

le

«moins»

dans

l'acte

de

création

remerciements

Je tiens en tout premier lieu à remercier mon directeur de mémoire, Alexis Markovics, pour ses encouragements, ses précieuses remarques, et pour m'avoir fait confiance tout au long de ce travail.

Merci à Marie Baudu pour ses conseils éclairés.

Mes remerciements s'adressent également à l'imprimerie Launay.

sommaire

7 avant-propos

9 minimalisme



L'art minimal
La mouvance minimaliste dans l'architecture
Une architecture du *presque rien*

15 ascèse



Une architecture du retraitement
Une architecture habitable ?

21 vacuité



Le vide comme espace « originel »
Le vide comme potentialité
Une conception par inversion

29 frugalité



La recherche d'une authenticité
L'architecture « frugale » ou faire plus avec moins
Une référence à la posture *Low-Tech*
L'effacement du concepteur et de son intervention
La scénographie comme démarche frugale

41 démolition



La démolition : « destruction créatrice »
La démolition, un acte contesté et contestable
La démolition, un spectacle révélateur

49 vanité



Décider de ne rien faire
Dialoguer avec les ruines
Laisser faire le temps

59 conclusion

avant-propos

Tout part d'une intuition. Peut-on faire de l'architecture sans construire ? Nous considérons l'architecture comme un processus additif. En effet, la définition de l'architecture n'est-elle pas « l'art de construire les bâtiments ». Cette définition sous-entend l'acte d'ajout. Aussi notre époque fait-elle l'éloge de l'accumulation, de la reproduction, de la multiplicité des images et des objets. On le voit partout jusqu'à l'expansion et la densification des villes.

Quand je regarde l'ensemble de mes projets réalisés à l'école Camondo, je me rends compte, qu'à chaque fois, je me suis demandé si mon intervention avait vraiment du sens, quelle devait être son importance, parfois jusqu'à remettre en cause l'existence même du projet, sa nécessité. Force est de constater que de manière consciente ou inconsciente, il y a dans ma pratique comme un rejet de cette logique additive de l'architecture.

Dans son sens commun, la création est l'acte par lequel on produit ou on forme une chose qui n'existait pas avant. L'acte de création semble a priori difficilement s'accorder avec cette idée du « moins ». Dans la conception d'un projet, nous ne partons jamais de rien. Nous sommes le fruit d'influences, même inconscientes. Ayant toujours cette même direction en tête, j'ai voulu partir explorer les modèles auxquels je me rattache, alors que dans le même temps les historiens de l'art, les théoriciens s'interrogent beaucoup sur l'ornement¹.

Avant de partir à la rencontre de cette démarche, encore fallait-il s'accorder sur la terminologie à employer. Ce choix était assez délicat. Parler de soustraction aurait été réducteur, de même que la diminution l'eut été. Aussi, aborder seulement la démarche de la mouvance minimaliste n'aurait pas révélé tout ce que je voulais aborder. Ce qui m'intéressait, c'était de me questionner sur la conception d'espace *a minima*. Une forme de conception par la soustraction. Un discours prônant la « réduction » comme moteur de conception pouvant se traduire par un dépouillement, une retenue, un effacement. Le terme « moins », plus englobant, a donc été retenu.

Il s'agira de tisser des liens entre cette notion du « moins » et l'acte de création au travers de différentes dimensions. Son expression peut être tantôt formelle - lorsqu'un bâtiment est taillé dans des matériaux existants - ou tantôt conceptuelle - où l'absence de forme devient figurativement présente.

Au final ce mémoire, moins que chercher à théoriser un quelconque mouvement, a pour but de collecter et d'analyser les différentes pratiques mettant en avant simplicité, réduction, essentiel et modestie tout en questionnant parallèlement l'ambiance, la conception et la place du concepteur. L'exploration de la notion du « moins » dans l'acte de création d'espaces permet de définir six grands thèmes qui nous serviront de point d'entrée : le minimalisme, l'ascèse, la vacuité, la frugalité, la démolition et enfin la vanité.

