sujet de la temporalité et de l'objet à plusieurs reprises. À la façon des paragraphes en archipel dans *Delirious New York* (Koolhaas, 1978), le contenant de l'essai tentera de construire un rapport métonymique avec le contenu pour engendrer la possibilité d'une histoire non linéaire.

1 CONTENU : un projet théorique

Ce premier chapitre a été écrit presque en entièreté lors du cours de préparation à l'essai (projet) ainsi que durant la session dédié au projet d'architecture.

1.1 Rapport au temps : maladie de l'histoire et linéarité

Il serait facile de s'imaginer que l'histoire avec un grand H, c'est-à-dire écrire et décrire les faits du passé, est un exercice qui existe depuis aussi longtemps que les faits historiques eux-mêmes. Effectivement, l'exercice d'écrire les évènements du présent dans les buts d'échanger l'information et d'enregistrer l'histoire est aussi ancien que les sociétés humaines. Il est cependant intéressant d'émettre l'hypothèse que si la notion d'archiver et de préserver sont restée intacte, c'est le rapport au temps lui-même qui s'est transformé, déstabilisant du même coup notre rapport aux objets qu'il contient. Il est important de clarifier que cette hypothèse n'implique pas que le temps s'est transformé, mais bel et bien la façon humaine de définir le présent, le passé et le futur. Dans son livre au titre provocateur *Nous n'avons jamais été modernes* (1991), Bruno Latour définit explicitement le changement de temporalité qui s'est opéré durant la modernité.

> [L]es modernes ont pour particularité de comprendre le temps qui passe comme s'ils abolissaient réellement le passée derrière lui. Ils se prennent tous pour Attila derrière qui l'herbe ne repoussait plus. Ils ne se sentent pas éloignés du moyen Âge par un certain nombre de siècles, mais séparés de lui par des révolutions coperniciennes, des coupures épistémologiques, des ruptures épidémiques qui sont tellement radicales que plus rien ne survit en eux de ce passé – que plus rien ne doit survivre en eux de ce passé.[6]

Il est ici essentiel de définir la temporalité moderniste comme étant linéaire, c'est-à-dire que le présent est précédé par le passé et succédé par le futur. À la façon d'un diagramme, cette représentation historique génère des concepts qui influencent

[6] LATOUR Bruno (1997), *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, France : La Découverte. p.93

notre temporalité. Un des plus marquants pour les modernistes fut le concept de positivisme historique qui définit l'histoire comme avançant vers le progrès futur en s'éloignant d'un passé archaïque.

David Lowenthal, reprend ce principe dans son livre *The Past is a Foreign Country* (1985) en mettant en évidence les différentes relations que la pré-modernité et la modernité entretenait avec l'histoire. Selon l'auteur, l'histoire était utilisée comme dépôt d'exemple utile au présent puisque les deux périodes se ressemblaient. « *Up to the nineteenth century those who gave any thought to the historical past supposed it much like the present. To be sure, the drama of history recorded major changes of life and landscape, but human nature supposedly remained constant* »[7]. Le 19ième siècle est marqué par une transformation de cette relation à l'histoire. Le passé commence alors à être compris comme une autre réalité, ou pour reprendre le titre du livre, un pays étranger avec ses coutumes et objets qui lui sont uniques. Le passé perd sa capacité à expliquer le présent pour devenir un bien à consommer avec nostalgie. Nietzsche nous définit cette compréhension de l'histoire dans son livre *De l'utilité et l'inconvénient des études historiques pour la vie* (1874), un titre laissant sous-entendre son malaise face au concept de positivisme historique.

> Un regard jeté dans le passé les pousse à préjuger de l'avenir […]. Ces hommes historiques s'imaginent que le sens de la vie leur apparaîtra à mesure qu'ils apercevront le développement de celle-ci ; ils regardent en arrière pour comprendre le présent, par la contemplation du passé, pour apprendre à désirer l'avenir avec plus de violence.[8]

[7] LOWENTHAL David (1985), *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, Etats-Unis, Cambridge University Press. p.XVI

[8] NIETZSCHE Friedrich (1874), *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, (traduction par Henri Albert), Paris, France : Le Mercure de France

Pour Nietzsche, l'histoire semble avoir un véritable poids qui permettait à la fois une plus grande sagesse mais empêche « […] de posséder la vie à un degré supérieur […]»[9]. Reprenant les concepts de Nietzsche, Walter Benjamin parle de ce poids de l'histoire à travers l'accumulation des objets et images qui nous proviennent du passé. Selon Benjamin, l'image réelle de passé défile rapidement et selon lui, parler du passé ne consiste pas en la reconnaissance de ce qu'il était véritablement, mais plutôt en la prise de contrôle d'un souvenir en s'attachant à une image de celui-ci.[10]

Dans le cadre des archives, la critique de Nietzsche et de Benjamin au sujet de l'histoire comprise comme linéaire devient pertinente puisqu'elle définit le besoin d'accumuler le passé comme obsession apparut avec la modernité. À partir de la Révolution française et certainement durant la révolution industrielle, l'accélération des inventions d'objets capables de transformer le quotidien était seulement rivalisée par l'accélération d'institution cherchant à préserver ce qui était voué à disparaitre. Les premiers musées, bibliothèques nationales et centres d'archives voués au passé sont paradoxalement apparus au même moment où les sociétés industrielles rêvaient au progrès en inventant l'ampoule électrique et le moteur à piston (fig. 2). D'après Latour, le besoin de préserver le passé était premièrement pour survenir au besoin de pouvoir observer le progrès. « Ainsi que Nietzsche l'avait remarqué, les modernes ont la maladie de l'histoire. Ils veulent tout garder, tout dater, parce qu'ils pensent avoir rompu définitivement avec leur passé. Plus ils accumulent les révolutions, plus ils conservent; plus ils capitalisent, plus ils mettent au musée. La destruction maniaque est payée symétriquement par une conservation tout aussi maniaque. Les historiens reconstituent le passé détail après détail avec d'autant plus de soin qu'il s'est englouti à jamais. »[11] Le concept de temporalité

[9] IDEM
[10] IDEM
[11] LATOUR Bruno (1997), *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, France : La Découverte, p.93

linéaire se matérialise alors dans le besoin de déplacer rapidement les objets du présent dans un passé distant et hermétique. Cette muséification démontre aussi la place qu'occupe l'époque d'un objet dans la catégorisation de celui-ci. Pour l'homme moderne, il est fondamental d'être capable de dater un objet, de saisir rapidement son âge, pour lui donner une pertinence. Les qualités propres à l'objet semblent être subordonnées à la relation qu'il entretient avec le réseau des objets qui lui sont contemporains. La place d'un objet dans une époque est, pour la modernité, plus importante que son autonomie ontologique.

1.2 Asymétrie et temporalité linéaire

La symétrie entre la destruction et la conservation dont parle Latour (fig. 3) est paradoxalement le produit d'une relation asymétrique entre l'homme et le monde matériel qui l'entoure. Cette asymétrie est définie comme une relation inégale où les objets sont subjugués à l'interprétation des humains, qu'elle soit sensorielle, culturelle ou plus précisément dans le cas des archives, historique[12]. Dans son livre *Archéologie du savoir* (1969), Michel Foucault souligne cette asymétrie.

> Disons pour faire bref que l'histoire, dans sa forme traditionnelle, entreprenait de 'mémoriser' les monuments du passé, de les transformer en documents et de faire parler ces traces qui, par elles-mêmes, souvent ne sont point verbales, ou disent en silence autres choses que ce qu'elles disent de nos jours, l'histoire c'est ce qui transforme les documents en monuments, et qui, là où on déchiffrait des traces laissées par les hommes, là où on essayait de reconnaitre en creux ce qu'ils avaient été, déploie une masse d'éléments qu'il s'agit d'isoler, de grouper, de rendre pertinents, de mettre en relations, de constituer en ensembles.[13]

[12] BRYANT Levi (2011). *The Democracy of Objects*. Chicago, Etats-Unis, Open Humanities Press. p14
[13] FOUCAULT Michel (1969), *L'archéologie du Savoir.* Paris, France : Éditions Gallimard, p.15

Ici, Foucault met en évidence l'asymétrie entre sujet et objet lorsque l'on parle d'histoire en parlant de ces derniers comme les esclaves de l'interprétation des premiers. À l'intérieur du domaine de l'architecture, cette hégémonie de l'interprétation historique des sujets sur les objets est mise de l'avant par le patrimoine. Plutôt qu'être compris comme une construction complexe avec ses propres logiques autonomes, les bâtiments anciens sont constamment légitimés par leur place dans l'histoire. Ce sophisme d'ancienneté, seulement rivalisé par le sophisme de nouveauté, révèle l'obsession de l'homme moderne pour sa place dans l'histoire. Placé sur une ligne du temps, le sujet observe les objets de l'extérieur « […] et fait de leur soudaine émergence un miracle»[14].

Selon Foucault, cette compréhension d'objet comme étant unique dans le temps et l'espace transforme drastiquement leurs relations avec le présent. « […][L]'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archives générales, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les gouts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité. »[15] À l'intérieur d'une tempête de changement, il est fondamental d'élire ce qui restera pareil[16]. Les hétérotopies de l'accumulation de Foucault prennent aujourd'hui plusieurs formes institutionnelles comme le musée, la bibliothèque et le centre d'archives mais ont une responsabilité commune de construire une subjectivité moderne à l'intérieur d'un monde en

[14] LATOUR Bruno (1997), *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, France : La Découverte. p.95

[15] FOUCAULT Michel (1967), *Des espaces autres : Hétérotopies*, in Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984, Paris, France : Groupe Moniteur

[16] KOOLHAAS Remment (2010*), Cronocaos*, Biennale de Venise 2010, http://oma.eu/lectures/cronocaos-preservation, consulté le 12 décembre 2017

transformation[17]. D'une certaine façon, l'hétérotopie d'un espace de tous les temps est symptomatique d'une société moderniste obsédée par sa propre mémoire, ce qui n'est pas en soi-même problématique, sinon un peu narcissique. Le problème surgit lorsque; emprisonné dans ses institutions, l'objet n'a plus d'autre choix que d'être constamment interprété. Il perd alors son autonomie, ou plutôt sa capacité à nous surprendre. En voulant constamment classifier, enregistrer, nommer et numéroter, nous forçons nos objets à confirmer ce que nous savons déjà d'eux.

En discutant eux aussi d'objets du passé retiré de leur contexte historique, les archéologues semblent être capable de nous apporter un regard nouveau face à la relation entretenue avec les objets. Dans leur livre, *Archeology of Things* (2012), les anthropologues et archéologues Bjørnar Olsen, Michael Shanks, Timothy Webmoor et Christopher Witmore définissent le domaine de l'archéologie comme travaillant sur la matière du passé dans le présent[18]. La précision « dans le présent » semble évidente mais cherche à rééquilibrer la compréhension contemporaine qui assume ces deux périodes comme étant ontologiquement différentes. Selon les auteurs, cette séparation se produit en raison d'une attention trop grande aux notions de typologie, de classification et de standardisation. Ce processus d'hermétisation, c'est-à-dire d'emprisonner les parties d'un ensemble dans des catégories et des ensembles, est coupable de démarquer le passé en tant que point de départ ontologique au présent.[19] Selon les auteurs, l'archéologie mais aussi les archives, ne découvre pas le passé comme il l'était, mais comme il est devenu.[20] Ce concept prend le principe d'asymétrie de Latour comme point de départ mais propose

[17] SHEHERAZADE Maria (2014), *John Soane: From Theatre of Memory to Framework for Memories*, À l'intérieur de Perspecta 48 : Amnesia, Cambridge, Etats-Unis : MIT press p.100
[18] OLSEN Bjørnar, Michael Shanks, Timothy Webmoor, Christopher Witmore (2012), *Archeology : The Discipline of Things*, Oakland, Etats-Unis, University of California Press. p.3
[19] OLSEN Bjørnar, Michael Shanks, Timothy Webmoor, Christopher Witmore (2012), *Archeology : The Discipline of Things*, Oakland, Etats-Unis, University of California Press. p.3p.7
[20] Idem, p8

rapidement un nouvel agenda, cette fois-ci symétrique, où les objets regagnent une capacité d'agir sur nous. Un certain droit de regard sur leur interprétation. « *We recognize the past as spatially coextensive with the very labor that attemps to articulate it. This labor relies on what things are willing to share regarding their prior involvements in the present.* »[21] Ils continuent en proposant que, si l'archéologie est capable d'atteindre cette autonomie des objets dans le passé, elle serait capable de guérir la maladie du positivisme historique. Il est intéressant d'émettre l'hypothèse que les archives, avec l'aide de l'architecture et de sa capacité de convaincre par l'esthétisme, puisse redonner aux choses une autonomie permettant de spéculer au sujet du futur.

1.3 Domiciliation des archives : du WunderKammer à la boite de verre.

Avant de s'aventurer dans la possibilité d'un nouveau regard à l'histoire, il est important de s'arrêter pour regarder les institutions qui sont nées d'une époque obsédée par la classification et l'organisation. Les maisons d'archives font partie d'une plus grande famille d'institution avec les bibliothèques et les musées qui ont reçu, après la Révolution française, la responsabilité de préserver les artéfacts d'une société. Derrida souligne étymologiquement le double rôle de l'archive.

> *In a way, the term [archive] indeed refers, as one would correctly believe, to the arkhē in the physical, historical, or ontological sense, which is to say to the originary, the first, the principal, the primitive, in short to the commencement. But even more, and even earlier, « archive » refers to arkhē in the nomological sense, to the arkhē of the commandment. […] [T]he meaning of 'archive', its only meaning, comes to it from the Greak*

[21] Idem. p.9

arkheion : initially a house, a domicile, an adress, the residence of the superior magistrates, the archons, those who commanded.[22]

Premièrement, cette institution est historique puisqu'elle préserve le commencement. Deuxièmement, cette institution est politique, puisqu'elle préserve le commandement. Cette dualité dans la sémantique du terme met en évidence le pouvoir que constitue l'histoire lorsque l'on conceptualise le présent et le futur comme étant contrôlés par le passé. De plus, l'auteur met en évidence l'importance de la domiciliation des archives à l'intérieur de la résidence de l'*archon*. Historiquement, cette domiciliation avait le rôle de distancer les documents archivistiques d'une interprétation hâtive[23]. Maria Schéhérazade Giudici, proche de Vittorio Aureli et de sa notion d'architecture absolue, fait écho aux propos de Latour et Foucault en parlant des institutions de la muséification. « *As much as modern society is concerned with the idea of evolution, it is equally haunted by the need to record, store display, and share memory. The cult of progress, so central to contemporary western culture, depends on historical continuity and recollection of the past.* ».[24] Le précédent du musée contemporain, le cabinet de curiosités ou le *wunderkammer*, est un exemple encore plus imagé de l'emprisonnement dont parle Derrida. Cette sorte d'archives générales émerge d'une nouvelle bourgeoisie industrielle qui cherche à remplir le vide d'un déracinement en colonisant une série d'artéfact provenant de pays lointains.

L'exemple le plus fameux de *wunderkammer* est celui de Sir John Soane architecte et antiquaire au 18ième, aujourd'hui devenu le musée Sir John Soane. De façon analogique, la maison qu'il acheta aux 12 Lincoln's Inn Fields à Londres, devenu

[22] DERRIDA Jacques, (1995), *Mal d'archives*, Paris, France : Éditions Galilée. p9
[23] Idem.p10
[24] SHEHERAZADE Maria (2014*), John Soane: From Theatre of Memory to Framework for Memories*, À l'intérieur de Perspecta 48 : Amnesia, Cambridge, Etats-Unis : MIT press, p.90

trop petite pour entreposer ses antiquités, se doivent d'accumuler les maisons limitrophes pour permettre la croissance de la collection. D'après Sheherazade, le cabinet de curiosité de Soane est une représentation parfaite de l'habileté d'ordonner une série d'objets pour révéler l'ordre du microcosme du doyen. « *While the museum links memory to the temporal structure of history, the Wunderkammer ties the idea of remembering to an ability to mentally reconstruct the totality of things in their spatial order.* »[25] À l'inverse du musée qui construie l'univers par métonoymie, le *Wunderkammer* fonctionne par analogie. « *Wunderkammern are microcosms, and the objects they contain are memorabilia […] The wunderkammer mirrors the universe, while the museum is an espace autre where physical fragments stand in for times and places we cannot access.*[26] À l'ère de l'immédiat où il semble presque impossible de parler de chronologie, les musées contemporains, les maisons d'archives et les bibliothèques devraient aspirer au *wunderkammer* qui tente de se situer hors de l'histoire. L'exemple du musée Sir John Soane est d'autant plus riche en raison de la forme même du bâtiment. Les additions typologiques causées par l'absorption des maisons voisines transforment le musée en un ensemble unique où les parties hétéroclites s'emboitent parfaitement (fig. 4). Cette constellation de pièces incongrues semble pointer vers une temporalité non linéaire qui se développe en anecdote, récit parallèle et retour en arrière plutôt qu'en parcours muséaleà linaire. Ce bâtiment qui réussit à représenter le concept de domiciliation des archives à l'intérieur d'une institution met aussi en image l'hypothèse d'une approche à l'objet mise à jour par une nouvelle temporalité. Cette relation symétrique et réciproque pointe vers la possibilité d'une architecture autonome qui, à travers sa structure fonctionnelle et son esthétisme formel, prend un rôle actif dans la construction de la structure politique et culturelle d'une société.

[25] Idem p.94
[26] Idem p.94

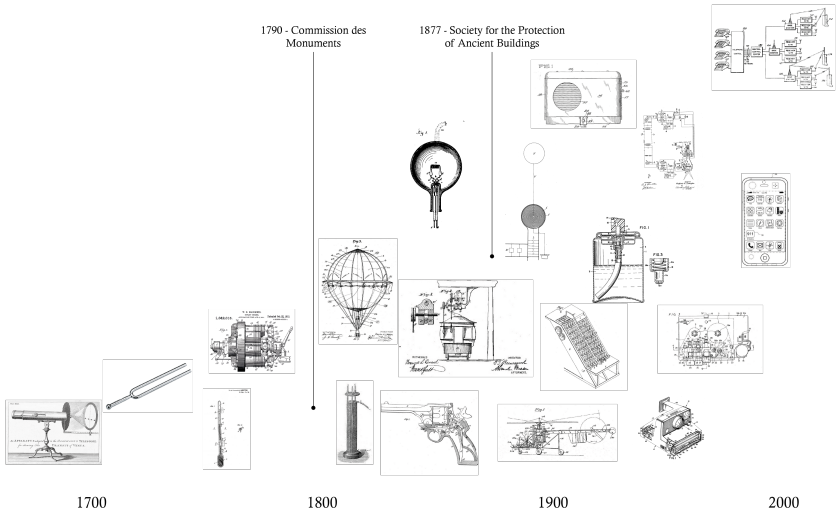


Fig. 2 L'invention du patrimoine sur une ligne de temps du 18ième au 20ième siècle. Inspiré de la ligne du temps dans CRONOCAOS, OMA 2010. Illustration de l'auteur.

