

**Zeitschrift:** Matières  
**Herausgeber:** École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville  
**Band:** 10 (2012)  
  
**Artikel:** Agglutinations, empilements, tressages, etc. : notes sur des architectures d'appréhension immédiate  
**Autor:** Lucan, Jacques  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-984587>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



## Agglutinations, empilements, tressages, etc.

Notes sur des architectures d'appréhension immédiate

Jacques Lucan

Je partirai de deux images architecturales, celles, aléatoires, de l'empilement et de l'agglutination, empilement ou agglutination de boîtes qui, quelquefois, peuvent ressembler à des maisons rudimentaires, ou qui sont des blocs plus ou moins parallélépipédiques et plus ou moins semblables les uns aux autres. Plusieurs projets ou réalisations architecturales récents peuvent témoigner d'une espèce d'engouement pour ces procédures – la liste qui suit étant loin d'être exhaustive. Pour l'empilement de «maisons», je peux citer, de Sou Fujimoto, le projet Tokyo Apartment (2006-2010) à Tokyo; de Herzog & de Meuron, la VitraHaus (2005-2009) sur le Vitra Campus à Weil am Rhein en Allemagne. Pour l'empilement ou l'agglutination de parallélépipèdes, je peux citer, toujours de Sou Fujimoto, le projet House Before House (2007-2008) à Tochigi; de Sanaa, le New Museum of Contemporary Art (2003-2007) à New York; de Herzog & de Meuron, le projet Beijing Film Academy Qingdao (2005) et celui pour le Barranca Museum of Modern and Contemporary Art (2009) à Guadalajara, enfin l'Actelion Business Center (2005-2010) à Allschwil. Certes, tous ces projets sont différents, mais ils partagent néanmoins une même prédilection formelle. Qu'attendent leurs auteurs de telles manifestations architecturales, et comment les conçoivent-ils?

### «Archétypes» ou «prototypes»

Comme il est dit dans l'opuscule publicitaire «Welcome to the Vitra Campus», pour la VitraHaus, les architectes Herzog & de Meuron ont trouvé leur inspiration dans «une maison type qui est très commune dans la région – la maison archétypique avec une toiture à pignons». Très commune dans la région certainement, mais tout autant dans de très nombreuses autres régions puisque nous voyons Sou Fujimoto donner à plusieurs occasions une interprétation japonaise de cette «maison archétypique»: la 7/2 House (2006) en Hokkaido contient deux habitations, mais logées dans «sept formes de maisons prototypes»<sup>1</sup>, ce qui produit intérieurement une variété d'espaces, les partitions des pièces ne correspondant pas aux unités des maisons; le projet Tokyo Apartment superpose ou empile, semble-t-il, sept «maisons», plus précisément des «formes de maisons prototypes»<sup>2</sup> comme le précise

Sou Fujimoto, Tokyo Apartment (2006-2010), Tokyo, Japon, empilement de maquettes d'étude.

l'architecte. En dernière instance et à chaque fois, l'image de la maison est simplifiée à l'extrême. En étant abstraite, nous pourrions dire qu'elle est devenue conceptuelle, mais d'un concept simple – si tant est que parler ainsi ne soit contradictoire en soi. Elle ne se différencie d'un parallélépipède que par l'existence d'une toiture à deux pentes, celle-ci étant un signe distinctif minimum.

Par rapport aux maisons, les parallélépipèdes n'engagent pas d'autres procédures qui soient spécifiques à leur empilement ou leur agglutination. Pour le Barranca Museum of Modern and Contemporary Art, par exemple, le choix typologique de Herzog & de Meuron n'a pas été de concevoir un bâtiment monolithique mais, au contraire, une addition de parties qui «*sont calées les unes par rapport aux autres comme de grands blocs de pierre*»<sup>3</sup>. La disposition des blocs parallélépipédiques n'est pas totalement aléatoire; ils s'ordonnent en effet selon deux orthogonalités, la confrontation de celles-ci créant un désordre un peu labyrinthique. Par contre, dans le cas du Children's Center for Psychiatric Rehabilitation (2006) en Hokkaido de Sou Fujimoto, les boîtes de base carrée sont dispersées de façon hasardeuse, sans orthogonalité de référence, «*le plan aléatoire offrant une certaine flexibilité*»<sup>4</sup> et l'espace entre les boîtes étant un «*lieu vague, imprédictible et improbable*»<sup>5</sup>.