¹ : Appel à contribution sur le thème du décor lancé par la revue *Faces* dans le cadre de la sortie du numéro 77. « Le décor est peut-être ce qui déborde des fonctions élémentaires de l'architecture et qui participe à ce titre au « bien-être » en se constituant en « ambiances » et en « environnements ».

minimalisme

fig. 1
JUDD Donald, *Stack*, acier inoxydable
et plexiglas, 1972.



fig. 1

L'art minimal

Avant d'être utilisé pour décrire un style architectural, le terme minimalisme a d'abord été utilisé par les critiques d'art américains dans les années 60¹ pour décrire un courant de l'art contemporain apparu au début des années 1960 aux États-Unis, en réaction à des styles picturaux débordants de couleurs et de formes et porté par des artistes tels que Frank Stella, Donald Judd, Robert Morris et Carl André.

Si l'art minimal est en partie basé sur la sobriété et sur le principe de l'économie en ce que l'intervention de l'artiste sur l'œuvre doit être minimale, il ne doit pas être réduit qu'à cette dimension².

La mouvance minimaliste dans l'architecture

Le Minimalisme est l'héritier du Modernisme, et dans une certaine mesure, nous ramène dans l'héritage du Bauhaus des années 1920, où on privilégiait la pureté des lignes et des formes sans aucun foisonnement. Il s'inspire de la maxime d'un des grands représentants du Bauhaus et architecte allemand, Mies Van der Rohe : « Less is more ».

Ce métalogisme est devenu le mot d'ordre de toute une génération d'architectes minimalistes comme Herzog et de Meuron, Wiel Arets, Tadao Ando, Peter Zumthor et, bien entendu, John Pawson. Et c'est dans cette logique que le dernier définit le minimum comme « la perfection qu'un objet fabriqué atteint quand il n'est pas possible de l'améliorer par soustraction. »³

L'architecture minimaliste prend le nom de ce courant artistique. Le minimalisme est une mouvance fondamentale inscrite dans l'histoire de l'architecture du XX^e siècle. Il a communément été perçu comme une manière de concevoir et réaliser avec un minimum de moyens. Son but était d'éliminer le superflu, superflu assimilé à de l'inutile. Les architectes se revendiquant de cette mouvance prônent une architecture aux lignes simples. Leur but étant de ne pas encombrer l'architecture pour que celle-ci dévoile son essence.

Le mouvement minimaliste possède de nombreuses influences. De l'art nouveau au mouvement moderne japonais et arts monastiques ont fasciné les concepteurs... Lié à la condamnation de l'ornement. Ce sont tous les mouvements du XX^e siècle qui se réfèrent à ces ascèses artistiques. Le minimalisme a pu trouver des influences dans l'architecture traditionnelle japonaise de par son absence de mobilier fixe, ces cloisons fines mobiles et la mise en valeur des éléments de constructions ou bien dans le dépouillement de l'architecture cistercienne.

1 : Propos de Richard Wollheim au sujet d'une exposition à la Green Gallery de New York, « Minimal Art », *Arts Magazine*, 1965.

2 : Les artistes rejettent cette expression d'art minimal la considérant réductrice. L'essence de leur pratique portait davantage sur la perception des objets et leur rapport à l'espace la critiquant ainsi les conceptions et théories défendant la plénitude absolue du plan pictural.

3 : DAWANS Stéphane, « Architecture et minimum : quel degré zéro ? », *Intervalle(s)*, n°1, Automne, 2004.



fig. 2



fig. 3

fig. 2
Mies van der Rohe, Maison Farnsworth,
Illinois, USA, 1953.

fig. 3
Intérieur de la Maison Farnsworth.

fig. 4
Axonométrie de la Maison Farnsworth.

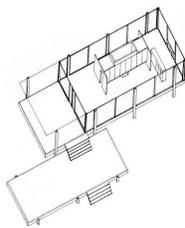


fig. 4

Une architecture du *presque rien*

Adolf Loos et Le Corbusier sont des références incontestables pour la mouvance minimale, mais c'est Mies van der Rohe qui va donner à cette mouvance minimaliste son esthétique. Moins célèbre que sa première injonction « less is more », l'architecte allemand déclarait aussi « Beinache nichts », qui peut se traduire par « presque rien ». Que ce soit son pavillon allemand pour l'exposition universelle de Barcelone en 1929, sa Villa Farnsworth ou le Seagram building de 1954, l'architecte a laissé des architectures qui deviendront des modèles en donnant corps à ses deux maximes.

Cette recherche de simplicité, d'une architecture par la réduction de tous les éléments la constituant se traduira notamment des espaces fluides, des volumes simples, des surfaces abstraites, sans aucun ornement.