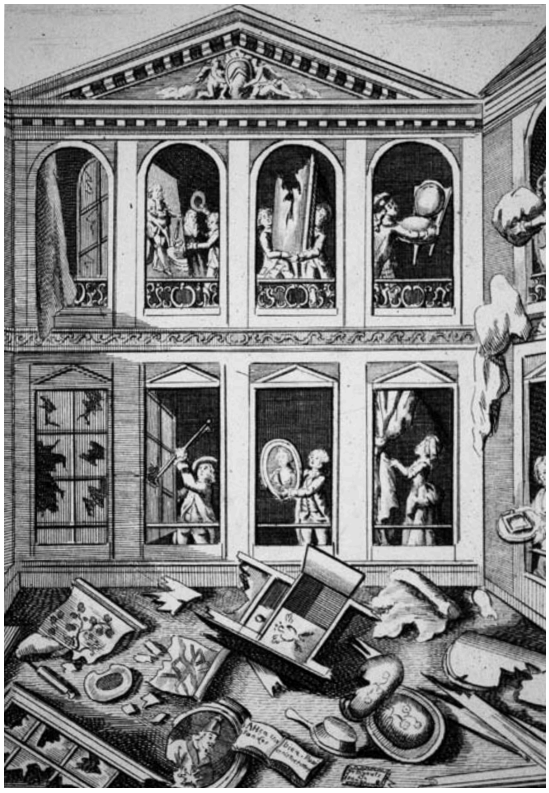


Fig. 3 Moyens expéditifs du peuple français pour dé-meubler un aristocrate. Révolutions de France et de Brabant, gravure, illustration 52, Bibliothèque de Hougton, Harvard University

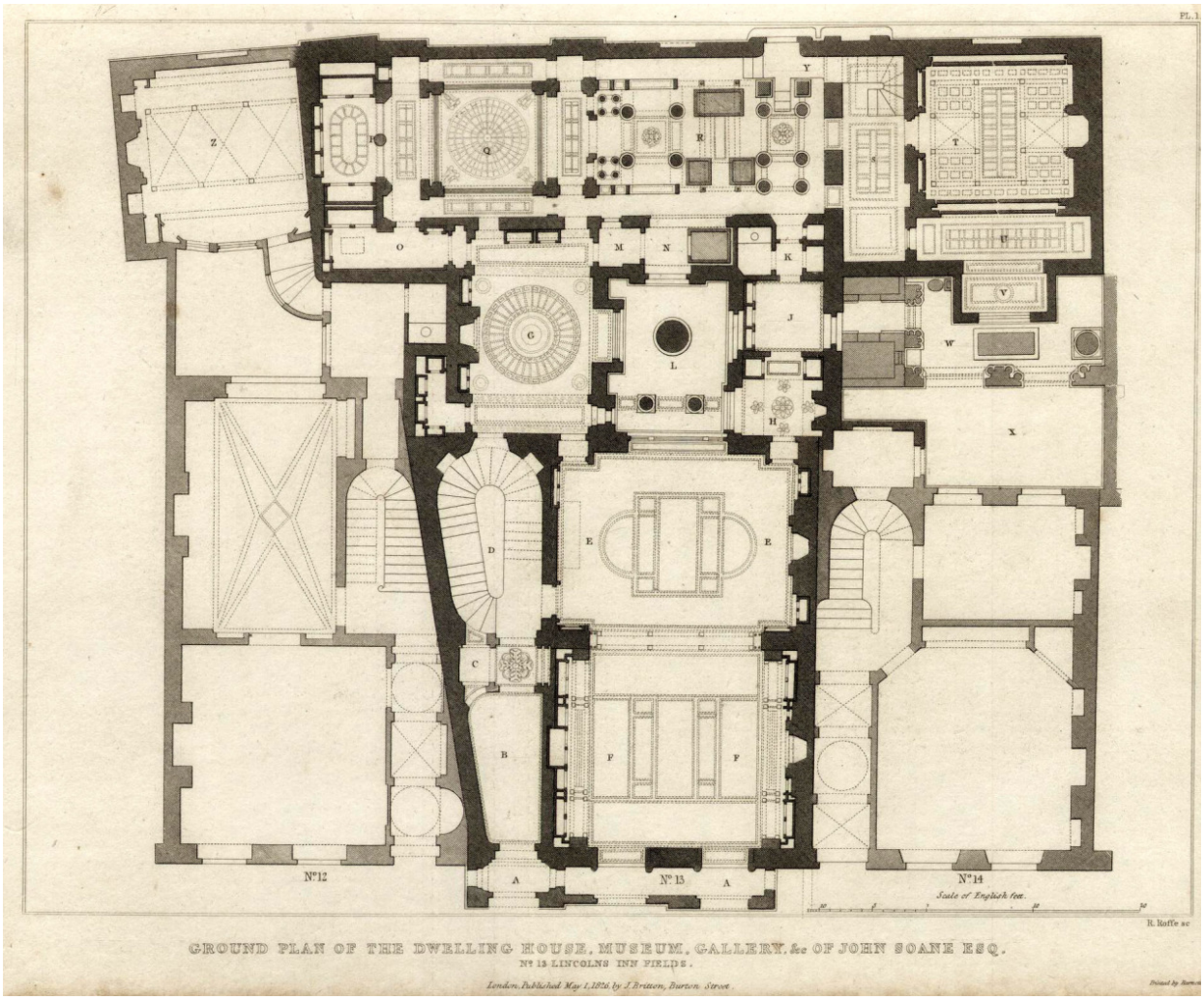


Fig. 4 Le plan du Sir John Museum avec agrandissements en gris. (London, 1826), J. Britton

1.4 Symétrie: temporalité non-linéaire

Aujourd'hui à l'ère de l'immédiat, le rôle de l'histoire est difficile à cerner et son autorité est constamment remise en question. En effet, lorsque le présent s'accélère, la distance avec le passé est de plus en plus petite, ce qui empêche une remise en perspective critique. L'écrivain et futurologue américain Alvin Toffler parle du concept de choc du futur pour définir cette accélération. « *Even the most educated people today operate on the assumption that society is relatively static. At best they attempt to plan by making simple straight-line projets of present-day trends. The result is unreadiness to meet the future when it arrives. In short, futur shock.* »[27] Ce choc du futur pourrait aussi être défini comme une rupture complète des principes de temporalité. D'une façon un peu cynique, le futur est incertain, le présent se situe dans l'immédiat et le passé est teinté par la nostalgie jusqu'à en devenir indiscernable.

En cherchant à élaborer sur le principe de choc du futur, Douglas Rushkoff élabore le principe de choc du présent. Il explique que l'idée de Toffler voulant que tout le monde devienne futurologue capable de prédire le futur pour mieux s'y adapter[28] était hautement teinté par la notion positiviste de l'histoire. Pour Rushkoff, l'histoire nous aide à placer le présent en perspective, c'est-à-dire que le récit historique explique les péripéties du passé qui ont mené au présent mais nous permettent difficilement de prédire le futur[29]. Cependant, selon l'auteur, cette incapacité allait se transformer en potentiel lorsque les changements s'accélèrent puisqu'il permet une relation informelle avec la signification large des inventions contemporaines. Rushkoff nomme ce concept l'effondrement narratif, qui pourrait être compris

---

[27] TOFFLER Alvin (1965) *The Future as a Way of Life*, Horizon magazine, Summer 1965, Vol VII, Num 3, p458

[28] TOFFLER Alvin (1970) *Futur Shock*, New-York, Etats-Unis, Random House p415

[29] RUSHKOFF Douglas (2013), *Present Shock : When Everything Happens Now*, New-York, Etats-Unis, Penguin Group. p.25

comme une nouvelle réalité historique. Cette réalité est nouvelle pour deux raisons. Premièrement elle existe sans linéarité, c'est-à-dire sans récit. Elle n'est qu'une série d'évènements presque indépendants qui se déroulent sans regard pour une cohérence ou un lien de causalité. Deuxièmement, et peut-être plus de façon plus importante, l'histoire existe maintenant sans narrateur. La société ne se situe plus à l'extérieur de l'histoire mais y participe constamment rendant la capacité de comprendre et analyser l'histoire presque obsolète.

De la même manière que la temporalité linéaire propose une relation asymétrique avec nos objets du passé, une temporalité non linéaire propose une relation symétrique où l'humain est mis sur un pied d'égalité avec les autres entités. Faisant écho à l'effondrement narratif de Rushkoff, Bruno Latour produit presque un archétype borgésien à la maison d'archives, en proposant une temporalité en spirale.

> Supposons par exemple que nous regroupions les éléments contemporains le long d'une spirale et non plus d'une ligne. Nous avons bien un futur et un passé, mais le futur à la forme d'un cercle en expansion dans toutes les directions et le passé n'est pas dépassé, mais repris, répété, entouré protégé, recombiné, réinterprété et refait. Des éléments qui paraissent éloignés si nous suivons la spirale peuvent se retrouver très proches si nous comparons les boucles. […] Une telle temporalité n'oblige pas à utiliser les étiquettes « archaïque » ou « avancée » puisque toute cohorte d'éléments contemporains peut conjoindre des éléments de tous les temps. Dans un tel cadre, nos actions sont reconnues enfin comme polytemporelles.[30]

[30] LATOUR Bruno (1997), *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, France : La Découverte, p.102

À l'intérieur de ce modèle, les objets sont assemblés dans une sorte de constellation qui ne favorise pas la relation de l'interprétation du sujet humain sur l'objet. Sans hiérarchie, ce modèle propose une relation symétrique qui propose que les objets puissent agir sur nous et même entre eux (fig. 5).

Il est intéressant ici de souligner deux précédents qui utilise la typologie de la spirale pour proposer une nouvelle façon d'organiser nos objets à l'extérieur du système linéaire et hiérarchisé de la classification. Considéré comme un des premiers essais tentant produire une archive complète, le Mundaneum de Paul Otlet et Henri Lafontaine est un prototype aux moteurs de recherche contemporain datant de 1920[31]. Accumulant près de 12 millions de fiches de répertoire bibliographique, les inventeurs du Mundaneum avaient une vision humaniste holistique cherchant à propager les connaissances accumulées capables d'amener une harmonie universelle par la promotion du progrès. Vers 1934, Le Corbusier propose un musée en spirale intitulé « Le Musée à croissance illimitée » (fig. 6). À l'aide d'un parcours continu, le Corbusier s'oppose à la typologie par embranchement et semble émettre l'hypothèse où les maillons de l'histoire, même si classifiés et hermétiques, doivent s'enchainer[32]. Plus contemporaine que le Mundaneum du Corbusier, la Bibliothèque de Seattle construite par OMA utilise elle aussi la conception de la spirale. En reprenant le principe du plancher continu développé pour la bibliothèque de Jussieu, la structure en spirale cherche à surmonter l'influence des systèmes de classification et leur lisibilité garantie par la proximité[33]. À l'aide d'un ruban continu utilisant le système décimal de Dewey allant de 000 à 999, plus de 1,5

[31] Historique du Mundaneum, mundaneum.org, consulté le 1er nov 2017
[32] Mundanuem, Musée mondial, Genève, Suisse (1929) fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6058&sysLanguage=fr-fr&itemPos=63&itemCount=216&sysParentId=65, consulté le 1er novembre 2017
[33] BÖCK Ingrid, (2015), *Six canonical Projects by Rem Koolhaas : Essays on the History of Ideas.* Berlin, Allemagne : Jovis. p.268

millions de livres peuvent être organisés sans devoir être fragmentés dans différents départements. Ainsi, une section inexistante peut soudainement apparaitre et grandir en déplaçant les livres limitrophes. Matérialisé par l'architecture, le diagramme de la spirale spécule sur les nouvelles interactions possibles entre les objets permises par une compréhension non linéaire du temps.

Plutôt qu'une utopie comme le propose Foucault ou Borgès, l'accumulation de tout le savoir permettant un regard complet sur l'histoire immédiate est aujourd'hui rendu possible par le *big data*. Contrairement à la spirale du Corbusier et de Koolhaas, le stockage de données immatérielles est amorphe. Le *big data* démontre la capacité réelle des objets ontologiquement différents à interagir.

1.5 Commande F : classification, accumulation et Glut.

La plupart des entités de la société sont aujourd'hui obsédées par leurs propres archives. Cette obsession existe depuis la Révolution française à l'échelle de l'institution mais est apparu récemment à l'échelle de l'individu. Sous forme d'application comme *Instagram*, *Pinterest* ou *Spotify*, l'individu est capable de préserver une quantité presque infinie de ses préférences et ses souvenirs. À l'aide d'algorithmes toujours plus complexes, l'accumulation de caractéristiques à l'échelle individuelle permet de construire une image granulaire d'une société. Compris comme n'importe quelle entité complète, les objets comme l'image d'un chandail ou une chanson hip-hop sont mis en interaction pour définir les préférences culturelles et les caractéristiques socioéconomiques probables de l'individu. D'une certaine façon, cette accumulation *ad infinitum* décentralise l'humain de la relation qu'il entretient avec ses objets. Il n'est plus responsable de son propre réseau de références. Dans son essai, *Big Data and the End of History* (2015), l'historien de l'architecture Mario Carpo met en évidence la potentiel déclenché par le *big data* à transformer notre relation au passé. Selon l'auteur, l'empirisme scientifique avait,

jusqu'à très récemment, une méthode qui cherchait à comprimer l'information. À l'aide de l'algèbre ou de la géométrie descriptive, la science comprimait les résultats d'une série d'expériences du passé pour produire une synthèse capable de prédire les résultats dans le futur[34]. Cette synthétisation et classification demandaient cependant que les expériences soient assez génériques pour être applicables à d'autres situations, toute partie unique de l'expérience devait être effacée ou considérée comme impertinente. Se dirigeant vers l'abstraction d'une loi universelle, la science préférait les groupes d'entités toujours plus larges pour expliquer leurs similitudes.

> *Today's new science of Big Data is just the opposite : using information retrieval and the search for precedent, Big Data causality can be applied to smaller and smaller sets, and it works best when the sets it refers to are the smallest. Indeed, the new science of Big Data only works in full when it does not apply to a class or group of events, but only to one, specific, individual case – the one we are looking for.*[35]

Ces nouvelles relations avec le temps et avec les objets transforment la société historiciste du 19ième et 20ième siècle en société où l'humain participe à une grande constellation d'entités complètes. Ces transformations qui semblent en opposition aux valeurs humanistes de l'anthropocentrisme sont en fait une continuité dans l'agrandissement de ce que l'on considère des *Êtres*. Longtemps réservée à une certaine catégorie d'humain, la société contemporaine tend à emphatiser avec un nombre croissant d'espèces, de territoires, de technologies et d'objets. Ces choses

[34] CARPO Mario (2014), *Big Data : The end of history*, À l'intérieur de Perspecta 48 : Amnesia, Cambridge, Etats-Unis : MIT pressp44
[35] Idem, p.45

(*things*[36]*)* construisent lentement une tapisserie qui rend absurde l'idée de l'homme comme seul être capable d'entrer en relation avec autrui. Cette décentralisation de la place de l'homme au centre du monde lui offre paradoxalement un accès inédit au *cosmos* auquel il participe ainsi qu'une agentivité aux objets qui le côtoient.

[36] OLSEN Bjørnar, Michael Shanks, Timothy Webmoor, Christopher Witmore (2012), *Archeology : The Discipline of Things*, Oakland, Etats-Unis, University of California Press

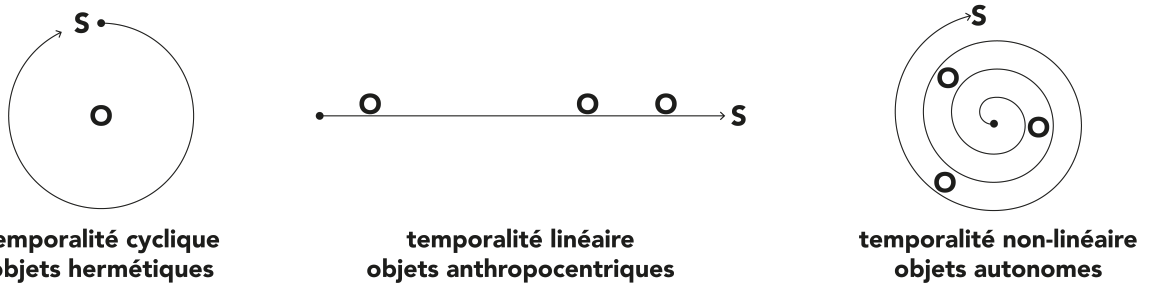


Fig. 5 Relation réciproque entre temporalité et relation aux objets. Illustration de l'auteur.

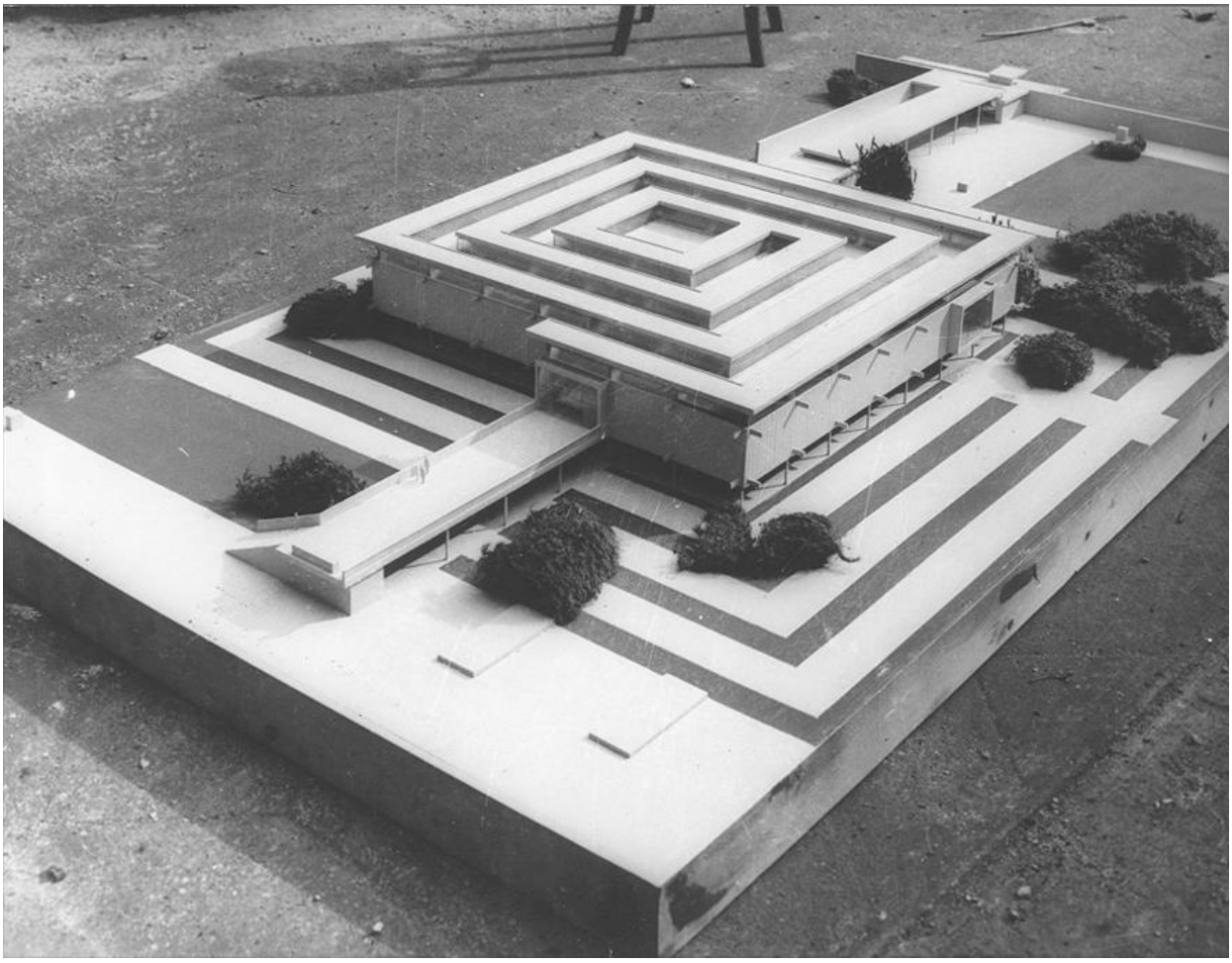


Fig. 6 Maquette du Musée à croissance illimité, Le Corbusier (1939), Photo Lucien Hervé, Fondation Le Corbusier

1.6 L'autonomie des objets et le parlement des choses.

Cette approche symétrique fait partie d'un courant philosophique large d'ontologie orienté vers l'objet (*object oriented ontology*) s'opposant au corrélationisme kantien, c'est-à-dire à la compréhension humaniste que les objets n'existent qu'à travers notre perception d'eux[37]. Un des fondements du OOO est de prendre au sérieux la possibilité que les objets ont une capacité à agir sur nous. Dans son livre *Le Parasite* (1980) Michel Serres prend l'exemple du ballon de soccer pour expliquer cette nouvelle façon de définir la réalité.