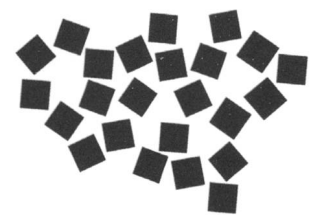
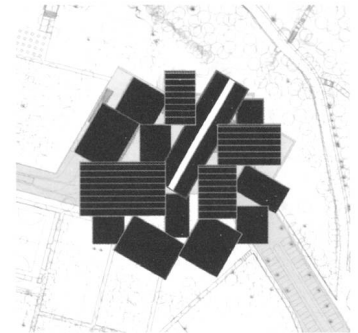
Remarquons que la gestuelle à laquelle nous avons affaire ici est «anti-minimaliste», dans la mesure où la répétition possible d'un même élément ne se produit jamais selon un ordre découlant de la forme même de l'élément. Les éléments sont le plus souvent de dimensions différentes; parallélépipèdes ou «maisons», ils sont «simplement» empilés ou agglutinés, dans un désordre aléatoire. La dimension hasardeuse étant synonyme de liberté.

### Une appréhension immédiate de l'architecture

Qu'en est-il de la perception d'un ensemble procédant d'un empilement ou d'une agglutination?

Selon Herzog & de Meuron, à l'Actelion Business Center, «*l'arrangement apparemment aléatoire des poutres de bureaux*» produit «*une structure ouverte comprenant des éléments [...] empilés les uns sur les autres, dont l'apparence change selon l'angle sous lequel ils sont vus*»<sup>6</sup>. L'empilement produit une multiplicité de visions différentes, mais toutes semblables au bout du compte, puisque toutes se ressemblent. Aucun point de vue ne prend donc le pas sur un autre, aucune hiérarchie ne s'institue. Comme le disait Clement Greenberg, à propos de musique et de peinture, mais avec des mots qui peuvent décrire l'architecture que nous évoquons: «*De même que Schönberg donne à chaque élément, à chaque son de la composition une égale importance – différente mais équivalente –, le peintre all-over rend tous les éléments et toutes les zones de son tableau équivalents en terme d'accentuation et d'importance. Comme le compositeur de musique dodécaphonique, le peintre all-over tisse son œuvre d'art en mailles serrées dont chaque point récapitule le mode d'unité.*»<sup>7</sup> A l'Actelion Business Center, nous sommes pris dans un tissu, un réseau all-over, mais un réseau all-over tridimensionnel, une sorte de tressage épais, mais un tressage cependant «désordonné».

Cette expérience était aussi celle du projet pour la Beijing Film Academy Qingdao, agglutination ou empilement de barrettes ou de dominos, «*the stones of the programme*»<sup>8</sup>, auxquels on accède par «*un simple réseau de venelles (lanes) et de rues*»<sup>9</sup>. Pour ce projet, Herzog & de Meuron précisent que l'apparence change selon le point de vue occupé, comme à l'Actelion Business Center: «*Une chose était claire: nous ne voulions pas une*



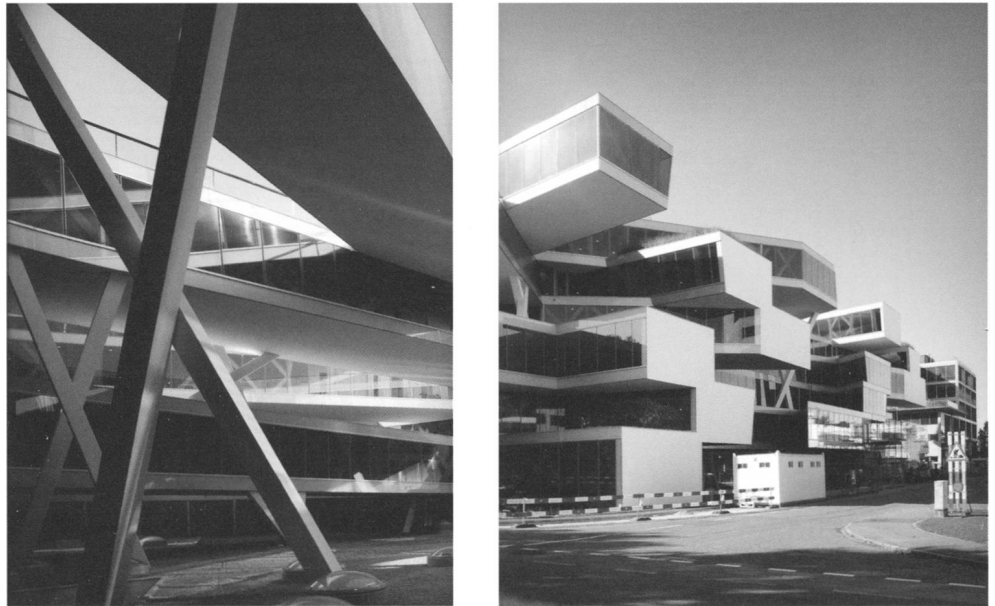
Ci-dessus:

Herzog & de Meuron, Barranca Museum of Modern and Contemporary Art (2009), Guadalajara, Mexique, plan de masse.