La maison Farnsworth est un bon exemple de cette volonté de dématérialisation et d'effacement de l'architecture. Emblématique, cette architecture se comprend au premier regard. Deux plans horizontaux détachés du sol qui permettent de cadrer le paysage. On pense tout de suite au propos de Frank Stella lequel déclarait :

« *What you see is what you see* »³

Ce sont les pans vitrés qui délimitent l'espace intérieur continu faisant en sorte que le paysage et les points de vue que l'on peut avoir deviennent les éléments centraux de cette architecture. L'effacement de l'architecture par rapport à ce paysage est renforcé par l'espace de transition entre l'extérieur et l'intérieur qui rappelle l'*engawa*, la « bande de sol suspendue généralement en bois et se trouvant juste devant la fenêtre ou les volets des pièces dans les maisons traditionnelles japonaises »⁴.

Cette maison s'est révélée à l'usage très compliquée. Edith Farnsworth avait demandé à l'architecte de concevoir une maison dans laquelle il aimerait vivre. Sa maison idéale en quelque sorte. Seulement, l'habitabilité de celle-ci fût rapidement remise en cause. La mésentente entre Edith Farnsworth et l'architecte s'illustre notamment par la présence de rideaux autour de la maison. En effet, elle reprochera entre autres le grand manque d'intimité. Totalement visible depuis l'extérieur, elle expliquait qu'elle devait faire attention à chaque fois qu'elle entreprenait une action.

« *Je ne garde pas la poubelle sous l'évier, et vous savez pourquoi ? Parce que la cuisine se voit depuis la route et ça abîmerait l'apparence de la maison tout entière, je la garde donc dans le placard, loin de l'évier* »⁵

Au final, la valeur ajoutée qu'était le côté remarquable de la création de l'architecte ne pouvait plus contenir la frustration générée par l'utilisation même de la maison alors devenue trop importante.

La question du comportement que doit adopter l'utilisateur se pose, du moins le celui imaginé ou voulu par l'architecte. Ce comportement est induit directement ou indirectement par l'architecte et l'espace qu'il crée. Elle se pose d'autant plus dans ces espaces dépouillés lesquels dérivent vers une esthétique ascétique.

3 : Propos tenus dans un entretien en 1966.

4 : Engawa, *Wikipédia*, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Engawa>, (janvier 2020).

5 : Propos de Edith Farnsworth dans la revue *House Beautiful* d'avril 1951.

ascèse

fig. 1
Cabane de Henry D. Thoreau au bord de l'étang de Walden, Concord, Massachusetts.

fig. 2 et 3
Ando Tadao, Maison Azuma, 1976



fig. 1



fig. 2



fig. 3

Une architecture du retirement

Le terme d'ascèse renvoie à une vie austère, saine, faite de privations. Le « moins » peut s'exprimer par une posture, une attitude vis-à-vis du monde qui nous entoure. On entend par là, la critique des évolutions sociales, de la superficialité de notre société, de la surconsommation, du culte de la possession, de l'anxiété générée par notre environnement. Un environnement considéré comme hostile duquel il faut prendre du recul. Il faut retrouver une sérénité qui passe par un moment de pause, une retraite et un dépouillement de l'espace visant à nous mettre à distance des tentations. La véritable

« La véritable richesse consiste à se satisfaire de peu. »¹

richesse serait ce retour à la simplicité qui passerait par des privations et nous mènerait à une redécouverte de soi et des choses.

Henry David Thoreau, dans son œuvre majeure *Walden ou la vie dans les bois*, évoquait déjà cette réflexion sur la vie simple et la nature. L'auteur y raconte sa retraite dans une cabane construite de ses propres mains, au bord de l'étang de Walden, dans le Massachusetts et dans laquelle il a mené pendant deux ans une vie frugale et autarique qui lui a permis de s'abstraire du monde et de ses désirs.

Nombreuses sont les architectures qui portent ce désir et qui dans leur discours évoquent cette simplicité, ce dépouillement et cette recherche de sérénité. Cette ascèse se traduit alors par une simplicité des compositions spatiales aux géométries, un recours à des matériaux bruts, l'aseptisation des surfaces visibles, un purisme des espaces intérieurs et extérieurs marqué notamment par leur dépouillement et une neutralité spatiale. Autrement dit, elle se transforme en une quête d'austérité. Toutes ces caractéristiques traduisent l'idée d'un propos sur l'introspection, sur le retrait, un certain esprit zen, avec pour ambition de donner à la réalisation une impression d'ordre et de sérénité.