> On ne joue pas tout seul au ballon. […] Le ballon n'est pas là pour le corps, c'est le contraire exact qui est vrai : le corps est l'objet du ballon, le sujet tourne autour de ce soleil. […] Les lois sont écrites pour elle, sont définies par rapport à elle, et nous nous plions à ses lois. L'adresse de ballon suppose une révolution ptolémaïque dont peu de théoriciens sont capables, accoutumés à être des sujets, dans un monde copernicien, où les objets sont des esclaves.[38]

Par cette simple inversion, Serres parle d'un objet à l'intérieur d'un réseau auquel il participe activement. La métaphore de l'autonomie du ballon dans un jeu correspond à l'autonomie de l'objet historique à l'intérieur de l'archéologie défini par Oslen, Shanks, Webmoor et Witmore. Que ce soit à l'intérieur du système d'un jeu de ballon, de la relation entre nature et culture ou de la relation entre passé et présent, cette correspondance met en évidence l'importance du nivèlement des entités ontologiques dans un monde contemporain trop longtemps dicté par la hiérarchisation et la classification.

---

[37] Voir Meillassoux (2006)

[38] SERRES Michel (1980), *Le Parasite*, Paris, France : Fayard. p226

Pour Latour, cette autonomie permet à l'objet de participer au projet politique d'une société. Proposant une démocratie orientée vers l'objet (*object oriented democracy*), Latour propose un parlement des choses où les deux significations de représentation sont mises sur un pied d'égalité, soit la représentation politique (au service de la démocratie) et une représentation scientifique et esthétique (au service des yeux et des oreilles)[39]. Dans son livre *The Democracy of Objects* (2011), Levi Bryant utilise lui aussi la métaphore politique pour parler du projet de l'autonomie des objets. Selon l'auteur, il est possible pour l'objet d'exister pour lui-même sans devoir être mis devant un sujet. « *[…] [A] subjectless object, or an object that is for-itself rather than an object that is an opposing pole before or in front of a subject. Put differently, this essay attempts to think an object for-itself that isn't an object for the gaze of a subject, representation, or a cultural discourse. This, in short, is what the democracy of objects means*»[40]. L'inversement des rôles entre le sujet et l'objet, ou plutôt la dissociation de ces deux pôles peut sembler anodine à première vue. Cependant, offrir à nouveau l'autonomie à l'objet est le point de départ vers une nouvelle approche philosophique qui priorise l'ontologie sur l'étymologie. Pour l'architecture ce retour à l'objet permet de se libérer de la limite de l'accessibilité par le sujet pour discuter des choses de façon plus large, plus complexe, ou dans le cas des archives, de façon spéculative. En entrevu avec Bryan Davis, Graham Harman, précurseur du retour à l'objet en métaphysique explique élégamment cette indépendance entre sujet et objet en démontrant qu'il est impossible pour un sujet de comprendre l'entièreté d'un objet.

> *When fire burns cotton, it does not make contact with all the properties of the cotton. The color and smell of the cotton, its softness, its price – none of these are of any relevance to the fire, which only encounters the*

[39] LATOUR Bruno (2004), *From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public*, Cambridge, Etats-Unis, MIT Press. p.6

[40] BRYANT Levi (2011). *The Democracy of Objects*. Chicago, Etats-Unis, Open Humanities Press., p19

flammability of the cotton ball. […] this distinction is not the product of exalted or damned special human features, but results from the simple fact that no object can exhaust the reality of any other. [41]

Cet exemple met en images de façon élégante l'impossibilité pour l'Homme moderne de comprendre l'entièreté d'un artéfact simplement en tentant de le consommer à l'aide de l'histoire. En plus de limiter le sens possible d'un objet du passé à sa signification pour son époque, l'épistémologie historique empêche celui-ci d'interagir avec la constellation d'objets contemporains. À la façon d'un collage postmoderne ou d'un *ready-made* duchampien, l'autonomie des objets n'insinue pas une multitude d'objets individuels, mais plutôt une compréhension que ces objets forment constamment des tous. Ainsi, un artéfact unique forme un ensemble ontologiquement égal à l'agglomération des objets de l'époque auquel il participe, qu'elle soit contemporaine, historique ou même spéculative et futuriste.

1.7 Flat-Ontology et l'irréductibilité des choses

Le diagramme d'une relation asymétrique entre sujet et objet est connu. L'homme se situe au centre et observe, à l'aide de l'hégémonie de l'œil, le monde qui l'entoure en le définissant à l'aide de sa connaissance. Une relation symétrique propose plutôt, à la façon du ballon de Serres, deux pôles égaux qui s'influence mutuellement (fig. 7). Cherchant à dépasser la relation dichotomique qu'impliquent les termes asymétrique et symétrique, Manuel Delanda s'inspire de la symétrie de Latour pour proposer un nouveau modèle qui incite à une multitude de relations objet-objet. Si l'anthropocentrisme permettait à l'observateur de hiérarchiser les éléments d'un système pour l'analyser en catégorisant les ensembles et ses parties, il était incapable d'observer l'interaction des ensembles qui l'excluent. L'approche

[41] DAVIS Bryan (2012), *On Landscape Ontology : an interview with Graham Harman*, https://landscapearchipelago.wordpress.com/2012/07/01/on-landscape-ontology-an-interview-with-graham-harman/, consulté le 1 novembre 2017.

symétrique est suivie par un regard complètement horizontal où l'humain n'est qu'un potentiel participant à une série d'ensembles qui peuvent exister sans lui (fig. 8).

> *While an ontology based on relations between general types and particular instances is hierchical, each level representing a different ontological category, an approach in terms of interacting part and emergent wholes leads to a flat ontology, one made exclusively of unique, singular individuals, different in spatio-temporal scale but not ontological status* [42].

À l'intérieur de cette conception, la discussion si chère aux scientifiques et historiens cherchant à tout classifier disparait. Il devient alors futile de chercher l'essence en subdivisant l'ensemble, ce que Harman nomme un objet démoli (*undermined*), c'est-à-dire la notion de chercher l'essence d'un objet dans les parties qui le forment. Il devient aussi futile de chercher l'essence en parlant de l'objet enseveli (*overmined*) c'est-à-dire en observant les effets qu'il produit.[43] Le *flat-ontology* permet plutôt d'observer et donner un sens aux objets en les caractérisant dans leur autonomie en tant qu'ensemble irréductible.

En s'appuyant sur les prémisses d'une nouvelle relation entre l'ensemble et ses parties proposées par DeLanda et l'émergence d'une ontologie orientée vers l'objet de Harman, Levi Bryant met en place 4 fondements d'une ontologie aplatie[44]. Premièrement, le *flat ontology* refuse de privilégier une sorte d'entité en tant qu'origine de tous les autres. Deuxièmement et en complémentant le premier

---

[42] DeLANDA Manuel (2002) *Intensive Science & Virtual Philosophy*, New-York, Etats-Unis : Bloomsbury Publishing. p.47

[43] Voir Harman (2010)

[44] BRYANT Levi (2011). *The Democracy of Objects*. Chicago, Etats-Unis, Open Humanities Press., p.246

fondement, il n'existe pas de super objet qui rassemble tous les autres dans un ensemble complet et harmonieux. Troisièmement, le *flat ontology* s'appuie sur Harman mais aussi sur la symétrie de Latour pour refuser de prioriser la relation sujet-objet sur toute autre relation possible entre sujet-sujet et objet-objet. Ce troisième point est crucial puisqu'il met en évidence le renversement postkantien entre l'épistémologie qui devient secondaire à l'ontologie. Pour les théoriciens du OOO, l'épistémologie ne fait que parler de notre accès à l'objet lorsqu'il est beaucoup plus intéressant et complexe de parler des caractéristiques propres à celui-ci. Finalement, le *flat ontology* développe l'idée que toutes les entités sont sur un même piédestal ontologique, qu'il soit artificiel ou naturel, symbolique ou physique. Il est fondamental de comprendre que ces quatre thèses ne sont pas une finalité mais bien de nouvelles prémisses qui recherchent une avenue autre que l'anthropocentrisme.[45]

Pour les archives, cette approche à l'ontologie propose plusieurs choses. Premièrement, que les ensembles d'éléments archivistiques, comme une catégorie de carte d'assureur ou une section de livres de notaires sont autant des objets que les manuscrits, cartes et autres documents qui les composent et sont aussi pertinents que les évènements historiques qu'ils représentent. L'archiviste n'est plus un simple collectionneur passif mais produit lui-même des objets en plaçant des éléments disparates en relations semi-autonomes pour produire un ensemble cohérent mais incongru. Anne Klein, professeur d'archivistique à l'Université Laval, décrit ces nouvelles possibilités pour l'archiviste lorsque le sujet et l'objet sont définis comme égaux et interagissant de façon réciproque un sur l'autre.

[45] Idem, 245-246

> Il faut en fait prendre en compte à la fois le temps des archives, les documents dans leur matérialité, leur contexte de production et leur contenu, et le temps de leur exploitation, le champ de connaissances de l'utilisateur, le contexte d'utilisation des documents et l'interprétation qui en est faite. C'est au croisement de ces deux éléments, documents et exploitation, que peut apparaitre la nature de l'objet puisque, dans une perspective Benjaminienne, la connaissance d'un objet est déterminée par le moment historique particulier dans lequel le sujet et l'objet s'inscrivent.[46]

D'après Klein, qui s'inspire grandement de la notion d'image dialectique de Benjamin, l'archive est une construction complexe qui existe constamment dans le présent et le passé à travers les multiples procédés, manipulations et structures nécessaires à leur préservation. Similaire à l'ontologie aplanie de DeLanda qui propose une non-hiérarchisation de tous les éléments indivisibles, l'approche benjamienne à l'archive propose une non-hiérarchisation des époques. « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est-ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation[47]». Pour l'architecture, cette approche ontologique ressemble à celle que Graham Harman propose dans son ontologie orientée vers l'objet (OOO)[48]. Il n'est pas surprenant de voir que les théoriciens de l'architecture se sont rués sur ce retour à l'objet. En discussion avec Harman, Todd Gannon explique l'importance du virage post-deleuze pour l'architecture. Fasciné pendant longtemps par les flux et réseaux définis dans les *Mille Plateaux* de Deleuze,

---

[46] KLEIN Anne (2014), *Archive(s) : Approche dialectique et exploitation artistique*. Montréal, Canada, Université de Montréal, p144-145

[47] BENJAMIN Walter (1989). *Paris, capitale du XIXème siècle : Le livre des passages*. Traduction de Jean Lacoste. Paris, France : Cerf, 478-479

[48] HARMAN Graham (2002). *Tool-Being, Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago, États-Unis: Open Court.

Gannon explique que l'architecture, quelle soit paramétrique, écologique ou urbaine, était devenu dépendante d'une série de forces et continuités, une théorie difficile à entretenir dans un monde maintenant définis par des niches et des communautés.[49] Il explique aussi que cette fascination pour l'espace entre les objets enlevait à l'architecture le pouvoir incroyable de l'objet en lui-même[50]. Comme l'explique Harman dans *Object & Architecture*, « […] les entités n'ont pas de réalité autonome, elles tiennent leur réalité des choses avec lesquelles elles sont en relation »[51]. Finalement, Gannon met en évidence l'importance du retour à l'objet en expliquant qu'il permet l'émergence nouvelle de la discussion chère à l'architecture de l'interaction entre les parties et l'ensemble. En parlant presque du plan néoclassique du musée Sir John Soane où l'ensemble n'est que la somme de ses parties, le théoricien parle d'une ontologie aplanie comme d'une nouvelle sorte de cohérence.

> *Flat ontology offers a hint as to how we might think about these new forms of coherence. Rather than part-to-whole hierarchies, or their critical dismantling, flat ontology privileges part-to-part relationships. There is still coherence, but it's not the kind of coherence we've seen before. If classical composition ultimately led to hierarchical, static objects and critically attacking objects ultimately produced homogeneous rubble, the concept of flat ontology might prove useful in imagining new forms of coherence that both maintain objects and consecrate difference*[52]

---

[49] GANNON, Todd, Graham Harman., David Ruy & Tom Wiscombe (2015). *The Object Turn: A Conversation*. À l'intérieur de Log Winter 2015. New York, États-Unis : Anyone Corporation. P.76

[50] Idem. p74

[51] HARMAN Graham, (2013) *Objets et Architecture*, *Objects and Architecture*. In Brayer, M-A., & Migayrou, F. (Eds.), Naturaliser l'architecture naturalizing, Catalogue Archilab (pp.234-243), Orléans: Frac Centre, Éditions HYX. p.235

[52] GANNON, Todd, Graham Harman., David Ruy & Tom Wiscombe (2015). *The Object Turn: A Conversation*. À l'intérieur de Log Winter 2015. New York, États-Unis : Anyone Corporation. P.75

Ici, Gannon semble faire appel à une cohérence par l'incongruité et l'hétérogénéité des parties qui serait capable de produire un ensemble dynamique qui cultive la différence entre les parties plutôt que la simplicité de l'ensemble.

L'essai de Jeff Kipnis faisant référence au livre de Corbusier, *Toward a New Architecture* (1993) retrouve une pertinence face à la discussion d'une nouvelle cohérence produite par le *flat-ontology*. Critiquant lui aussi un monde obsédé par les concepts deleuziens de réseaux et continuité, Kipnis cherche à construire une théorie architecturale basée sur l'incongruité. D'après l'auteur, l'architecture contemporaine se doit, comme celle des modernistes, espérer produire des institutions démocratiques[53]. Cependant, plutôt que se baser sur la cohérence et l'ensemble moderniste, Kipnis s'inspire des théories sociales du brésilien Roberto Unger pour proposer une hétérogénéité qui ne s'établit pas dans un alignement stable ou hiérarchique[54]. Pour ce nouvel ordre architectural, l'auteur met en évidence cinq points d'architecture[55] : l'immensité (*vastness*), ou la capacité de négocier un entredeux entre l'espace infini du plan libre et la finitude d'un espace discontinue en mettant de l'emphase sur l'espace interstitiel; l'incongruité, ou le refus du postulat architectural de l'harmonie et des proportions, l'absence (*blankness*), ou le refus de la référence facile et la citation sémantique pour préférer s'engager à l'aide d'affiliation formel et sémantique inattendu; montrer (*pointing*), ou le remplacement de la signification déterminé par l'affiliation projective et l'incongruité, ou une capacité à recevoir et subvertir l'information reçue par les forces agissantes sur l'architecture. Le dernier point, la cohérence intensive (*intensive coherence*), semble être le plus pertinent au nouveau discours sur l'ontologie proposé par le *OOO*. Se plaçant à part de la cohérence proposer par la

[53] KIPNIS Jeffrey (1993) *Towards a New Architecture*, in Architectural Design: Folding in Architecture, paru dans Architectural Design (1993), Hoboken, État-Unis : John Wiley and Sons. p57
[54] KIPNIS Jeffrey (1993) *Towards a New Architecture*, in Architectural Design: Folding in Architecture, paru dans Architectural Design (1993), Hoboken, État-Unis : John Wiley and Sons. p.60
[55] Idem. p59

modernité ou l'incohérence proposée par le postmodernisme, la cohérence intensive propose une lecture multiple et parfois contradictoire. « *[…] I suggest as an alternative, a coherence forged out of incongruity. Intensive coherence implies that the properties of certain monolithic arrangements enable the architecture to enter into multiple and even contradictory relationships* »[56]. À titre d'exemple, Kipnis continue en proposant des techniques architecturales qui devraient compter sur des dispositifs comme la coupe de la boite dans la boite en mettant de l'emphase sur l'espace interstitiel et résiduel (immensité et incongruité) ou encore de mettre en place des formes monolithiques qui refusent une ornementation figurative et référentielle.[57]

Tom Wiscombe semble illustrer de façon élégante les visions proposer par Kipnis, Harman et Delanda. Aussi présent à la discussion avec Gannon, Wiscombe parle d'incongruité et de nouvelle cohérence à l'aide de son architecture monolithique et spéculative. Reprenant lui aussi le fameux titre de Le Corbusier (ou peut-être, dans ce cas, celui de Kipnis), Wiscombe discute explicitement des potentiels architectural du *flat-ontology* dans son essai *Discreteness, or Towards a Flat Ontology of Architecture* (2014). En opposition à l'utilisation de la référence pour les postmodernistes, ou d'une autre façon par le processus d'éloignement par l'étrangeté proposée dans certains discours contemporain[58], il est plutôt question ici d'engager l'architecture de façon immédiate en tant que question formelle et d'ambiance et ce sans lecture sémantique[59]. À la recherche de cette nouvelle subjectivité, Wiscombe réinterprète les notions du *flat-ontology* en redéfinissant la

[56] Idem p59
[57] Idem p60
[58] Voir Young & Ayata (2015)
[59] WISCOMBE Tom (2014), Discreteness, or Towards a Flat Ontology of Architecture, paru dans PROJECT A Journal for Architecture, Printemps 2014, Genève, Suisse, Consolidated Urbanism Inc..p 34.

relation que les parties et l'ensemble entretiennent en architecture. En effet, il est ici question d'irréductibilité des ensembles.

« *[…] [T]he whole qualitatively exceeds the sum of the parts. In that case, architecture could be coherent without recourse to classical composition. […] emergence offers an explanation of how new things become manifest, as whole objects with their own irreducible properties.* »[60]

Il continue en mettant en évidence que lorsque les éléments existent côte à côte comme une « collection de trésors déposés sur une table »[61], la nouvelle problématique architecturale est de savoir comment un élément peut être à la fois une partie de l'ensemble tout en étant lui-même un ensemble complet. Comme l'avait présagé Kipnis en décrivant le projet pour l'Opéra de Tokyo de Stark et Nouvelle (fig. 9), la notion de la boite dans la boite[62] est pour Wiscombe un diagramme formel propre à cette nouvelle mise à niveau ontologique. L'idée du sac où une peau enveloppe approximativement des volumes intérieurs est ici une façon de rendre la lecture entre l'ensemble et les parties qui la compose complexe et ambigüe. L'auteur élabore certaines notions pour permettre aux éléments architecturaux d'être désolidarisés puis réassemblés pour « produire une tension et massivité rafraichissante. »[63] . En plus de l'idée du sac, où l'intérieur et la masse n'entretiennent qu'une corrélation faible, Wiscombe ajoute la possibilité d'une surface qui déstabilise la lecture de la géométrie architecturale et même d'un sol qui agit comme objet indépendant négociant la relation entre l'objet et le contexte (fig.

[60] Idem. p35
[61] Idem, p.35
[62] KIPNIS Jeffrey (1993) Towards a New Architecture, in Architectural Design: Folding in Architecture, paru dans Architectural Design (1993), Hoboken, État-Unis : John Wiley and Sons. p.60
[63] WISCOMBE Tom (2014), Discreteness, or Towards a Flat Ontology of Architecture, paru dans PROJECT A Journal for Architecture, Printemps 2014, Genève, Suisse, Consolidated Urbanism Inc. p35

10). Comme DeLanda et Harman l'expliquait, ce retour à l'objet en architecture est pour Wiscombe une façon de produire de nouveaux effets incongrus et ambigus oubliés par les dernières décennies fascinés par l'espace lisse et continu.