Sou Fujimoto, Children's Center for Psychiatric Rehabilitation (2006), Hokkaido, Japon, schéma du plan d'ensemble.



Herzog & de Meuron, Beijing Film Academy Qingdao (2005), vue partielle d'une maquette d'étude.



Herzog & de Meuron, Actelion Business Center (2005-2010), Allschwil, vue depuis l'«intérieur» du bâtiment et vue depuis une rue avoisinante.

*structure architecturale compacte et encore moins un bâtiment simple d'une forme rigide. Nous étions beaucoup plus intéressés par une structure fragmentée dont l'apparence changerait tant intérieurement qu'extérieurement selon l'angle de vue.»<sup>10</sup>*

De quelle façon, au stade du projet lui-même, visualiser ce qu'il en est des apparences produites par l'empilement, apparences d'autant plus complexes que cet empilement est géométriquement aléatoire? Quels moyens a-t-on de visualiser les espaces qui sont en train d'être produits? Car il est de fait que l'on peut parler de production plutôt que de conception spatiales. Herzog & de Meuron nous l'indiquent implicitement en décrivant les procédures qui ont donné forme à la VitraHaus: «*En empilant, extrudant et pressant – des procédures mécaniques en usage dans la production industrielle –, des maisons de forme simple deviennent des configurations spatiales complexes, pour lesquelles le dehors et le dedans fusionnent.*»<sup>11</sup>

Par voie de conséquence, si l'intention existe, peut-on contrôler la production de ces espaces, «*the spaces in-between each of the "stones" of the programme*»<sup>12</sup>, et les qualités que l'on est en mesure d'en attendre? Seule la maquette peut rendre compte d'un dispositif architectural pour lequel les relations entre les éléments sont difficilement descriptibles par les moyens traditionnels du dessin. Dans le cas du projet pour la Beijing Film Academy Qingdao, un moyen vidéo-graphique, une micro-caméra a permis d'appréhender le dispositif architectural afin, disent les architectes, «*d'améliorer notre compréhension du complexe et organiser la structure originellement naïve et aléatoire*»<sup>13</sup>. Avec la micro-caméra, nous serions donc en mesure d'explorer des espaces labyrinthiques, avec des techniques ou des notions filmiques: *cutting*, *zooming*, profondeur de champ, etc.

La question de la perception de l'architecture devient ainsi une question d'approche phénoménologique immédiate, dans une vision naïve, c'est-à-dire qui veut éloigner, effacer ou oublier toute référence à des figures déjà connues, tout signe porteur d'une signification déjà acquise. Voudrait-on retrouver une innocence du regard? Paradoxalement, pour

une perception d'ensemble immédiate, ce sont les images les plus immédiates, donc conventionnelles, sinon éculées, qui viennent le plus rapidement à l'esprit : l'agglutination des barrettes ou des dominos du projet pour la Beijing Film Academy Qingdao faisait initialement penser à un «village de pêcheurs»<sup>14</sup>, tandis que le plan du projet pour le Barranca Museum of Modern and Contemporary Art évoque «une grille, semblable à celle d'un "pueblo mexicano"»<sup>15</sup>.

Passée la première surprise à la vue d'un empilement, surprise sans doute plus forte que celle de la vue d'une agglutination, l'incitation n'est donc pas de rester à distance dans une attitude contemplative ; elle est d'entrer dans le tressage des volumes, tressage continu, mais aussi nécessairement discontinu puisqu'il est fait d'éléments distincts empilés ou agglutinés. Le spectacle architectural est alors une diversité de tableaux offerts, des échappées visuelles, des profondeurs de champ, des indécisions entre intérieur et extérieur, des dimensions labyrinthiques, des mises en abyme, des perspectives vertigineuses, etc., ce dont rendent spectaculairement compte certaines photographies de la VitraHaus, par exemple, ou bien même les ascensions acrobatiques des «maisons» ou des cubes empilés de Sou Fujimoto.