Tadao Ando est sans doute l'architecte contemporain qui illustre le mieux cette mouvance. Allant à contre-courant des Métabolistes japonais, il conçoit des espaces qui sont plus protecteurs et introvertis prônant un retour à l'austérité, à un ascétisme. La maison Azuma en est un bon exemple. Alors que les principes de son architecture sont déjà définis, son deuxième projet constitue une boîte en béton hermétiquement fermée de la rue, renforcée par un béton laissé brut. À l'intérieur règne le calme et la communion.

« Qu'importe si une maison est inconfortable. Il faut que l'habitant se demande lui-même comment y vivre, avec le moindre confort. Ce que je souhaite construire, ce sont des espaces propices à inspirer des perspectives ou des paysages intérieurs. Je conçois pour cela des espaces interstitiels entre les parties fonctionnelles d'un bâtiment que j'ai appelés les "espaces fondamentaux des émotions" »²

1 : Fra Angelico cité par John Pawson dans *Minimum*, éd. Phaidon, 1996.

2 : ANDO Tadao, *Pensées sur l'architecture et le paysage : textes et entretien*, traduit du japonais par Yann Nussaume, Paris, Arléa, 2014.

Une architecture habitable ?

Se pose la question du confort, et de l'habitabilité de ce type d'espace. À cela Tadao Ando précise qu'il ne se la pose pas. Pour lui, la rigueur fait partie de la vie. Il compte sur la vitalité, l'énergie et la persévérance de celui qui veut vivre dans un tel environnement. Ce faisant il fait une référence directe à la logique de minimalisme et de dénuement que l'on retrouve chez les épicuriens et les stoïciens et à une forme d'ascèse toute japonaise.

La relation entre l'artiste Jean-Pierre Raynaud avec sa maison est une illustration de cette volonté de se couper du monde extérieur et d'expérimenter un tel environnement. Volonté qui s'est retrouvée à la fois à l'extérieur, mais aussi dans le traitement de l'intérieur de la maison. Il va épurer, débarrasser sa maison de tous motifs jusqu'à ce que l'intérieur de sa maison, recouvert entièrement de carrelage blanc. Son intérieur atteint ainsi le plus grand dépouillement.

Cette notion de dépouillement, d'ascétisme nous renvoi à la question de l'ambiance, du décor, de l'ornementation. L'austérité des architectures de Tadao Ando et de John Pawson ne découlerait pas seulement d'un simple

« Clearly simplicity has dimensions to it that go beyond the purely aesthetics: it can be seen as the reflection of some innate, inner quality, or the pursuit of philosophical or literary insight into the nature of harmony, reason, and truth. »³

souhait esthétique, mais bien d'un réel mode de vie acceptant le rejet du confort, un esprit de retour à l'essentiel dénué de tout superflu, plus frugal. Dans l'ouvrage de John Pawson intitulé *Minimum*⁴, considéré par certains comme la bible du minimalisme, exprime sa fascination pour le vide et les espaces ascétiques.

On peut y voir une référence à la démarche radicale et l'épuration dans l'art cistercien. En effet, les cisterciens prônaient un retour à l'architecture de l'absence, au vide sacré en opposition à l'abondance de décorations somptueuses de sculptures ornant les chapiteaux et autres ornements que l'on pouvait trouver dans les cloîtres ou les églises clunisiennes.

Saint Bernard, abbé de Clairvaux, a joué un grand rôle dans le développement de l'ordre cistercien qui prônait un ascétisme, une rigueur liturgique. Il a exprimé dans son apologie à Guillaume de Saint Thierry, abbé bénédictin, ces propos en faveur de la simplicité et la pauvreté⁵.

En effet, en plus de rejeter tout confort et divertissement, cette ascèse se traduisait par une architecture remarquable par sa simplicité en utilisant le carré et le cercle comme outil de composition, sa sobriété et son absence d'ornement se limitant ainsi à un essentiel. Cette volonté n'est pas induite par la recherche d'une quelconque beauté⁶, mais c'est la démarche spirituelle qui importe. John Pawson l'explique dans les *Leçons du Thoronet*.