En conclusion à cette première partie, il est important de souligner ici que les théories proposées s'appliquent à une multitude de sujet. Le discours environnemental absorbe rapidement le retour à l'objet pour discuter d'une « désanthropocentralisation » de notre conception de la planète et utilise le concept de symétrie pour parler de la fausse dichotomie entre naturel et synthétique[64]. En politique, la montée du nationalisme et de l'isolationnisme économique met en évidence que la réponse d'une masse sociale uniforme et homogène ne suffit plus et qu'un nouveau modèle où sont mis de l'avant le pluriel et l'hétérogène est obligatoire[65]. Finalement, la culture populaire s'est radicalement transformée dans les deux dernières décennies pour laisser place à une multitude de mouvements marginaux qui forme un ensemble plus grand que la somme de ses parties. Cependant, cet essai et le projet qui s'en inspire parlent bel et bien d'architecture. Ce fait semble évident mais demande d'être réitéré à un moment où le discours architectural semble être esclave d'une valeur marchande et la qualité d'un projet est jugé sur les standards politiques et sociaux de son programme ou sur la facilité d'un diagramme à être compris. En effet, ces théories architecturales démontrent qu'en plus d'être une forme qui informe les structures politiques, sociales, culturelles et économiques, le projet architectural peut aspirer à inverser cette relation pour agir de façon réciproque sur les forces immatérielles qui le forment. À travers l'esthétisme, la structure organisationnelle ou la richesse spatiale, un projet architectural aura toujours le potentiel d'éveiller en nous des spéculations inattendues. Le prochain chapitre espère démontrer la capacité d'une architecture

[64] Voir Thimothy Morton (2007), Sophia Roosth (2007) et Sean Lally
[65] Voir Sloterdijk (1998) et Latour (1997)

ontologiquement démocratique qui préfère l'incongruité et l'hétérogénéité à la cohésion et l'harmonie pour produire des espaces propres à la spéculation historique d'une temporalité non linéaire.

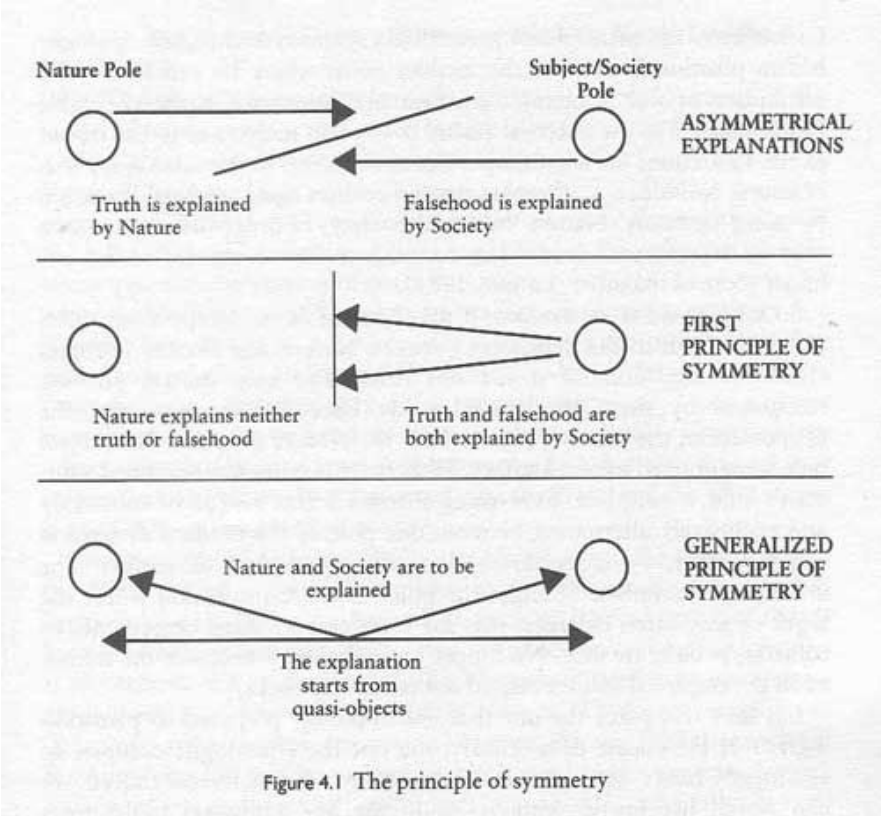


Fig. 7 The principle of symmetry, Nous n'avons jamais été Modernes, Bruno Latour, (1991)

Fig. 8 Goatman : How I took a holiday from being human, Thomas Thwaites (2016)

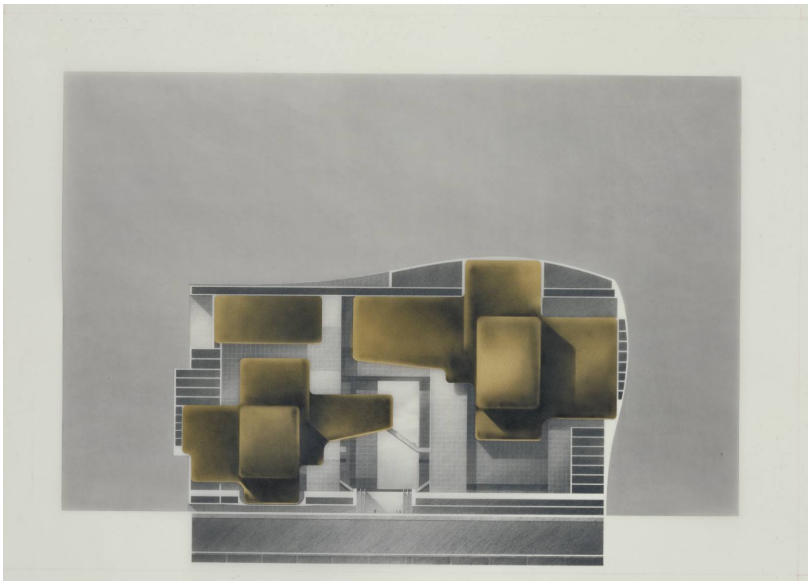


Fig. 9 Coupe pour le concours de l'Opéra de Tokyo, 1986 Jean Nouvel/Starck, Illustration, Ateliers Jean Nouvel,

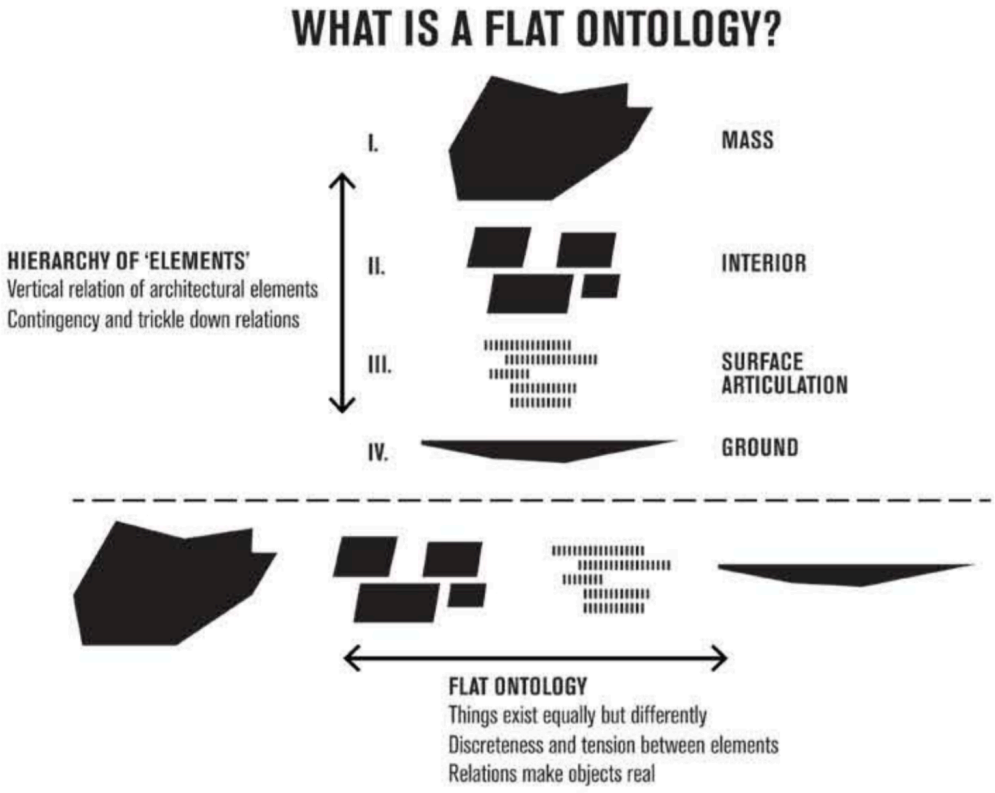


Fig. 10 Diagramme d'une ontologie aplanie, Tom Wiscombe, dans Towards a Flat Ontology, Projects Magazine, février 2014

2 CONTENANT : un projet architectural

Ce chapitre a été exclusivement écrit après la critique finale du projet. Le ton y est radicalement différent et parle humblement du processus complexe rempli d'aller-retour, de défaite et de découverte qu'implique une recherche créative.

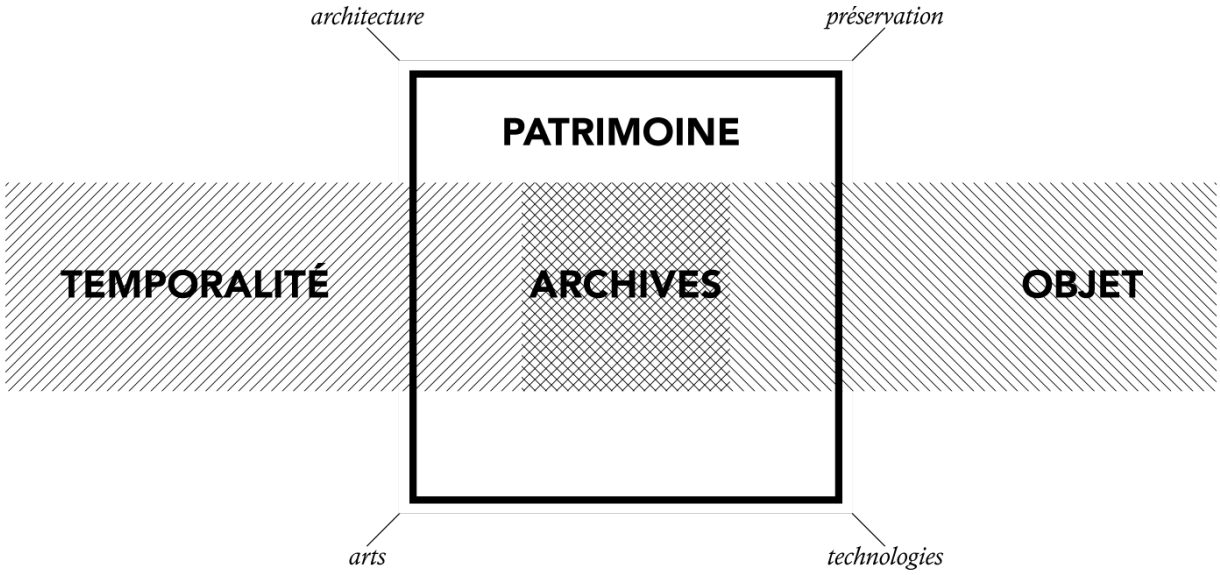


Fig. 11 Schéma de concepts, illustration de l'auteur

2.1 Le projet

La réflexion théorique a lentement laissé place au projet architectural. Une étape souvent oubliée dans cette transition entre théorie et projet est la clarification d'une question proprement architecturale qui participe à des discussions déjà initiées. Dans le cas d'un centre d'archives, il s'est avéré assez rapidement que l'enjeu principal serait la relation entre la boite blanche et la boite noire et son influence possible sur l'interaction entre les programmes et la production de formes nouvelles s'intéressant à la relation entre les parties et l'ensemble. Présente dans d'autres types de programmes architecturaux comme le musée ou la bibliothèque, l'idée de la boite blanche, c'est-à-dire ouverte, publique et lumineuse, en opposition à la boite noire, c'est-à-dire fermée, privée et obscure permet de relier les recherches théoriques à un intérêt pour les projets institutionnels d'envergure qui restera pertinent outrepassé l'essai-projet.

À première vue retissant face aux exemples récents d'architecture autonome en raison de leur complexité, le retour du postmodernisme en architecture ou même de l'architecture absolue[66] semble tout aussi dérangeant. Les recherches formelles et conceptuelles ont cependant détrompé une réticence initiale face à l'architecture spéculative propre aux nouvelles théories du OOO. Une architecture dite « impossible » de par sa complexité a aussi un grand potentiel de proposer de formes nouvelles lorsqu'elle est montrée en double, c'est-à-dire à la fois radicalement utopique et radicalement pragmatique. À la façon des *Mythologies* (1957) de Roland Barthes qui racontent des artéfacts anodins de notre société comme des mythes anciens, une architecture à la fois spéculative et constructible met en évidence la force évocatrice d'une réalité plus grande que la fiction.

[66] VITTORIO AURELI Pier (2015), *The Possibility of an Absolute Architecture*, Cambridge, Etats-Unis : MIT Press

2.2 Programme

L'idée d'une maison d'archives précède les recherches théoriques. Cette inversement chronologique entre la question théorique et l'apparition d'un programme est dû au fait que l'archive est apparu premièrement en tant que projet immatériel d'une société qui cherche à se préserver avant d'être un projet matériel d'une architecture pour un centre d'archives. En effet, l'idée que la société contemporaine s'archive constamment était le premier indice d'une question d'intérêt. Que ce soit individuellement pour nos préférences personnelles à l'aide d'Instagram, Spotify ou Pinterest (fig. 12) où à l'échelle plus large avec les *data center* et les centres d'archives, l'idée d'archiver est propre à une société fascinée par la préservation tout en étant obsédée par sa propre apocalypse. Françoise Choay illustre parfaitement ce malaise lorsqu'elle parle du miroir du patrimoine « […] dans lequel nous, les membres des sociétés humaines du XXième siècle finissant, contemplerions notre propre image […] » en méprisant « […] l'hétérogénéité des cultures, des usages et des temps auxquels appartiennent les biens accumulés»[67]. De plus, la maison d'archives entre dans la catégorie des institutions comme le musée ou la bibliothèque sans être inondée par une gamme de précédents produits par toutes les étoiles de l'architecture. Son hermétisme aux conditions externes, son indifférence à la présence humaine et son ambition politique font de la maison d'archives le programme idéal pour étudier la possibilité d'une architecture autonome.

Le programme développé consiste en la combinaison des espaces de rangements (boites noires) et les espaces pour le public (boite blanche). L'imbrication de ces deux parties du programme s'oppose à la typologie classique du centre d'archives où les contenants sont complètement marginalisés (fig. 13). Cette interaction permet aussi de comprendre la masse des objets du passé accumulés dans le

[67] CHOAY Françoise (2007), *L'allégorie du patrimoine*, Paris, France : Éditions du seuil. p.181-182

présent qui met en évidence la démesure de l'accumulation de notre patrimoine causée par la maladie de l'histoire[68].

La boite noire est assez simple en ce qui a trait au programme. Elle consiste en 4500 m^2 d'espace de stockage pouvant accueillir les 20 km linéaires[69] du BANQ de Québec ainsi que les acquisitions approximatives des 30 prochaines années. La grande majorité de ces contenants sont constitués des bibliothèques d'archives sur rails en raison de leur optimisation de l'espace. À cela s'ajoutent des meubles à tiroirs horizontaux pour les cartes ainsi qu'un coffre-fort et une chambre froide. Pour sa part, la boite blanche contient le programme ouvert au public et l'espace dédié à la gestion, la livraison et l'administration du centre et de ses archives. Ces deux parties du programme doivent interagir à certains moments clés, comme l'accueil et la salle de lecture, mais se doivent d'avoir des circulations complètement autonomes pour sécuriser les archives.

Le programme s'est grandement basé sur celui proposé par le *Guide d'aménagement d'un centre d'archives* réalisé par les archives nationales du Québec. Le diagramme programmatique met en évidence le caractère hétéroclite d'un centre d'archives (fig. 14). Ce casse-tête de pièce semble pointer en direction du musée Sir John Soane qui permet une constellation de pièce. Cependant, la structure organisationnelle du John Soane Museum est absente de corridor, c'est-à-dire d'espaces dédiés à la séparation. Un centre d'archives est dans ce sens à la fois une constellation de pièces autonomes et un réseau de relations continues. La bibliothèque de Seattle de OMA ou le musée Broad de Diller+Scofidio Renfro sont ici des *Magnum Opus* en ce qui a trait à la relation entre boite blanche et boite

[68] BENJAMIN Walter (1947) *Sur le concept d'histoire*, (traduit par Pierre Missac), À l'intérieur de Les temps modernes, no 25, 1947.

[69] D'après le dictionnaire de terminologie archivistique de France, un mètre linéaire est l'unité de mesure des archives correspondant à la quantité de documents rangés sur une tablette d'un mètre de longueur.

noire (fig. 15 et 16). En mettant l'accent sur la circulation continue, ces deux projets démontrent avec leurs coupes emblématiques la force du principe de boite dans la boite. Plutôt qu'être spatialement marginalisés, les espaces réservés sont placés en plein centre et sont entourés des espaces publiques. De cette façon, les programmes ont un niveau d'interaction maximal et font en sorte que les espaces publiques puissent profiter de l'apport en lumière en restant près de l'enveloppe du bâtiment.

L'approche au programme est donc celle d'une enveloppe commune qui entoure plusieurs boites hermétiques. Plutôt qu'être compacte comme le Broad Museum, ces boites sont fragmentées à la façon de la bibliothèque de Seattle pour produire des sous-espaces capables d'accueillir les programmes à différents niveaux d'accessibilités au public.