L'architecture ainsi offerte est «rétinienne». Elle est de ce fait peu conceptuelle et peu problématique. Elle ne cherche pas à manifester un décalage qu'elle pourrait opérer par rapport à des dispositifs déjà connus. Elle est autosuffisante et son langage est comme spontané. Allons plus loin : elle est sans mémoire.

Sans mémoire : fin de l'histoire ?

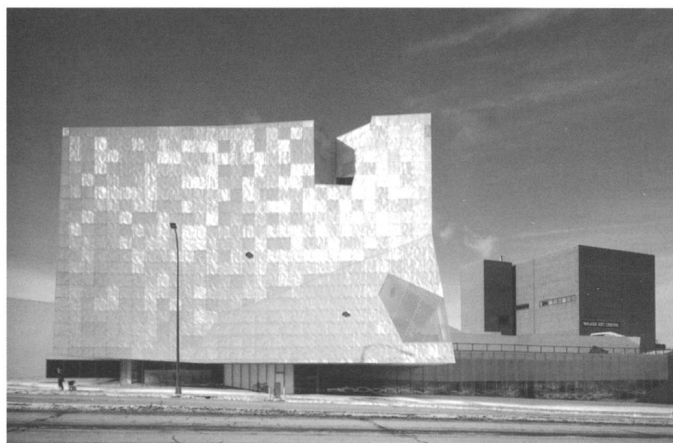
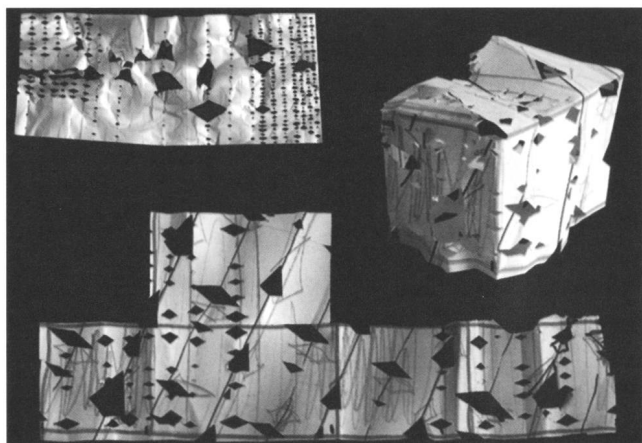
### Un développement à toutes les échelles

Une revendication ou une recherche d'autosuffisance peut signifier qu'un bâtiment devrait être le résultat d'un seul geste, ou d'un enchaînement d'opérations qui déterminent idéalement tous ses aspects.

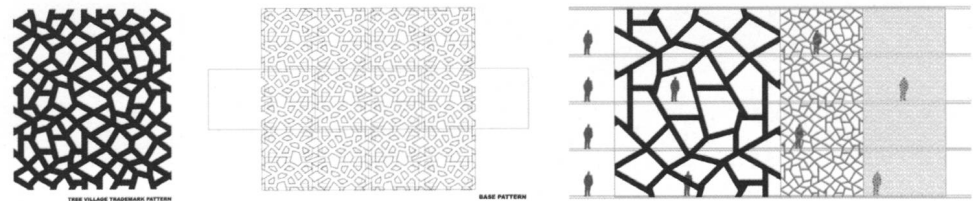
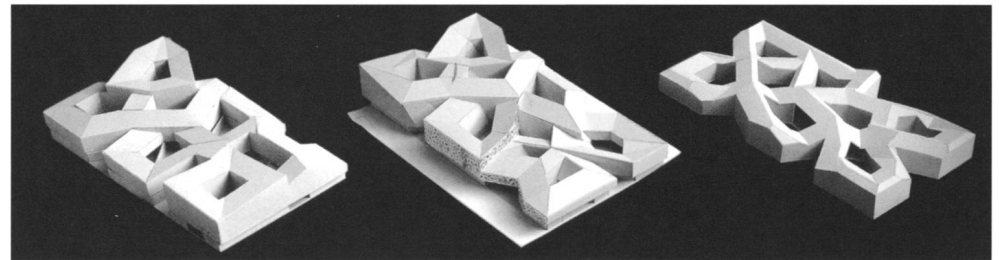
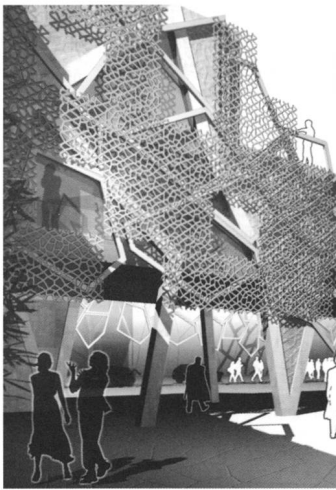
Au début des années 2000, certains projets de Herzog & de Meuron nous avaient habitués à des manipulations qui avaient pour objectif de concevoir de façon globale une entité comme l'enveloppe d'un bâtiment. C'était le cas, par exemple, du projet pour le Walker Art Center (1999-2005) de Minneapolis. Initialement, l'enveloppe du bâtiment était à l'image d'une feuille froissée, pliée, repliée, coupée, donc une enveloppe continue mais conservant les marques des «violences» qu'elle avait connues. Les maquettes du projet rendaient