« [...] en ce sens, Le Thoronet est l'expression physique d'un lien entre ce qui est profond et ce qui est quotidien [...] Les valeurs esthétiques qui lui sont associées reflètent un désir de mener une existence qui s'interroge et est aussi riche de valeurs hors du cloître qu'à l'intérieur. Les leçons du Thoronet sont autant de leçons de vie que d'architecture. »⁷

3 : PAWSON John, *Minimum*, Londres, Phaidon, 1996.

4 : *Ibid*

5 : « Il n'est de vertu plus indispensable à nous tous que celle de l'humble simplicité » Saint Bernard.

6 : Cette affirmation est toutefois à modérer. Il y a incontestablement une recherche du beau, par les volumes, la lumière, les matières, la géométrie, etc., mais l'art cistercien est un art en recherche d'esthétique, du divin par l'ascèse et la sobriété, son but premier.

7 : PAWSON John, MORRIS Alison, *Leçons du Thoronet*, Marseille, Images en manœuvres, 2006.

Adolf Loos, dans son article *Ornement et crime*, condamna l'ornement en réaction aux excès du XIXe siècle. Cette pensée reprise par les modernes - notamment Le Corbusier - a favorisé cette tendance à aller vers une neutralité de l'espace en supprimant toutes références historiques, en utilisant des matériaux modernes, en cherchant à dématérialiser l'architecture. Toutefois, l'argumentation évolutionniste sur laquelle Loos fonde sa démonstration met mal à l'aise. Il fait un parallèle très douteux entre la théorie évolutionnisme et l'utilisation de l'ornement, en prenant appui sur la loi de la récapitulation⁸. Ainsi, ce serait l'homme primitif qui aurait recours à l'ornement.

Vient aussi le rapport au dessin. Moins d'ornement, moins de décor ne veut pas forcément dire moins de dessin. À ce titre, Stéphane Dawans remet l'économie de moyen constituée par la substitution d'une *esthétique de l'ornementation* à une *esthétique du détail*⁹. L'auteur explique que la suppression de l'ornement se transforme en un maximalisme du détail et de la finition. Il est vrai que la simplicité n'est pas synonyme de simpliste, ni même de facilité. Alison Morris explique que « la tâche de fabriquer un objet simple devrait être relativement aisée, mais la simplicité est quelque chose d'insaisissable, quelle que soit l'échelle. Il existe une importante distinction entre les objets simples et ceux tout au plus ordinaire ou banals, bien que la différence puisse tenir aux gestes les plus minuscules »¹⁰.

« Le décor est peut-être ce qui déborde des fonctions élémentaires de l'architecture et qui participe à ce titre au " bien-être " en se constituant en " ambiances " et en " environnements " »¹¹, mais on pourrait également penser l'inverse. Un espace neutre, simple, permettrait peut-être une meilleure appropriation de celui-ci. Que ce soit dans son article *Ornement et crime* ou dans son texte *Histoire d'un pauvre homme riche* dans lequel il compte l'histoire d'un viennois aisé qui décide de faire concevoir la totalité de sa maison par un architecte, Loos explique que trop d'ornementation empêche d'habiter. On irait mieux quand on est délesté de nos biens. Cela rejoint les propos de Le Corbusier lorsqu'il découvre en 1907 le dépouillement de la cellule de moine qu'il juge parfait.

Seulement, il semble tout aussi difficile d'appréhender et de s'approprier un espace ascétique comme ceux de T. Ando ou J. Pawson. Ces habitacles, ces lieux à habiter induisant nécessairement un mode de vie ascétique mettant à distance les usagers. Il y a une forme de sacralisation du lieu dans lequel on ne deviendrait que pur esprit. Ces espaces seraient en quelque sorte opposés à la vie. La forme d'ascèse dans le mode de vie qu'ils induisent vont à l'encontre même de l'idée de vivre. À juste titre, habiter c'est aussi encombrer, salir. Chose impossible dans ces architectures qui au final ne racontent qu'elles-mêmes.

8 : Théorisée par le biologiste Ernst Haeckel, le Darwin allemand, théorie

9 : DAWANS Stéphane, « Architecture et minimum : quel degré zéro ? », *Intervalle(s)*, 1, 1, 2004

10 : PAWSON John, MORRIS Alison, *Leçons du Thoronet*, Marseille, Images en manœuvres, 2006.