Fig. 12 Cohabitation du patrimoine et du narcissisme de l'archivage individuel. Martin Parr, (2015)

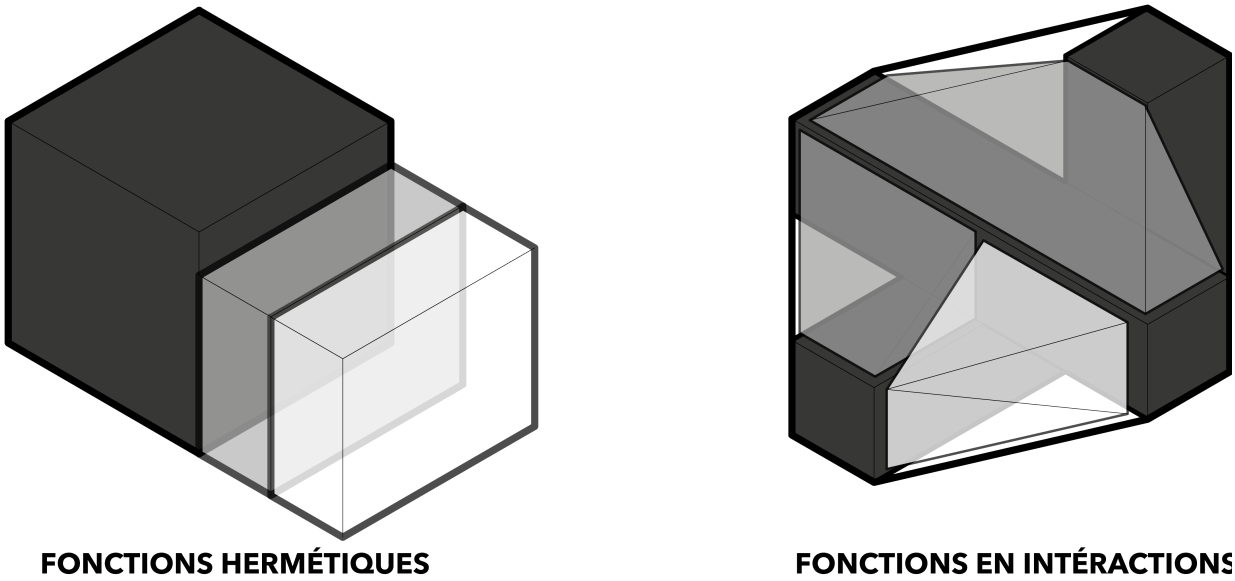


Fig. 13 Deux types d'interactions entre les fonctions d'un centre d'archives. Illustration de l'auteur

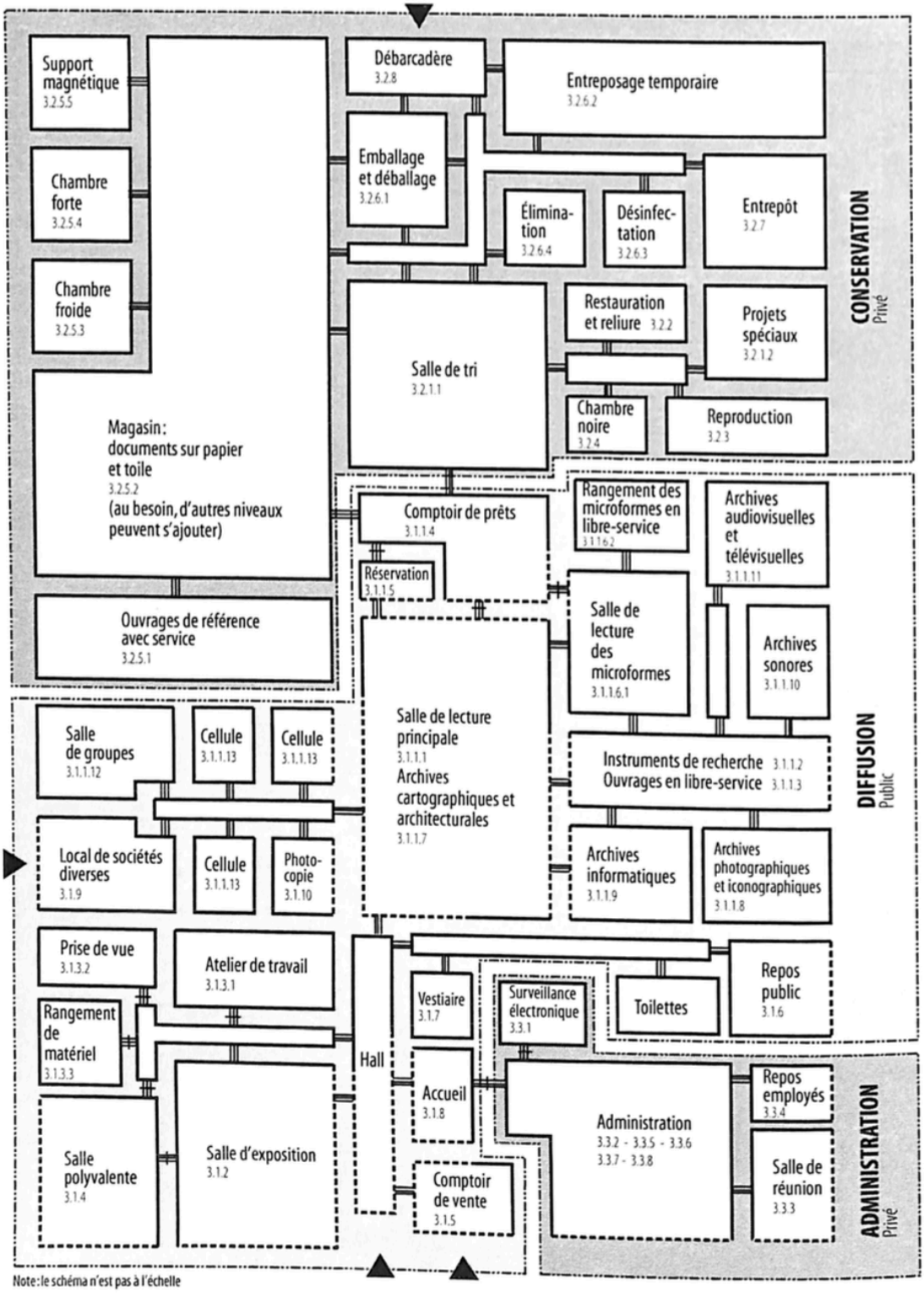


Fig. 14 Programme d'un centre d'archive de plus de 4000 m^2. Guide d'aménagement d'un centre d'archive (2000)

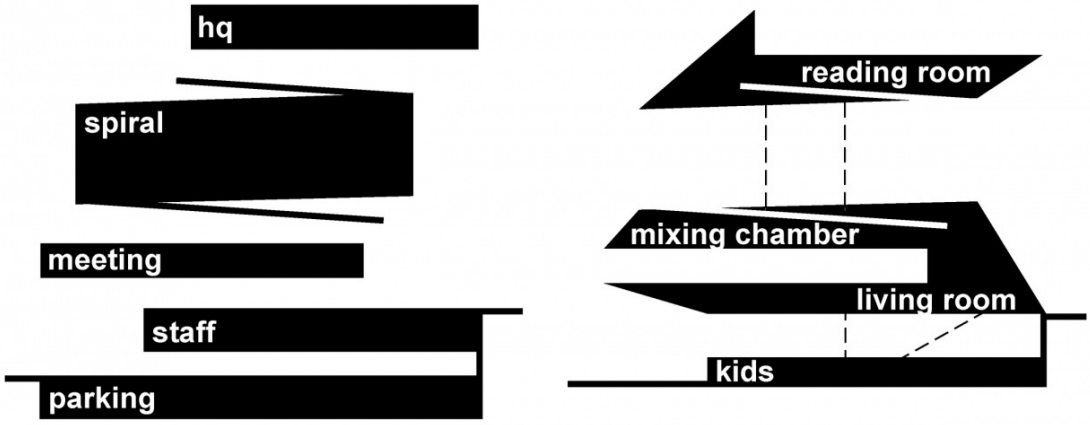


Fig. 15 Coupe diagramatique de la bibliothèque de Seattle, OMA, 2004

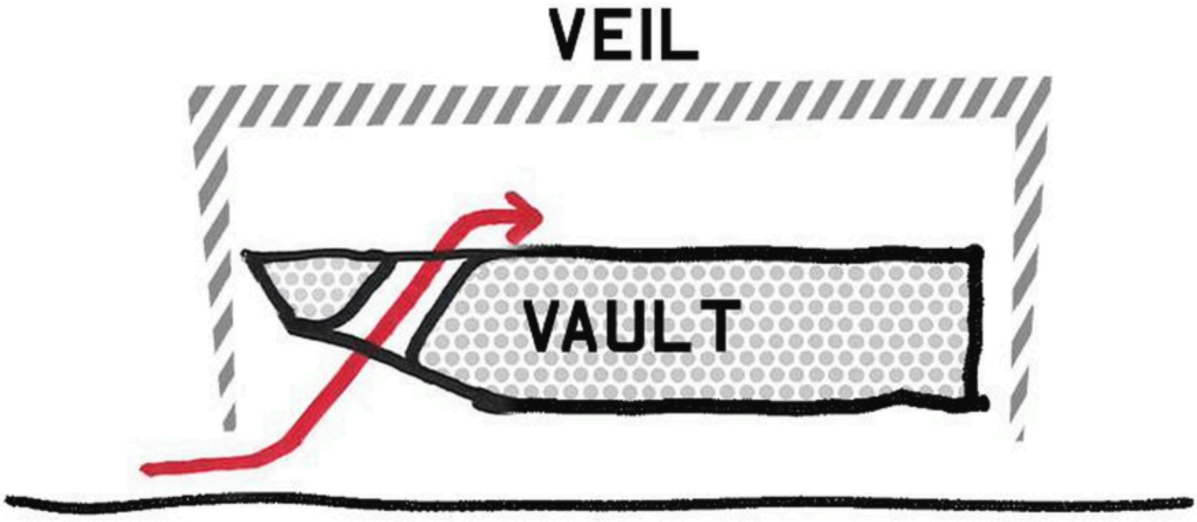


Fig. 16 Coupe diagramatique du Musée Broad, Diller Scofidio + Renfro, 2015

2.3 Forme

L'idée d'accumulation a une grande force évocatrice pour la forme d'un projet voué aux archives. Les premières maquettes conceptuelles se sont intéressées à ce principe de trois façons. Premièrement, la forme comme résultat où les caractéristiques uniques d'objets accumulés étaient effacées par une surface homogène (fig. 17.1). Deuxièmement, la forme comme processus d'accumulation où des objets anecdotiques étaient moulés pour représenter l'accumulation de trace à la façon d'un palimpseste (fig 17.2). Troisièmement, la forme comme *tabula rasa* qui ne représente pas l'accumulation mais devient générique pour la permette (fig 17.3). Le jury a rapidement critiqué ce troisième principe, qui considère l'architecture comme un simple contenant générique, pour se concentrer sur le premier, qui semblait offrir le potentiel d'étudier l'idée de l'objet autonome propre au *OOO* et au *flat ontology* en architecture. Cependant, si sa plus grande qualité était son caractère hétéroclite, il s'avère rapidement difficile de produire des formes architecturales diversifiées qui sont capables de répondre aux demandes spécifiques du programme complexe d'un centre d'archives. Cette difficulté met aussi en évidence un malaise personnel face à une grande autorité formelle de l'auteur.

En retournant à la compréhension apportée par Wiscombe, l'idée du *flat-ontology* en architecture se transpose hors de la notion d'accumulation d'objet autonome pour discuter de la relation entre le monolithe et les primitifs qui le compose. En effet, la maquette uniformisée par une couleur unique proposait un assemblage d'objets semi-autonomes qui existent tous au même niveau ontologique, c'est-à-dire qu'ils sont tous des parties du même ensemble. Bien que les parties indivisibles aient une autonomie et une diversité formelle offerte par une relation non hiérarchisée, l'ensemble n'est néanmoins qu'une simple somme de ses parties, à la manière du plan du musée Sir John Soane. Pour Wiscombe, le *flat-ontology* offre une qualité philosophique et formelle lorsque des éléments à différents niveaux

ontologiques existent de façon non hiérarchisée et autonome, c'est-à-dire que l'ensemble est plus qu'une somme des parties ou les parties une subdivision de l'ensemble.

Une seconde itération de la maquette présentée à la critique préliminaire démontre les potentiels d'une relation autonome mais empathique[70]. Une peau tendue et translucide permet à la fois de discerner les parties discrètement à l'intérieur de l'ensemble, tout en cherchant constamment à vouloir comprendre cette nouvelle entité émergente (fig. 18). Dans cette nouvelle compréhension d'une *flat-ontology* en architecture, l'incongruité entre les différentes échelles de l'objet architectural est productrice de nouvelle réalité. Les pleins accueillent les vides et offrent une interaction entre les programmes, le monolithe qui entoure approximativement les primitifs produits des espaces interstitielles et la forme sans axialité dominante crée des espaces résiduels avec le contexte.

Mis en garde face à la ressemblance à certains précédents comme la bibliothèque de Seattle ou la galerie Kukje de So-Il qui utilisent le principe de toile tendu entourant approximativement les objets internes, l'enveloppe extérieure mérite une attention particulière pour produire une forme à la fois autonome et empathique. La notion même de l'archive comme compression de donnés historiques semblait un parallèle intéressant à la relation entre les parties et l'ensemble proposée par Wiscombe puisqu'elle parle d'un objet unique (monolithe) capable de résumer une série d'anecdotes (primitifs). La théorie de l'image dialectique de Walter Benjamin informe ici l'idée d'une autonomie produite par l'aplanissement de l'anecdote

[70] WISCOMBE Tom (2014), *Discreteness, or Towards a Flat Ontology of Architecture*, paru dans PROJECT A Journal for Architecture, Printemps 2014, Genève, Suisse, Consolidated Urbanism Inc., p.37

historique par l'image[71]. Mario Carpo abonde dans ce sens en parlant de temporalité linéaire.

> *« Like the modern scientist, the modern historiographer must infer a theory from a vast archive of findings. […] In this sense the historiographer, like a bard or ancestral storyteller, must condense and distill an accumulation of accidental experiences into one streamlined sequence or story, following a linear plot that is easier to remember and to recount, […] This narrative, once again, functions as a lossy data-compression technology: only the story thus construed will be recorded and transmitted and will bear and covey memories, wisdom, or meaning, wheat most of the individual events, experiences, or accidents that inspired it will be discarded and forgotten.* »[72].

Ainsi, la nouvelle relation entre primitifs et monolithes considérée comme ontologiquement égaux oscille entre projection picturale et la compression d'information. Premièrement, des primitifs simples en forme de baguettes déformés qui servent de boites noires pour les archives sont assemblés de façons informelles pour offrir des entre-volumes à la fois fragmentaires et intériorisés. Cet ensemble est alors aplatis produisant le profil d'une projection axiale non orthogonale qui est par la suite extrudée créant une manche enveloppant maladroitement l'objet interne. L'intersection entre trois de ses projections produit la boite blanche qui interagit de façon semi-autonome avec les primitifs intérieurs (fig. 19). Cette addition de processus entre l'aplanissement d'une forme tridimensionnelle suivit de son extrusion permet au monolithe qui en résulte d'englober les primitifs tout en étant

---

[71] BENJAMIN Walter (1989). *Paris, capitale du XIXème siècle : Le livre des passages*. Traduction de Jean Lacoste. Paris, France : Cerf, p.478-479

[72] CARPO Mario (2014), *Big Data : The end of history*, À l'intérieur de Perspecta 48 : Amnesia, Cambridge, Etats-Unis : MIT press, p.57

autre chose qu'une simple approximation. Ainsi, en passant par la représantion bidimensionnelle, l'ensemble devient un objet semi-autonome qui englobe parfaitement ses parties tout en étant autre chose que sa simple synthèse volumétrique. Comme pour le document d'archives, la représentation bidimensionnelle permet à la fois au fragment historique d'être une synthèse de l'évènement complexe tout en ayant ses caractéristiques qui lui sont propres. Certains amendements aux processus ont permis à la forme d'optimiser ses potentiels et de devenir architecture. La première version du processus d'intersection de projection axiale produisait une forme qui n'avait que des arêtes franches mêmes si ces arrêtes avaient des origines distinctes (fig. 20.1). Certains provenaient de la projection même, tandis que d'autres étaient le résultat de l'intersection. En arrondissant les coins des profils avant qu'ils soient projetés, le résultat était une forme qui encourageait l'œil à une lecture multiple et complexe produite par un double vocabulaire de *hard edge* et de *soft edge* (fig. 20.2). Cette altération permet aussi d'adoucir le monolithe et comprendre que plusieurs de ses faces appartiennent à la même projection. Un autre technique utilisé pour clarifier la forme monolithique de l'objet est de l'ouvrir à l'aide de plans de coupe (fig. 20.3). Ces plans de coupes avaient trois grandes raisons d'être. Premièrement, ils permettaient de transformer certaines parties de l'enveloppe en moment architecturale. Le profil de ce plan de coupe permet d'apprécier les deux types d'arêtes et semble aussi concentrer toute la complexité formelle en un instant simple. Deuxièmement, il permettait d'ouvrir à l'extérieur l'enveloppe hermétique en produisant des fenêtres à la façon de grands écrans qui permettent la lecture externe des activités du centre d'archives. Troisièmement, les plans de coupe sont orientés vers les façades environnantes et autres points forts du site pour contextualiser l'objet. Ainsi, un objet complexe et non orienté obtient des portions de façades orthogonales qui adressent des enjeux architecturaux traditionnels comme le renforcement de la rue et la négociation d'un site sans axialité principale.

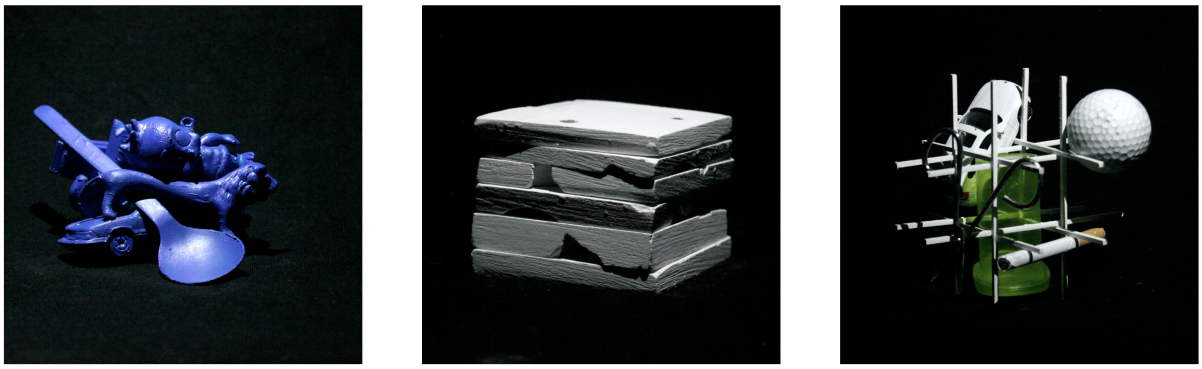


Fig. 17 Accumulation comme forme, comme processus et comme programme. Maquettes de l'auteur.

Fig. 18 Relation entre un ensemble laissant deviner ses parties. Maquette de l'auteur.

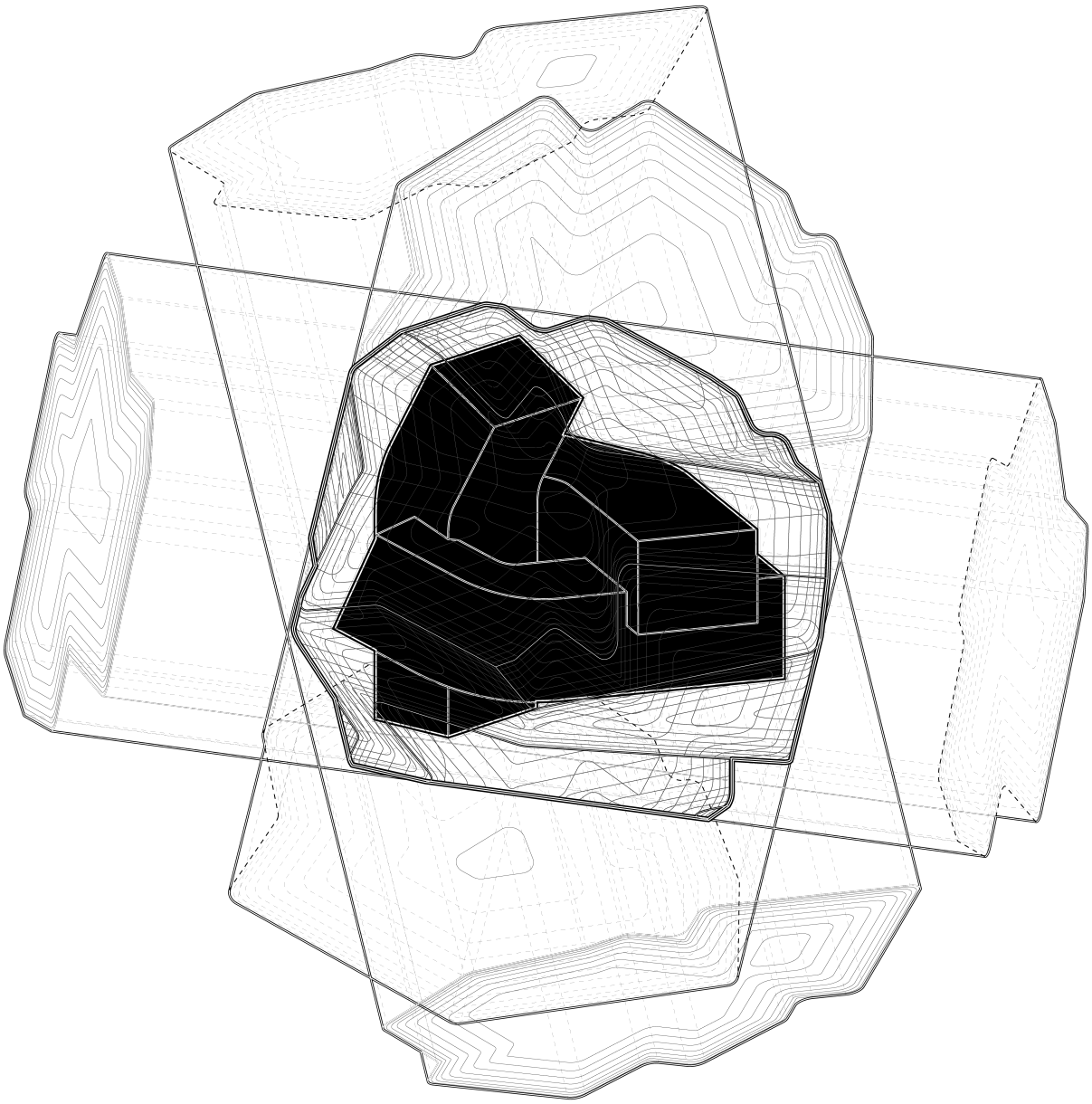


Fig. 19 Processus formel de projection axiale. Illustration de l'auteur.