De gauche à droite :

Herzog & de Meuron, Walker Art Center (1999-2005), Minneapolis, Etats-Unis, vue d'une maquette d'étude et de ses éléments ; vue partielle de la réalisation.







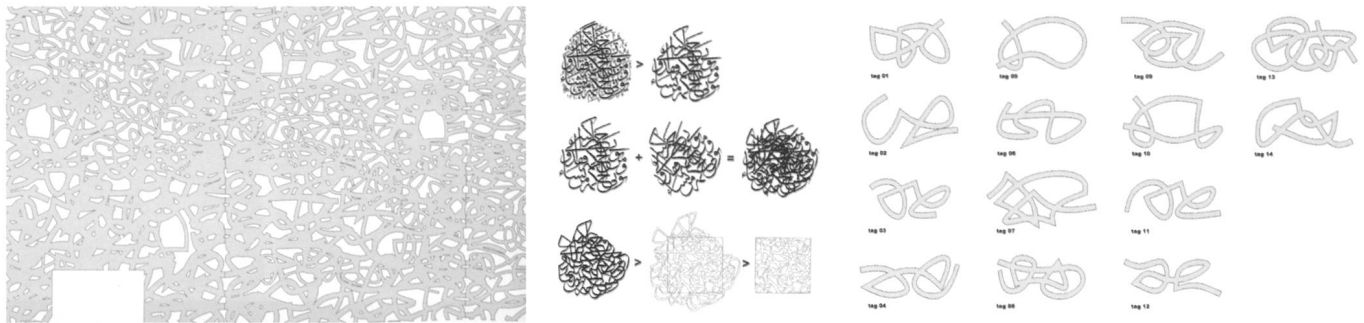
De gauche à droite, de haut en bas :

Herzog & de Meuron, Tree Village Campus (2003), Pékin, Chine, vue partielle à partir d'une cour; maquette d'étude de trois îlots de configurations possibles; pattern général et son application à l'enveloppe des bâtiments.

compte de ces intentions. Le résultat construit est par contre plutôt décevant; il a perdu la force de l'image première. Les pliures de l'enveloppe d'ensemble produisent de grandes facettes, qui sont ensuite couvertes d'une grille de panneaux carrés ayant eux-mêmes une surface froissée. En fait, l'image d'une feuille froissée, pliée, repliée, se limite à chacun des panneaux carrés; et les grandes entailles à l'échelle du volume d'ensemble qu'étaient les ouvertures dans les maquettes initiales sont devenues de simples interruptions vitrées de la grille de panneaux. Entre l'échelle de l'ensemble (le volume) et l'échelle de l'élément (le panneau), il y a discontinuité évidente. La perception du bâtiment ne parvient pas à donner l'idée que l'architecture résulte d'une manipulation démultipliée à diverses échelles.

Herzog & de Meuron vont-ils chercher à développer de nouveau cette idée à l'occasion d'un autre projet? En 2003, pour concevoir le projet pour le Tree Village Campus à Pékin, ils disent s'être inspirés de «la grille typique des rues de Pékin et de ses maisons à cours» et des «cheminements en zig-zag des jardins chinois traditionnels»<sup>16</sup>. L'interprétation mène à la conciliation de ces deux inspirations, soit à un *pattern* au dessin continu, homogène dans sa densité, mais irrégulier, sans figures qui se répéteraient identiques à elles-mêmes. Une bande, par son déroulement et ses entrelacements, fabrique comme une sorte de tressage à la trame irrégulière, qui enserre une multiplicité de cours. Ce tressage est dans un premier temps étalé, étendu sur la totalité du site, puis coupé par la grille des rues, créant ainsi des îlots construits à la fois tous semblables et tous différents les uns des autres. La logique du tressage, c'est-à-dire celle du *pattern*, devrait être ensuite démultipliée à toutes les échelles: «Le pattern est appliqué à différentes échelles et sur différents éléments: bâtiment, structure, façade, protection solaire, et même revêtement de sol ou pavés, qui sont tous générés par le même pattern.»<sup>17</sup>