11 : Appel à contribution sur le thème du décor lancé par la revue *Faces* dans le cadre de la sortie du numéro 77. « Le décor est peut-être ce qui déborde des fonctions élémentaires de l'architecture et qui participe à ce titre au " bien-être " en se constituant en " ambiances " et en " environnements " ».

vacuité

fig. 1
Princen Bas, *Section (Petra)*, 2012, photographie couleur, tirage chromogène, 153 x 191 cm.

fig. 2
Le *Rockland Ranch* dans le sud du désert du Moab.

fig. 3
Soth Alex, *The Rockland Ranch, Broken Manual*, photographie couleur, 2010.



fig. 1



fig. 2



fig. 3

1 : HYMAN Isabelle, *Architecture from Prehistory to Post-Modernism*, Hoboken, New Jersey, Wiley-Academy, 1986.

2 : Extrait du monologue de Charlotte Perriand, dans le documentaire *Charlotte Perriand, pionnière de l'art de vivre*, Stéphane Ghez, 2018.

3 : CLAUDEL Paul, *L'oeil écoute*, Gallimard, 1946, p. 13

Le vide comme espace « original »

L'excavation n'est elle pas la forme première de toute construction ? L'architecture dite soustractive se caractérise notamment par une réflexion sur le vide. Le vide fait d'abord référence aux premières habitations, archétypes du retrait en architecture. Avant de construire, on a d'abord cherché à utiliser la topographie naturelle. La grotte n'est-elle pas un vide dans la masse ? C'est ce que rappelle Isabelle Hyman quand elle déclare que :

« Les plus anciennes demeures de nos ancêtres nomades de l'Âge de Pierre, dans l'ouest et le sud de l'Europe, étaient des cavernes constituées de plusieurs salles, et des abris dans la roche. »¹

Comme les grottes, les habitats troglodytes constituent-ils ce vide, cette-fois ci réalisé par l'homme. En effet, dans un besoin de sédentarité, l'orée de la caverne, ouverte sur l'extérieur, est devenue la partie réellement exploitable de cette cavité car bénéficiant le plus d'air et de lumière. Aussi, la sédentarité exige le confort en plus de la protection, c'est pourquoi l'homme a refaçonné les cavités selon ses besoins. C'est l'apparition du troglodyte. Une habitation troglodyte est par définition une habitation inscrite dans une cavité naturelle, ou creusée artificiellement dans l'écorce terrestre, avec un impact visuel minimisé sur cette dernière. On pense naturellement à Petra et sa cité taillée directement dans le grès il y a près de 2800 ans et sa curieuse réactivation contemporaine par le Rockland Ranch dans le sud du désert de l'Utah.

Le vide comme potentialité

Espace immatériel, le vide seul n'existe pas. Il n'existe que par opposition avec le plein ou le trop-plein.

Quand Charlotte Perriand, dans son refuge de Méribel, met la main aux dernières corrections de son livre sur lequel elle travaille depuis six ans et dans lequel elle revient sur sa vie, vie dévouée entièrement à la création, elle revient sur un événement anodin, un souvenir d'enfance qui l'a marqué.

Elle raconte qu'elle entre à l'hôpital des enfants malades pour se faire retirer l'appendicite. Ce lieu - en parlant de l'hôpital - lui plaisait. Il était blanc. La salle dans laquelle elle se trouvait était dénudée et donnait sur une cour plantée d'arbres. De retour chez elle, elle fut frappée par le capharnaüm des meubles, des objets. Et elle pleura. Le dépouillement de l'hôpital lui convenait.

Pour la première fois inconsciemment, elle découvrit le vide. Le vide est tout puissant, parce qu'il peut tout contenir². Ses propos soulèvent la question du contraste entre plein et vide. C'est cette opposition qui révèle quelque chose.

L'espace vide est un espace disponible. C'est cette disponibilité qui met en tension cet espace vide par rapport à d'autres espaces remplis. Paul Claudel parle d'« appât » en évoquant le vide dans les paysages hollandais.

Grâce à cette disponibilité, c'est tout un champ de possibles transformations qui est permis.