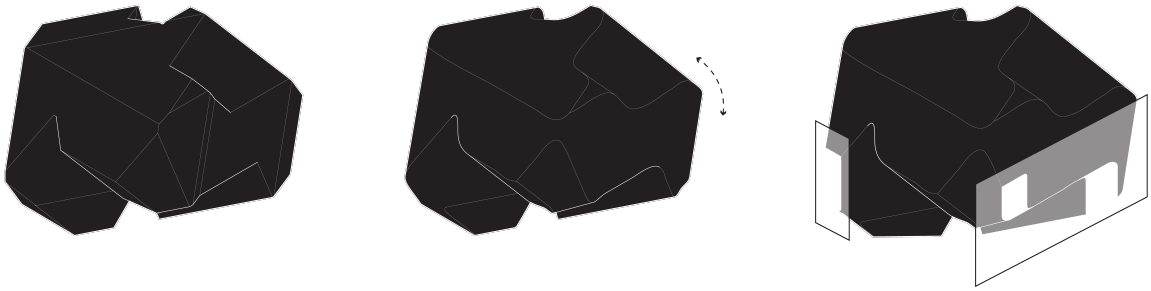


Fig. 20 Altérations au processus formel. Illustration de l'auteur.

2.4 Enveloppe

La peau du bâtiment a elle aussi une capacité de transformer l'architecture en objet ambigu qui met au défi la lecture rapide de l'échelle, la forme et la matérialité. Trop souvent simplifiée pour n'être que revêtement, l'enveloppe offre une qualité évocatrice à la fois matérielle, constructive mais aussi graphique. Alejandro Zaera-Paolo parle même d'une politique de l'enveloppe capable de s'attacher à la réalité tout en résistant à une consolidation pour produire des effets architecturaux capables de déstabiliser les régimes aux pouvoirs plutôt que fonctionner comme leur simple représentation[73]. L'auteur reprend à sa façon les termes d'une société moléculaire et plurielle proposée par DeLanda et Bryant pour définir un nouveau langage de l'enveloppe. En s'opposant à la grille modulaire incarnant les idéaux de démocratie égalitaire et de libéralisme individuel où tous les individus sont égaux et soumis aux vœux de la majorité, il propose une enveloppe qui émerge de la structure sociale définie par des relations d'extériorité où les relations entre un assemblage et ses composantes sont complexes et non linéaires[74]. Zaero-Paolo élabore sur le potentiel d'une enveloppe politisée.

> « *The topography of time and the site of political passions have been irreversibly overturned, as the great historical narratives have failed to address the phenomena of contemporary societies. […] To retrieve political agency architecture need to develop transversal political practices able to evolve constantly, accumulating new political concerns as new events unfold and, through such accretion, to build a whole that is both more than the sum of its parts and yet remains open to further inputs.* »[75]

---

[73] ZAERA-POLO Alejandro (2008), *The Politics of the Envelope*, paru dans Log 13/14 , automne 2008, New-York, États-Unis, Anyone Corporation., p.197
[74] Idem, p.202
[75] Idem. P.204

D'après Tom Wiscombe, ce vocabulaire de la peau aillant une relation semi-autonome entre l'assemblage et les parties est un des principes clés du *flat-ontology* en architecture. Bien qu'Il est travaillé pour Coop Himmelblau sur des projets popularisant le détail paramétrique, Wiscombe s'oppose explicitement au vocabulaire du *mesh* et panneaux qui sont à tout moment présent dans la géométrie de l'enveloppe, et propose en revanche la notions de tatouage et d'emprunte comme une objectification de la surface articulée.[76] « *Architectural tattoos inhabit the duplicitous realm between two- and three-dimensionality, […] their primary architectural role is to produce mysterious cross-grain formal effects, which can emphazise or obscure the discreteness of the objects into which they are inscribed.* »[77] Évidemment, cette réalité double d'un monde à la fois en deux et trois dimensions ajoute à la discussion de l'image dialectique de Benjamin et le processus formel de projection axiale proposée par le projet architectural.

Le travaille du système de panneaux métalliques s'inspire de cette nouvelle composition semi-autonome. En retournant au processus de projection axiale, les profils extrudés sont décalés vers l'intérieur (*offset*) pour croiser à nouveau la forme. Le résultat de ce croisement donne des lignes incrustées dans la forme avec un rôle constructif et graphique. À la façon de motifs de coutures, ces nouvelles intersections viennent épouser les arêtes et mettent de l'emphase sur la silhouette de la forme sans y être subjugué (fig. 21 et 22). Cette texture réfère à plusieurs éléments se rapprochant vaguement de l'architecture, comme des motifs autochtones, une texture d'érosion ou même un champ magnétique qui renforce le langage monolithique et totémique de l'objet. Finalement, elle est capable de

[76] WISCOMBE Tom (2014), *Discreteness, or Towards a Flat Ontology of Architecture*, paru dans PROJECT A Journal for Architecture, Printemps 2014, Genève, Suisse, Consolidated Urbanism Inc. p.41
[77] Idem p.43

déstabiliser la lecture de la dimension de l'objet puisqu'elle refuse de se rabattre à l'échelle humaine et se déplace plutôt vers des effets mystérieux et étranges[78].

Ces coutures architecturales offrent aussi une deuxième possibilité d'ouverture en plus de celle des grands écrans produite par les plans de coupe. Plutôt que contredire la forme pour renforcer ses caractéristiques, les ouvertures à l'aide des coutures se cachent dans la forme de l'enveloppe. À la façon du pare-brise d'une voiture, ces ouvertures permettent de percer la forme sans perde la force formelle de celle-ci. De plus, ces ouvertures se concentrent aux centres des faces courbes et donnent ainsi un accès de lumière à certains moments clés du projet comme l'entrée avant et celle du café ainsi que les puits de lumière de l'atelier et de la salle de lecture.

Constructivement, l'enveloppe du bâtiment est faite de panneaux en zinc au niveau de polissage croissant en s'approchant du centre (fig. 23 et 24). Pour ajouter à la discrétion des ouvertures qui suivent la forme, les panneaux de zinc continuent de façon perforée par-dessus les ouvertures. À la façon du polissage, les niveaux de perforations augmentent en s'approchant du centre ce qui permet de lire et ressentir la panélisation graphique de l'intérieur comme à l'extérieur. Le verre courbe aide aussi à disperser et fragmenter la lumière ce qui augmente les contrastes et matérialise un univers autre (fig. 25 et 26). Le système de panneaux propose un nouveau discours sur la tectonique trop longtemps emprisonné dans le discours de l'honnêteté et de l'échelle humaine. À l'inverse, le système de panneaux utilise des attaches en baguette d'aluminium qui ont une fonction constructive mais aussi graphique et spéculative. Ces attaches sont parfois cachées, reprenant la direction des coordonnées relatives de l'enveloppe pour être toujours

[78] GANNON, Todd, Graham Harman., David Ruy & Tom Wiscombe (2015). *The Object Turn: A Conversation*. À l'intérieur de Log Winter 2015. New York, États-Unis : Anyone Corporation.

perpendiculaire à la courbe et parfois exprimé reprenant le graphisme du décalage des projections. Ainsi, l'enveloppe réussit à la fois à rendre implicite une logique constructive et explicite une logique graphique rendant l'échelle et la forme du bâtiment ambivalente et riche en lecture multiple. Il est aussi intéressant de noter que les lignes qui ont donné les attaches sont présentes depuis le début du projet avec l'axonométrie qui exprime le processus formel, démontrant la force et la cohérence d'une approche théorique et conceptuelle continue.

2.5 Site

Le site pourrait sembler comme une arrière-pensée pour un projet qui se concentre sur l'autonomie de l'objet. Cependant, les notions d'autonomie et projet architectural hermétique sont en effet ce qui a informés la décision de travailler avec les remparts de Québec. L'idée de s'instaurer dans un projet absolu qui déchire le paysage comme les remparts de Québec où l'échelle urbaine se mélange à l'échelle architecturale semblait rempli de potentiel (fig. 27 et 28). Hésitant initialement à choisir les anciennes casernes comme projet d'accumulation déjà entamé, le choix s'est déplacé dès la critique préliminaire vers un site plus libre. Oscillant entre patrimoine et tabula rasa, le parc de l'esplanade offrait un des plus grands sites vierge à l'intérieur des remparts. En plus, il se situe à l'entrée du Vieux-Québec et à proximité des institutions de la colline parlementaire ce qui en fait un site parfait pour une institution politique et culturelle. Il est aussi intéressant de noter que le site est déjà rempli de bustes et statues dédiés au passé. Le projet architectural est ainsi compris comme un objet civique dédié à la mémoire qui est à la fois bâtiment institutionnel et monument mnémonique.

Plutôt que simplement déposé sur le sol, le projet est partiellement enterré à l'intérieur d'une topo surface qui s'offre comme négociateur entre l'objet et le contexte. À la façon d'une soucoupe et d'une tasse où les deux sont en relations

tout en ayant des caractéristiques différentes, la topo-surface en tant qu'objectification du sol doit de garder un certain degré d'autonomie[79]. En effet, le projet architectural des dernières décennies assumait peu de distinction entre l'architecture et le reste de l'environnent[80]. Contrairement à une architecture qui cherche à se fondre dans le paysage ou imiter son environnement, une architecture produite à partir d'objet semi-autonome cherche à produire une relation empathique entre l'objet et le site à l'aide d'un contexte rapproché qui agit comme négociateur. La topo-surface qui accueille le projet est aussi en relation avec la topographie existante du site et semble réellement avoir produit une onde de choc en atterrissant sur le sol, à la manière du socle topographique de la Casa da Musica. En plus de produire un type de podium inverser, à la fois monumental et démocratique, l'objectification du contexte permet aussi de marquer l'entrée, la terrasse du café, le quai de livraison et est aussi essentielle à logique structurale du projet (fig. 29 et 30).

La topo-surface cherche à entretenir la même relation avec le monolithe que celui-ci entretient avec ses primitifs. Le processus théorique de projection axiale est à nouveau pour produire un socle au profil qui s'apparente à l'ombre produite par le monolithe. De cette façon, cette nouvelle sorte de contextualisation étrange émane de l'intérieur plutôt que répondre à des forces extérieures. Rectifiant plusieurs décennies d'architecture réduit à un résultat de forces contextuelles réelles ou imaginées, l'architecture réussi à nouveau à produire son propre contexte.

En somme, le monolithe émane de l'intérieur et produit de nouvelle relation entre les parties et l'ensemble n'offrant pas de compréhension dominante entre masses, volumes intérieurs, le sol qui l'accueille ou même la possibilité d'une texture qui

[79] KIPNIS Jeffrey (1993) *Towards a New Architecture*, in Architectural Design: Folding in Architecture, paru dans Architectural Design (1993), Hoboken, État-Unis : John Wiley and Sons., p.41
[80] Idem, p.41

transforme son échelle. La forme trapue et massive altère et disloque les éléments en espérant produire un objet qui résiste à la lisibilité stable et à la cohérence. À l'instar de la notion des archives qui fragmente et réassemble le récit historique, ce monolithe incongru tente de produire une lecture qui est ni fait de partie subdivisée, ni d'ensemble complet. Cette nouvelle réalité aspire à permettre la spéculation historique nécessaire à une temporalité non linéaire.

Fig. 21 Vue arrière du projet. Illustration de l'auteur.

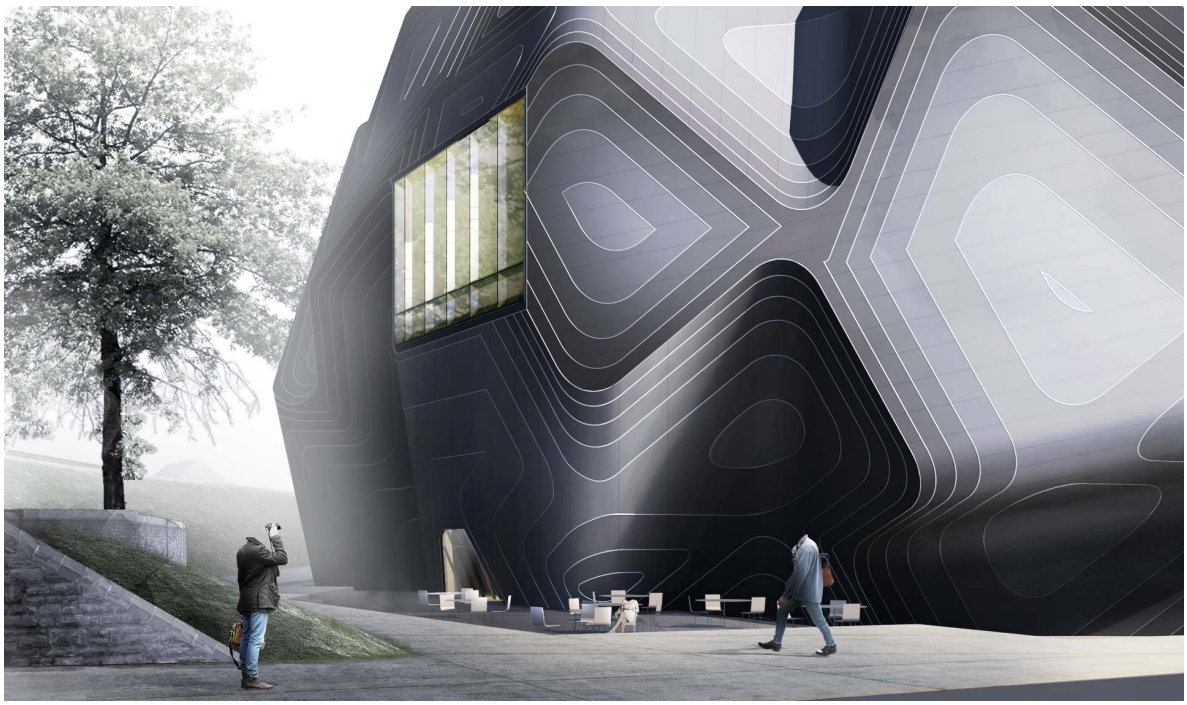


Fig. 22 Vue du café. Illustration de l'auteur

Fig. 23 Détail d’un tronçon de l’enveloppe dans la région de l’atelier. Illustration de l’auteur.

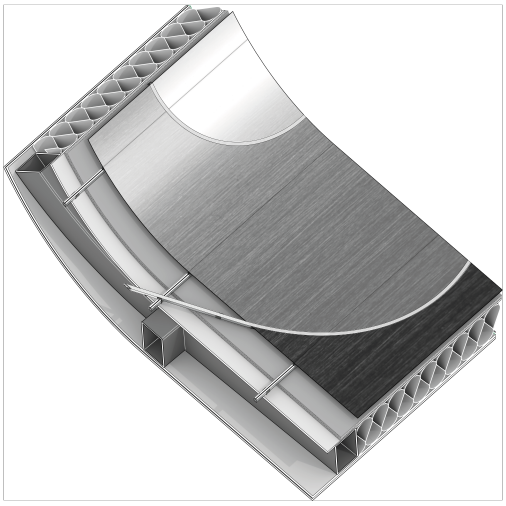


Fig. 24 Détail du système de panneaux. Illustration de l’auteur.

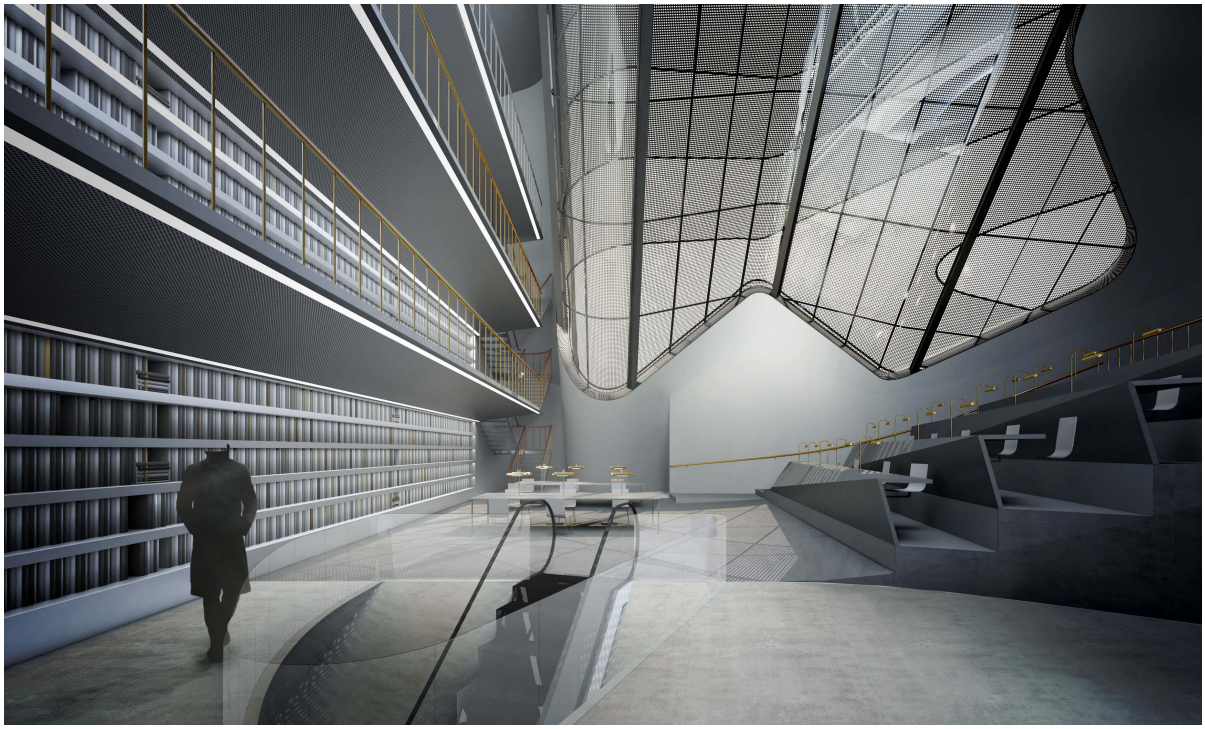


Fig. 25 Vue de la salle de lecture. Illustration de l'auteur.