Un même tressage peut donc générer un plan d'ensemble et un revêtement de sol, aussi bien qu'une structure et une enveloppe. Il se réalise à différentes échelles, définissant le dispositif de plan aussi bien que le motif ornemental d'une résille de façade. Est-ce une extension de la notion de profondeur de champ? ou de la notion de mise en abyme? Toujours est-il que le tressage mis en œuvre à différentes échelles donnerait au bâtiment ou à l'ensemble architectural une unité «absolue», tout procédant d'une même géométrie, capable de se traduire en plusieurs matériaux, en vue de plusieurs fonctions. Ce serait l'«idéal» d'un monde qui ne s'appréhende qu'à partir de lui-même.



Autre cas: pour concevoir l'enveloppe des bâtiments de la Ciudad del Flamenco (2003-) à Jerez de la Frontera, Herzog & de Meuron ont sélectionné des motifs particuliers afin de définir un *pattern* homogène et continu. Ils ont ainsi soumis à un processus d'abstraction, de rotation, de superposition, puis de simplification, des motifs de calligraphie arabe et des motifs de la «culture des rues new yorkaises», des tags des années 1970: «Les surfaces de la Ciudad del Flamenco sont en béton perforé dont les motifs suivent des lignes, formes et patterns de tradition gitane et d'ornementation arabe. Ces deux traditions sont extrêmement contemporaines; c'est-à-dire qu'elles sont séculaires tout en étant continuellement de nouvelles sources d'inspiration pour la culture et l'art contemporain. Nous les rencontrons dans la musique punk et rock, dans les tatouages, dans des symboles et des emblèmes, dans des patterns et à de nombreuses autres occasions.»<sup>18</sup> Est-il plus sûre manière d'éviter tout référent architectural que de faire appel à des motifs qui précisément ne sont pas architecturaux? Reste que ces motifs, après avoir été l'objet de processus d'abstraction et de transformation divers, risquent d'être superficiels, c'est-à-dire, proprement, de n'être que des surfaces ornées dont la signification s'épuise au premier regard.

Ci-dessus, de gauche à droite:

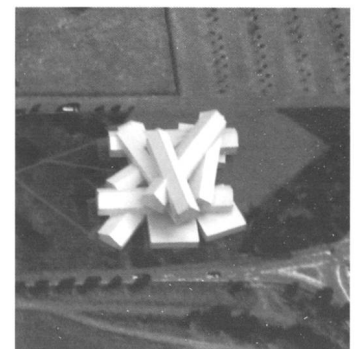
Herzog & de Meuron, Ciudad del Flamenco (2003-), Jerez de la Frontera, Espagne, façade et son pattern; abstraction de calligraphie arabe: rotation et superposition, simplification et extraction; schémas de tags new yorkais.

Il faut noter que le développement d'un même *pattern* susceptible de déterminer les aspects différents d'une même réalisation architecturale a pour condition d'efficacité l'usage de moyens de description numériques: grâce à eux, la description peut embrasser l'entier d'un processus, depuis la conception de la forme jusqu'à sa concrétisation matérielle.

### Vers un nouvel archaïsme...

Le développement d'un *pattern* à toutes les échelles et pour des éléments de nature différente ébranle toute certitude concernant l'évidence d'une compréhension visuelle de la logique constructive d'un bâtiment, c'est-à-dire concernant l'architecture entendue comme art de bâtir.

Les bâtiments comme la VitraHaus et l'Actelion Business Center représentent ainsi un déni de toute expression d'une logique tectonique, sinon à considérer que c'est dans la seule image de l'empilement que résiderait cette logique. Il n'empêche qu'ils mobilisent des compétences et des moyens constructifs considérables, mais qui s'effacent devant l'immédiateté de l'image perçue. Dans un deuxième temps, certains pourront s'interroger sur la construction de l'image elle-même, mais rien ne leur sera donné visuellement qui puisse véritablement satisfaire leur curiosité. Dans la VitraHaus, par exemple, le cheminement et le report des charges ne sont pas compréhensibles, quel que soit l'angle sous lequel nous examinons le bâtiment. Nous en sommes réduits à imaginer ou supposer des dispositifs que nous ne pouvons vérifier. La possibilité d'une connaissance constructive est ici refusée



Herzog & de Meuron, VitraHaus (2005-2009), Vitra Campus, Weil am Rhein, Allemagne, vue aérienne d'une maquette d'étude.