« Ce qui frappe en eux (les paysages hollandais) tout d'abord, par rapport à nos cadres comblés, bondés d'objets, de la peinture anglaise ou française, c'est l'énorme importance des vides par rapport aux pleins. [...] C'est l'étendue qui épouse le vide, c'est l'eau sur la terre largement ouverte qui sert d'appât à la nue. »³



fig. 4

fig. 4
van der Meer Jan, *Paysage hollandais avec moulins*, 17^{ème} siècle, huile sur canvas, 26 x 35 cm.

En effet, le vide est un espace disponible qui crée une attente. Il suggère la potentialité. Cela ne veut toutefois pas dire qu'il faut le remplir à tout prix car c'est bien cette potentialité qui fait sa force et crée une dynamique avec son environnement.

On peut faire un parallèle avec le propos d'Ignasi de Solá Morales, architecte barcelonais, qui a développé l'idée du terrain vague comme espace de possibles¹⁶. Pour lui, il est indispensable de conserver la puissance évocatrice des terrains vagues en ne construisant rien.

« [...] vide, donc, comme absence, mais aussi comme promesse, comme rencontre, comme espace du possible, comme expectation. »⁴

« À nouveau, le paradoxe dans le message que nous recevons de ces espaces infinis et incertains n'est pas nécessairement un message uniquement négatif. »⁵

Le vide et le plein sont complémentaires. Pas de l'un sans l'autre. Seulement le vide ne serait-il pas plus important que le plein ? En effet, par ce qu'il évoque, ce qu'il suggère, le vide serait-il plus précieux que le plein. comme si le vide donnerait sa force au tout ?

On rencontre dans les philosophies de l'Hindouisme, du Taoïsme et du Bouddhisme Zen, la notion de vide comme concept central de la spiritualité. Le vide n'est pas antagoniste du plein comme il l'est dans la culture occidentale, mais il est plutôt complémentaire et à l'origine de celui-ci. Toutefois, le vide est entendu comme étant le réceptacle et l'essence de toute forme, ainsi que l'origine même de la vie.

Le vide permet au tout de fonctionner. Le poète chinois Lao tzeu explique que :

*« Bien que trente rayons convergent au moyeu,
C'est le vide médian qui fait marcher le char.
L'argile est employée à façonner des vases
Mais c'est du vide interne
Que dépend leur usage
Il n'est chambre où ne soient percées porte et
fenêtres car c'est le vide encore
Qui permet l'habitat
L'être a des aptitudes
Que le non-être emploie. »⁶*

Ainsi le vide, loin d'être un espace sans qualité devrait devenir le sujet premier, à la source de création, mais aussi en ce qu'il « précède la formation de l'espace architectural et se pose comme le générateur topologique de l'émergence de la forme, de la constitution du rythme et du sens. »⁷.

Il s'agit en réalité de rajouter le juste plein « qui donne à celui-ci sa raison d'être et son sens. »⁸.

Le plein existerait alors non seulement grâce au vide qui le précède.

3 : SOLA-MORALES Ignasi, « Terrain vague », *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 212, 2/1996, pp. 34-43, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996

4 : *Ibid.*, p.37

5 : *Ibid.*, p.38

6 : Tao-tê-king, XI (VI^e siècle avant JC)

7 : CRUZ Pinto J. « Eloge du vide », *Le Carré Bleu*, n°2, 2010, p. 12.

8 : *Ibid.*

Une conception par inversion

Dans la deuxième moitié du XXe siècle, l'art contemporain s'attaque à la question du vide de manière sensible, émotionnel, physique. On peut évoquer le travail de Michael Heizer. Ici il n'est pas question d'ajout, mais de retrait ou de déplacement créant des vides. Les espaces sont créés comme un sculpteur façonne, à partir d'un bloc de matière. Ici, la matière est l'environnement, le paysage qu'il façonne par un processus d'excavation. Sa *Double Negative*, une tranchée dans la terre ayant nécessité le déplacement de 244 000 tonnes de roche. Elle symbolise le négatif, ce qui n'est pas présent, ce qui a été enlevé, déplacé. Ses sculptures inversées nous permettent de percevoir autrement l'espace, d'avoir une expérience autre du lieu dans lequel elles s'implantent. City, projet de sculpture monumentale dans le désert du Nevada, initié en 1970 et toujours en cours, en est un exemple frappant.