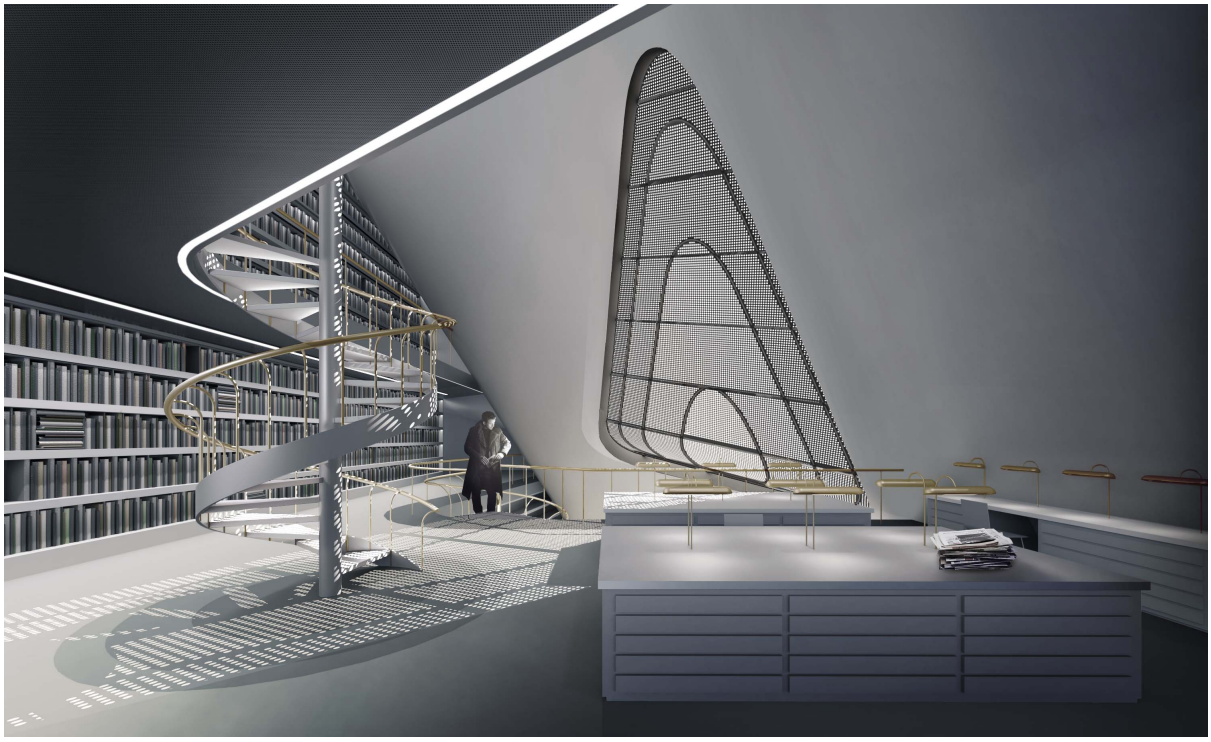


Fig. 26 Vue de l'atelier. Illustration de l'auteur.

Fig. 27 Remparts comme objet autonome déchirant le paysage. Photographie de l’auteur.

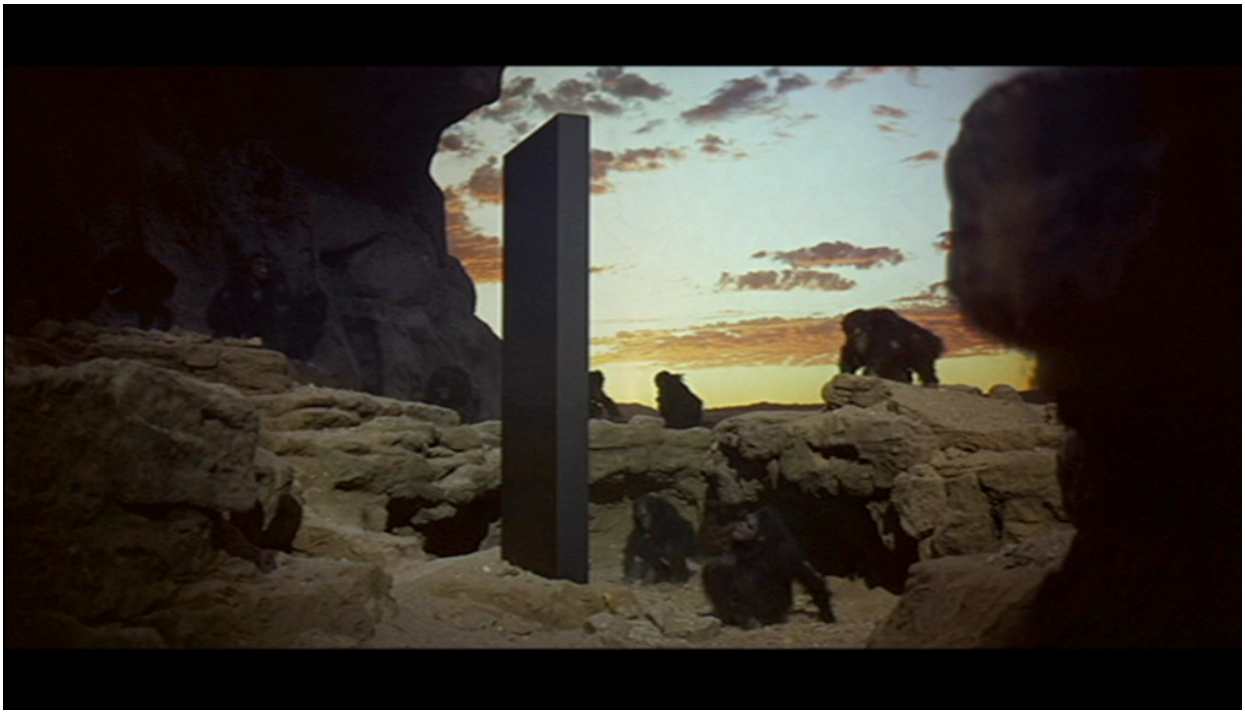


Fig. 28 Extrait de 2001: Odysée de l'espace, Stanley Kubrick (1968)

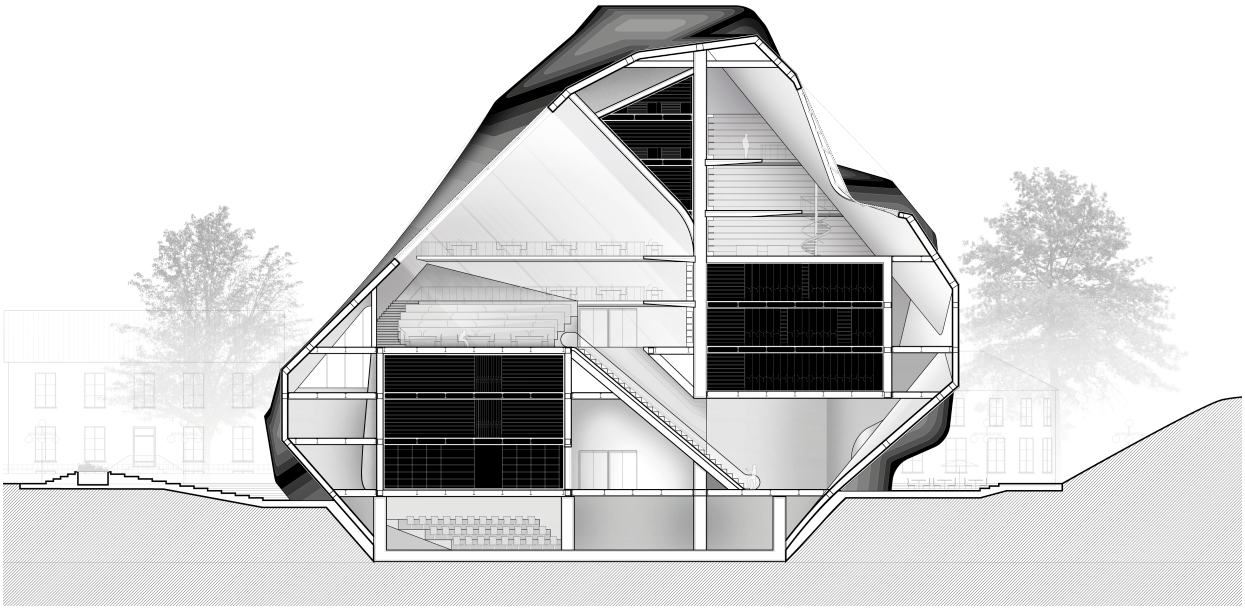


Fig. 29 Coupe du projet montrant la relation empathique entre contexte et objet. Illustration de l'auteur.

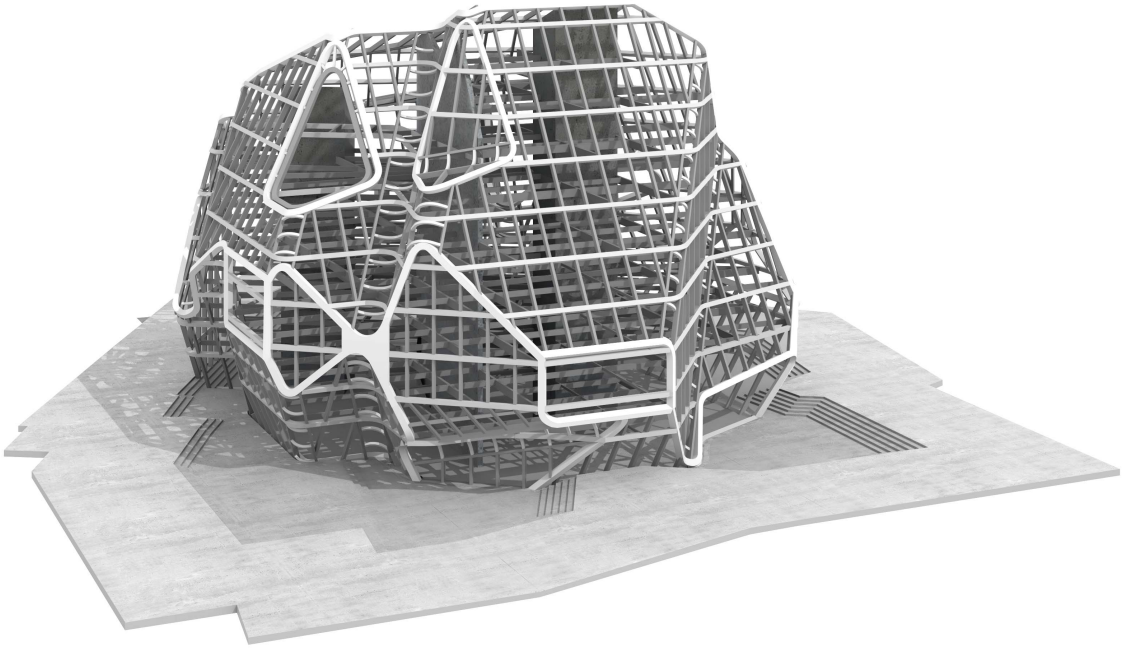


Fig. 30 Utilisation du podium dans la logique structurale. Illustration de l'auteur.

Conclusion

À travers l'espoir d'un nouveau regard à l'histoire, cet essai (projet) met au défi la notion d'une temporalité linéaire. En proposant une spéculation historique aux qualités diagrammatiques d'une spirale permettant la juxtaposition, le retour en arrière et l'anecdote, le projet théorique cherche à démontrer le retour d'une autonomie de l'objet face à son interprétation par l'histoire. Le projet tente d'affronter cette nouvelle relation en utilisant les prémisses d'une ontologie aplanie des objets qui met sur un pied d'égalité plusieurs éléments architecturaux trop longtemps hiérarchisés.

Le projet de rechercher création réussit ce tour de force à l'aide du principe architectural de boite dans la boite. Inspiré par une longue lignée de projet institutionnelle, ce principe simple permet de construire un ensemble qui entretient une relation empathique avec ses parties. Monolithe, primitif, matériaux et contexte interagissent de façon incongrue refusant la continuité et la cohérence[81] proposée par la temporalité linéaire de la modernité[82]. À l'aide des caractéristiques d'une nouvelle architecture[83] de l'immensité, l'incongruité et une cohérence intensive, la maison d'archives de l'objet autonome réussit à produire l'interstice accueillant la spéculation historique.

Le cadre de l'essai-projet, lorsque réalisé avec rigueur au sujet d'une question suffisamment profonde et en s'appuyant sur des recherches exhaustives, démontre le potentiel d'une recherche créative qui accueille avec optimisme le processus d'itération et d'aller-retour. Plutôt qu'une obligation bureaucratique, la question

[81] WISCOMBE Tom (2014), *Discreteness, or Towards a Flat Ontology of Architecture*, paru dans PROJECT A Journal for Architecture, Printemps 2014, Genève, Suisse, Consolidated Urbanism Inc.
[82] LATOUR Bruno (2013), *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris, France : La Découverte
[83] KIPNIS Jeffrey (1993) *Towards a New Architecture*, in Architectural Design: Folding in Architecture, paru dans Architectural Design (1993), Hoboken, État-Unis : John Wiley and Sons.

théorique est vue comme une façon d'écarter une série de décisions et de répondre proprement à une panoplie d'autres. Par exemple, la construction du détail architectural aurait été amplement plus difficile et rempli d'une série d'autres interrogations s'il elle n'avait pas été encadré par les théories du réalisme spéculatif qui préfère la lisibilité ambigüe et multiple à la facilité d'une cohérence de l'argument *ad nauseam*, de l'esthétique du quotidien et du nostalgique ou de la familiarité d'une image facile à consommer.

Finalement, *ACCUMULATION* réussit à démontrer la force d'une architecture autonome. Il est trop facile aujourd'hui de se limiter aux questions du plus petit dénominateur commun comme l'environnement, l'équité sociale ou la démocratie qui donnent continuellement des réponses génériques impliquant à peine l'architecture. Au lieu d'agir directement sur ces questions à l'aide d'innovations programmatiques ou technologiques, la maison d'archives tente de surprendre en agissant indirectement sur notre compréhension de l'histoire et des objets du passé en spéculant à l'aide de l'esthétisme. Lorsque nous sommes réticents face au futur et nostalgique face au passé, il nous faut inventer une nouvelle temporalité.

Bibliographie

BARTHES Roland (1972), *Mythologies*, Londres, Angleterre : Hill and Wang

BENJAMIN Walter (1947) *Sur le concept d'histoire*, (traduit par Pierre Missac), À l'intérieur de Les temps modernes, n° 25, 1947.

BENJAMIN Walter (1989). *Paris, capitale du XIXème siècle : Le livre des passages*. Traduction de Jean Lacoste. Paris, France : Cerf

BERNIER-LAVIGNE Samuel (2016). *Modulation de l'objet; Corrélation numérique entre force, forme et matière*. Scan '16-Séminaire de Conception Architectural Numérique. Toulouse, France. PUN-Éditions Universitaire de Lorraine

BÖCK Ingrid, (2015), *Six canonical Projects by Rem Koolhaas.* Berlin, Allemagne : Jovis.

BRYANT Levi (2011) *The Democracy of Object*, Ithaca, Etats-Unis : Open Humanities Press

CARPO Mario (2014), *Big Data : The end of history*, À l'intérieur de Perspecta 48 : Amnesia, Cambridge, Etats-Unis : MIT press

COURSCHENE, Germain et Jean-Pierre Therrien (2000), *Guide d'aménagement d'un centre d'archive*. Sainte-Foy, Québec : Publications du Québec

CHOAY Françoise (2007), *L'allégorie du patrimoine*, Paris, France : Éditions du seuil.

DELANDA Manuel (2006), A New Philosophy of Society : Assemblage Theory and Social Complexity, Londres, Royaume-Uni : Continuum

DERRIDA Jacques, (1995), *Mal d'archives*, Paris, France : Éditions Galilée.

DIRECTION des Archives de France (2002), Dictionnaire de terminologie archivistique, Paris, France, Archives départementales du Nord

FOSTER Hal (2004), *An Archival Impusle*, À l'intérieur de October Magazine, Fall 2004, , Cambridge, Etats-Unis : MIT press Journals.

FOUCAULT Michel (1969), *L'archéologie du Savoir.* Paris, France : Éditions Gallimard
FOSTER GAGE Mark (2015). *Killing Simplicity: Objet-Oriented Philosophy in Architecture*. In Log Winter 2015. New York, Etats-Unis : Anyone Corporation.

GANNON, Todd, Graham Harman., David Ruy & Tom Wiscombe (2015). *The Object Turn: A Conversation*. Paru dans Log Winter 2015. New York, États-Unis : Anyone Corporation.

HARMAN Graham, (2013) Objets et Architecture, Objects and Architecture. In Brayer, M-A., & Migayrou, F. (Eds.), Naturaliser l'architecture naturalizing, Catalogue Archilab (pp.234-243), Orléans: Frac Centre, Éditions HYX.

HARRISSON Rodney, (2013), *Heritage : Critical Approaches*. Florence, États-Unis : Routledge.

KOOLHAAS Remment (2010), *Cronocaos*, Biennale de Venise 2010, http://oma.eu/lectures/cronocaos-preservation, consulté le 12 décembre 2017

KOOLHAAS, Remment (2014), *Preservation is Overtaking Us*, New York, Etats-Unis : GSAPP Transcripts

KIPNIS Jeffrey (1993) *Towards a New Architecture*, in Architectural Design: Folding in Architecture, paru dans Architectural Design (1993), Hoboken, État-Unis : John Wiley and Sons.

LATOUR Bruno (1997), *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, France : La Découverte

LATOUR Bruno (2004), *From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public*, Cambridge, Etats-Unis, MIT Press

LOWENTHAL David (1985), *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, Etats-Unis, Cambridge University Press

MEREWETHER Charles (2006), *The Archive*, Cambridge, Etats-Unis : MIT press

MORTON Timothy (20007), *Ecology Without Nature*, Cambridge, Etats-Unis : Harvard University Press

NIETZSCHE Friedrich (1874), *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, (traduction par Henri Albert), Paris, France : Le Mercure de France

OLSEN Bjørnar, Michael Shanks, Timothy Webmoor, Christopher Witmore (2012), *Archeology : The Discipline of Things*, Oakland, Etats-Unis, University of California Press

OTERO-PAILOS Jorge, Fenstad Langdalen E., Arrhenius T., (2016), *Experimental Preservation*, Zurich, Suisse : Lars Müller Publishers.

ROBERTS Bryony., (2016), *Tabula Plena : Forms of Urban Preservation*, Zurich, Switzerland : Lars Müller Publishers

ROOSTH Sophia (2017), *Synthetic : How Life Got Made*, Chicago, Etats-Unis : University of Chicago Press

SERRES Micel (1980), *Le Parasite*, Paris, France : Fayard

SHEHERAZADE Maria (2014), *John Soane: From Theatre of Memory to Framework for Memories*, À l'intérieur de Perspecta 48 : Amnesia, Cambridge, Etats-Unis : MIT press

TEYSSOT Georges (2016) *Topologie du quotidien*. Zurich, Suisse: Presses polytechniques et universitaires romandes.

VITTORIO AURELI Pier (2015), *The Possibility of an Absolute Architecture*, Cambridge, Etats-Unis : MIT Press

WRIGHT Alex (2007), *GLUT : Mastering Information Through The Ages*, Ithaca, Etats-Unis : Cornell University Press

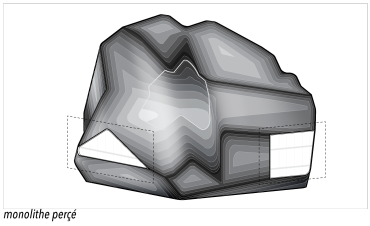
WISCOMBE Tom (2014), *Discreteness, or Towards a Flat Ontology of Architecture*, paru dans PROJECT A Journal for Architecture, Printemps 2014, Genève, Suisse, Consolidated Urbanism Inc.

ZAERA-POLO Alejandro (2008), *The Politics of the Envelope*, paru dans Log 13/14 , automne 2008, New-York, États-Unis, Anyone Corporation.