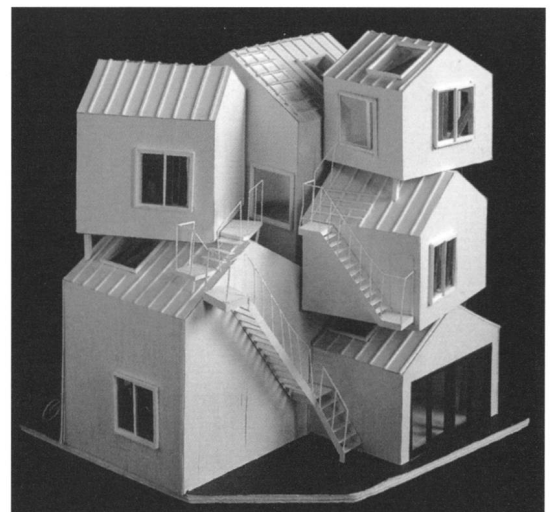
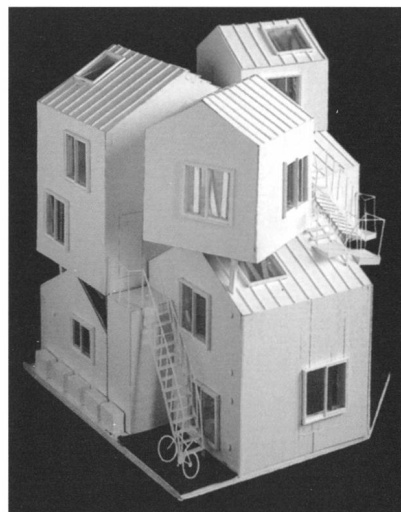
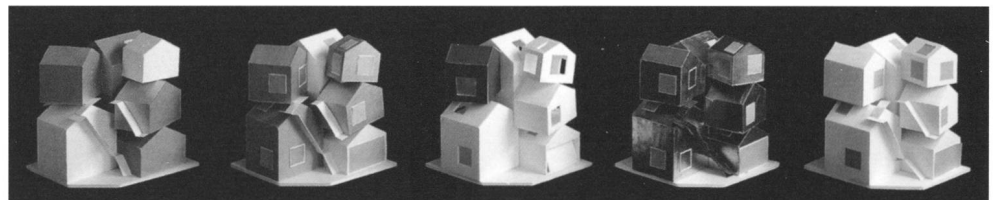


ou déjouée. Peut-on alors parler de prouesse constructive? Pas vraiment, puisque de la construction, nous n'en connaissons rien. Tout cela pourrait nous faire dire que l'équilibre de la VitraHaus aussi bien que de l'Actelion Business Center est miraculeux!

Mais c'est le même sentiment que l'on éprouve à regarder le projet Tokyo Apartment de Sou Fujimoto, plus exactement les maquettes élémentaires initiales du projet: un empilement plutôt désordonné de maisons, toutes faites de quatre murs et une toiture à double pente, une maison semblant se poser directement sur la pointe de la toiture de la maison d'en dessous. La réalisation conserve cette image, mais ajoute cependant quelques piliers qui, sans doute, viennent utilement porter les maisons. Ces piliers sont situés plutôt près des angles – mais pas aux angles, pour ne pas altérer définitivement l'image de la maison –, et ils percent les toitures. A noter que Sou Fujimoto, à travers de grandes baies vitrées, laisse apercevoir d'autres piliers – verticaux ou obliques –, comme si une charpente était ainsi cachée, mais dont il est impossible de comprendre comment elle «fonctionne». Herzog & de Meuron, eux, à l'Actelion Business Center, ont ajouté des piliers pour soutenir les «poutres de bureaux», mais leur obliquité et leur distribution irrégulière les font ressembler à des étais disposés aux endroits nécessaires à la stabilité.