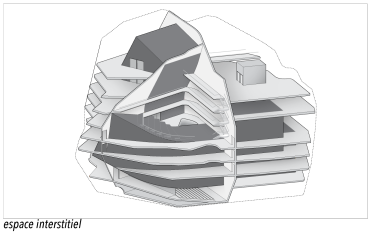
ANNEXE 1 : planches finales du projet

ACCUMULATION

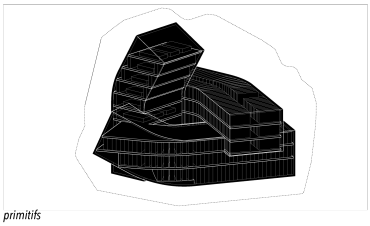
Une maison d'archives de l'objet autonome
Par Jean-François Allard



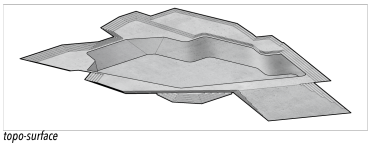
monolithe perçé



espace interstitiel



primitifs



topo-surface

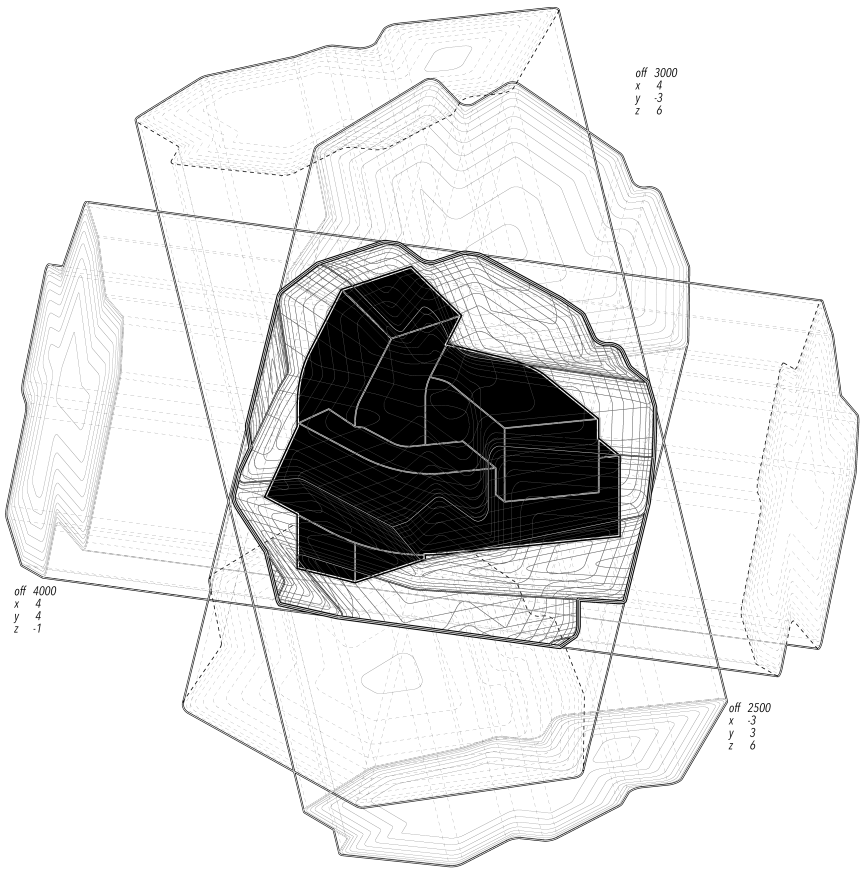


Fig. 31Planche finale 1

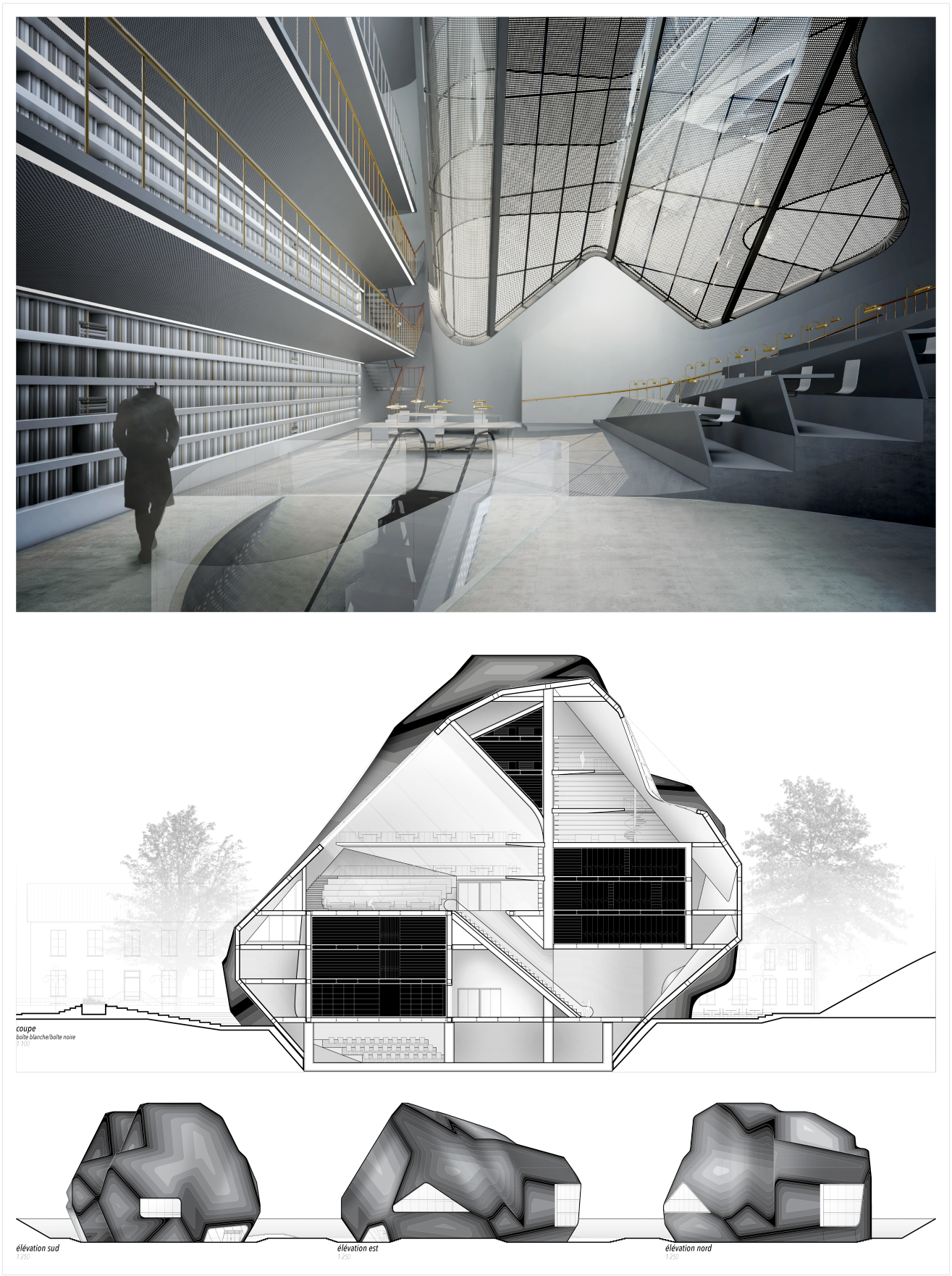
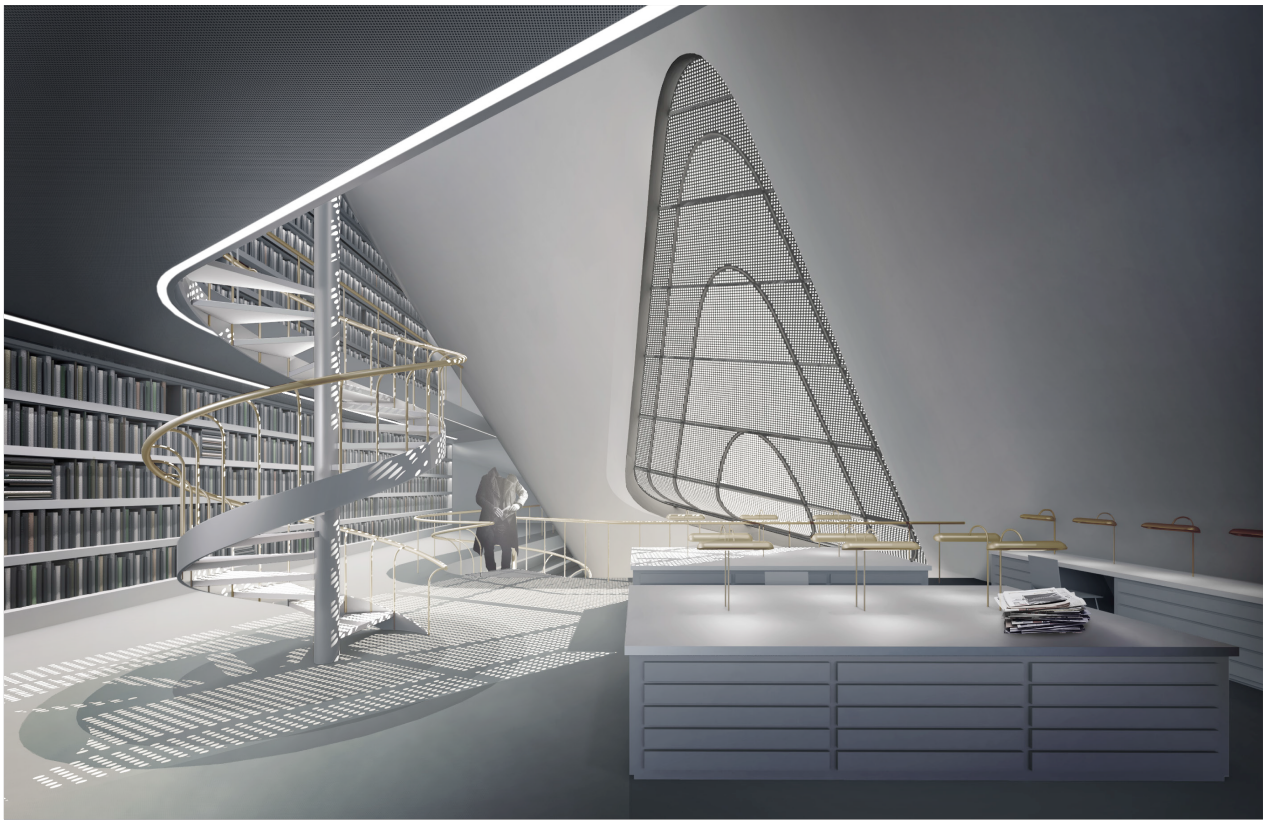


Fig. 32 Planche finale 2



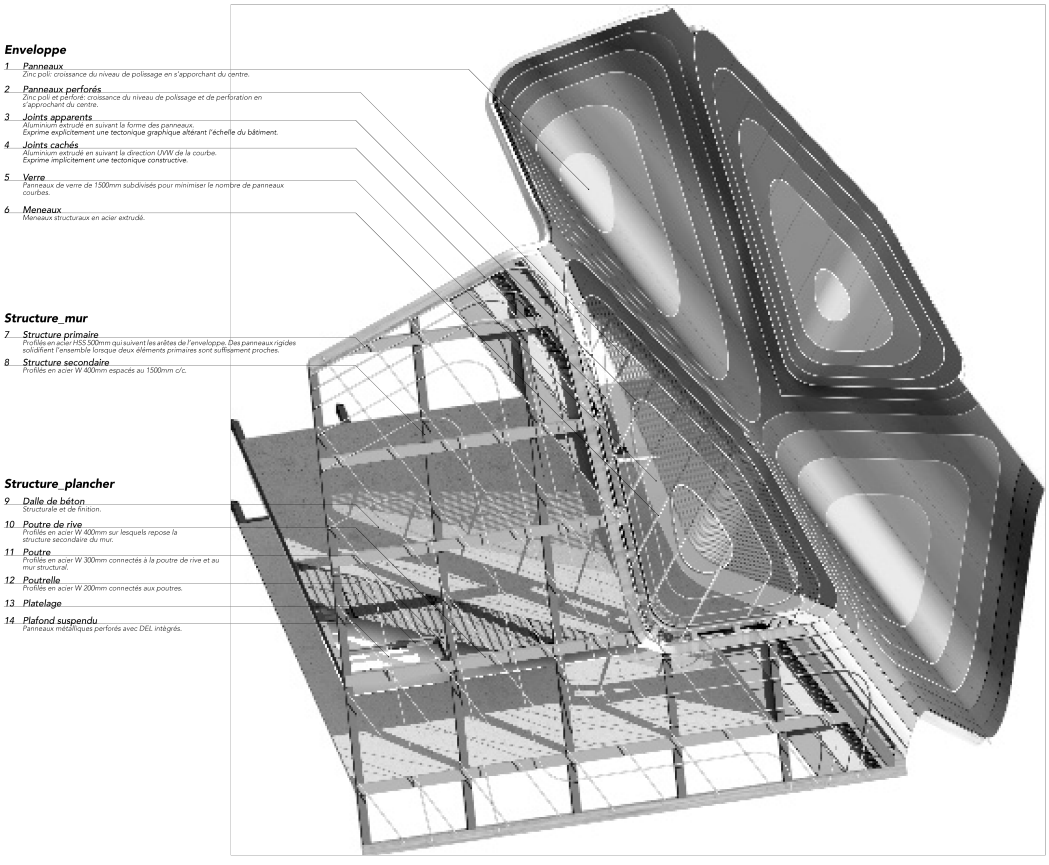
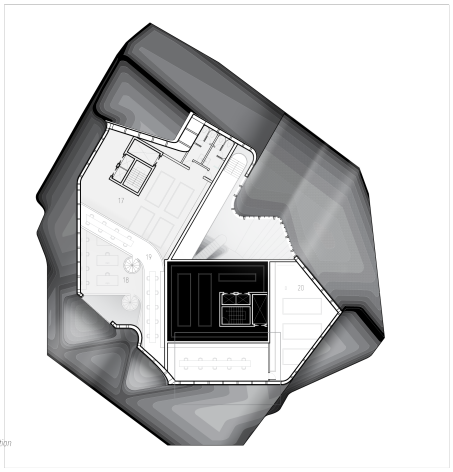
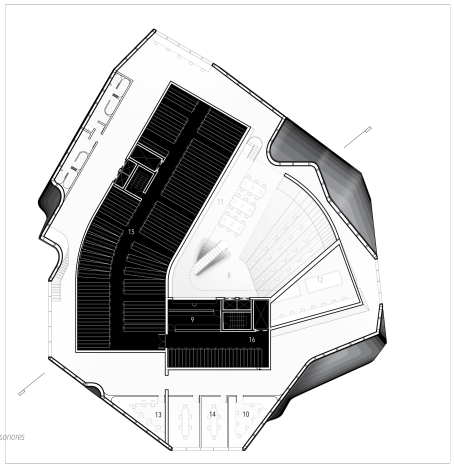


Fig. 33 Planche finale 3



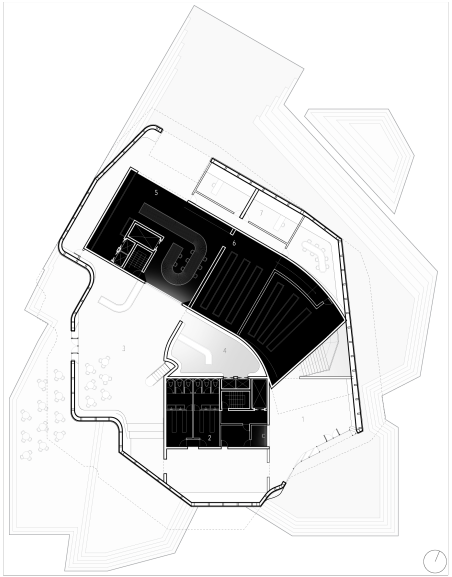
20 Chambre noire et reproduction
19 Projet spéciaux
18 Restauration et reliure
17 Salle de triage

plan 8
1:200



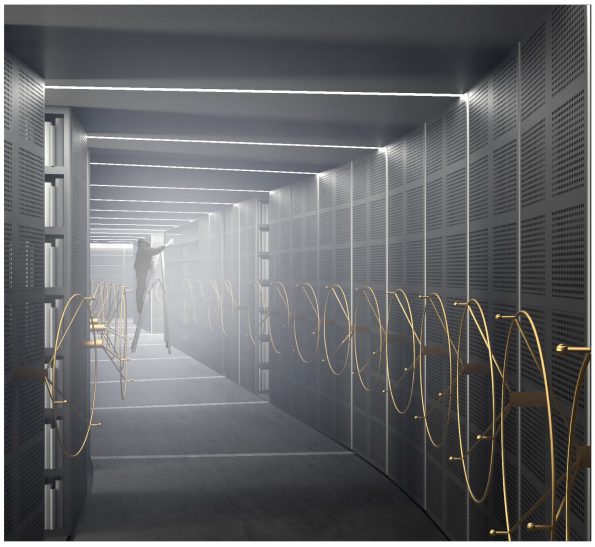
16 support magnétique
15 grand magasin
14 salles de groupe
13 archives photographiques/sonores
12 archives cartographiques
11 ouvrages en libre-service
10 instruments de recherche
9 comptoire de prêts
8 salle de lecture

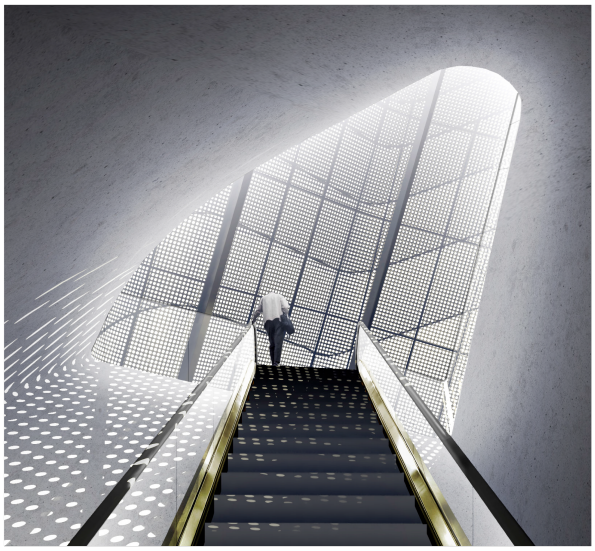
plan 3
1:200



7 administration
6 entreposage temporaire
5 débarcadaire
4 boutique
3 café/exposition
2 vestiaire
1 hall

plan 0
1:200





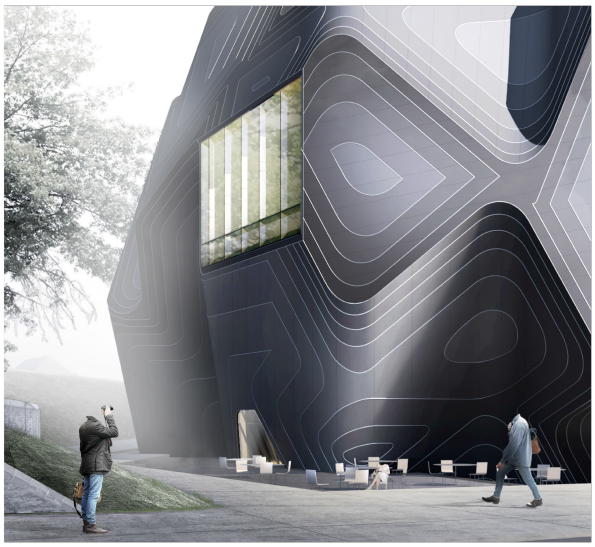


Fig. 34 Planche 4