Herzog & de Meuron ont justifié qu'une structure découle d'un *pattern*, en dernière instance que structure et *pattern*, structure et ornement puissent être équivalents. Le Stade olympique (2002-2007) de Pékin en offre une démonstration: «L'apparence du stade est pure structure – disent les architectes. Façade et structure sont identiques. Les éléments structuraux se supportent mutuellement les uns les autres et constituent comme une grille – comme un nid d'oiseau avec ses brindilles entrelacées.»<sup>19</sup> L'entrelacement métallique qui enserre le stade manifeste l'interdépendance de toutes les brindilles du nid; il produit

Sou Fujimoto, Tokyo Apartment (2006-2010), Tokyo, Japon, maquettes d'étude.



aussi un «espace» dans lequel se situent notamment les escaliers et moyens d'accès aux gradins, c'est-à-dire les moyens d'appréhender la tridimensionnalité du tressage, «une forêt artificielle», «un bosquet chaotique de supports»<sup>20</sup>. Jacques Herzog dit à ce sujet : «En réalité, je ne m'intéresse particulièrement ni à la structure, ni à l'ornement, ni à l'espace en tant que tels. Cela devient intéressant quand on rassemble tous ces éléments en une seule chose, et si on peut en faire l'expérience, en traversant le bâtiment, en le pratiquant.»<sup>21</sup> Et il ajoute : «Quand l'ornement et la structure deviennent une seule chose, bizarrement, cela crée un nouveau sentiment de liberté. Tout à coup, il n'y a plus à s'expliquer ou à s'excuser d'avoir créé telle ou telle décoration : elle est une structure, un espace.»<sup>22</sup> Encore une fois, l'architecture est autosuffisante : toute explication est devenue inutile.

La contradiction que je soulignais à propos du Walker Art Center de Minneapolis est ainsi résolue si effectivement l'unité de la structure, de l'ornement et de l'espace manifeste une démultiplication à diverses échelles d'«une seule chose». A propos du Stade olympique, Jacques Herzog ajoute : «Rassembler en une seule entité ce qu'on appelle l'ornement, la structure et l'espace nous rapproche effectivement du mode de création de la nature.»<sup>23</sup> Se rapprocher de la nature, c'est oublier l'histoire, l'effacer : «L'effet spatial du stade est nouveau et radical et aussi simple et d'une immédiateté presque archaïque.»<sup>24</sup> L'immédiateté est «naturellement» associée à l'archaïsme.

L'archaïsme : début de l'histoire ?

Ci-contre : Herzog & de Meuron, Stade olympique (2002-2007), Pékin, Chine.



#### Notes

1 *2C*, n° 50 («Sou Fujimoto»), 2009, p. 36.

2 *Ibidem*, p. 86.

3 *El Croquis*, n° 152-153 («Herzog & de Meuron 2005-2010»), 2010, p. 355.

4 *2C*, n° 50, *op. cit.*, p. 28.

5 *El Croquis*, n° 151 («Sou Fujimoto 2003-2010»), 2010, p. 36.

6 *El Croquis*, n° 152-153, *op. cit.*, 2010, p. 252.

7 Clement Greenberg, «La crise du tableau de chevalet» (1948), dans *Art et culture*, Paris, 1988, p. 174.

8 *A+U*, «Herzog & de Meuron 2002-2006», août 2006, p. 206.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

11 *El Croquis*, n° 152-153, *op. cit.*, p. 280.

12 *A+U*, «Herzog & de Meuron 2002-2006», *op. cit.*, p. 207.

13 *Ibidem*, p. 206.

14 *El Croquis*, n° 152-153, *op. cit.*, p. 356.

15 *Ibidem*.

16 *El Croquis*, n° 129-130 («Herzog & de Meuron 2002-2006»), 2006, p. 383.

17 *Ibidem*, p. 384.

18 *Ibidem*, p. 399.

19 *Ibidem*, p. 350.

20 *El Croquis*, n° 152-153, *op. cit.*, p. 128.

21 «Ornement, structure, espace. Entretien avec Jacques Herzog», dans Jean-François Chevrier, *La Trame et le hasard*, Paris, 2010 (première parution dans *El Croquis*, n° 129-130, *op. cit.*), p. 101.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*, p. 102.

24 *El Croquis*, n° 129-130, *op. cit.*, p. 350.

Les figures qui illustrent cet article sont extraites de :

– *El Croquis*, n° 109-110 («Herzog & de Meuron, 1998-2002»), 2002 ;

– *A+U*, Special issue («Herzog & de Meuron 1978-2002»), février 2002 ;

– *A+U*, «Herzog & de Meuron 2002-2006», août 2006 ;

– *El Croquis*, n° 129-130 («Herzog & de Meuron 2002-2006»), 2006 ;

– *2C*, n° 50 («Sou Fujimoto»), 2009 ;

– *El Croquis*, n° 152-153 («Herzog & de Meuron 2005-2010»), 2010.