Les architectes aussi ont eu un fort attrait pour le vide dans les années 90. Dominique Perrault, architecte français, est l'un d'eux. Dans le film « le plein, le vide », il raconte une anecdote lors de la conception de la bibliothèque François Mitterrand. Lors de la conception de la maquette, il avait fait le volume de la bibliothèque, volume de la taille d'une boîte à chaussure et par rapport à la maquette de l'environnement. Il explique que ce volume posé était monstrueux, insupportable, inacceptable.

Si cette bibliothèque était l'acte fondateur de ce nouveau quartier qui devra trouver autour ses racines, son sens, son identité, on ne pouvait pas, selon lui, construire un tel monstre, un bâtiment aussi important au milieu de ce quartier qui allait se développer. Son but a alors été de faire disparaître cette énorme masse bâtie pour ne conserver que ces quatre volumes comme une trace, l'incruster dans le sol, quatre tours comme des livres ouverts. Ils signalent l'absence de ce volume d'espace vide, de ce lieu disponible.

« Pour mieux cerner le plein, c'est-à-dire nos objets de construction, peut-être vaut-il mieux d'abord penser le vide [...] Je ne construis pas des bâtiments, je construis des lieux où le vide qui règne autour joue un rôle de premier plan. Ma fonction d'architecte se résume finalement à un acte stratégique visant à permettre la mise en place d'un processus où vont s'inscrire le travail, le transport, le logement. »⁹

Avec ce projet, Dominique Perrault nous montre ce qu'est une conception en creux. Dans cette architecture, il arrive à utiliser toutes les possibilités du vide. Le vide central se trouve d'ailleurs sur les deux axes, verticaux et horizontaux, car le centre de la dalle est lui-même creusé, avec le « jardin des philosophes » en contre bas. Les salles de lecture tournent autour d'un vide inaccessible physiquement.

fig. 5
Heizer Michael, *Double Negative*, désert du Nevada, 1969.

fig. 6
Dominique Perrault, Bibliothèque François Mitterrand, photographie, couleur, 1998.

⁹ : Propos de Dominique Perrault rapporté par Agnès Delcourt, *Dominique Perrault et l'attraction du vide*, <http://www.cyberarchi.com/article/dominique-perrault-et-l-attraction-du-vide-04-05-2011-13978>.



fig. 5



fig. 6

frugalité

fig. 1
Eisen Charles, cabane de Laugier,
gravure sur cuivre, 1755.

fig. 2
La cabanon à Roquebrune, Le Corbu-
sier, photographie, couleur.

fig. 3
Anne Holtrop, Batara (Four Walls),
photographie, couleur, 2013.



fig. 1



fig. 2



fig. 3

1 : LAUGIER Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, 1753.

2 : FRAMPTON Kenneth, *L'architecture moderne, une histoire critique*, Paris, Philippe Sers, 1958, p. 276-296.

3 : Propos tenus dans une interview donnée au magazine L'Expansion, LION Valérie, Navi Radjou: «L'innovation frugale est une affaire d'ingéniosité humaine», publié le 07/10/2015.

4 : Dans le cadre d'une conférence intitulée « l'invention de l'architecture frugale » tenue le 8 février 2019.

5 : *Ibid.*

La recherche d'une authenticité

La frugalité peut renvoyer à une authenticité qui elle-même renvoie à la volonté d'un retour vers l'élémentaire et une simplicité presque primitive. C'est ce qu'illustre par exemple la cabane de Marc-Antoine Laugier dans son *Essai sur l'architecture*¹ de 1753. Faite de quatre troncs d'arbre disposés en carré sur lesquels reposent quatre autres de travers, l'abbé Laugier voit dans la hutte primitive le prototype de toute véritable architecture, à commencer par le temple grec.

Ce caractère primitif, presque de hutte se retrouve dans le cabanon de treize mètres carrés entièrement en bois revêtu d'un bardage en dosses de pins situé à Roquebrune-Cap-Martin de Charles-Édouard Jeanneret. Il dira que face à un site exceptionnel, on a besoin du rien, du minimum. Un impact minimum face à la mer, ce faisant il fait un pied de nez au début des années 50 à tout ce qui se fait autour. C'est impact minimum se retrouve aussi dans les matériaux utilisés. Chez Laugier, des troncs d'arbres présents dans la forêt, chez Le Corbusier, des pins présents sur le site. Dans ce sens, une conception frugale serait spontanée et primitive. D'un côté, celle-ci met en avant la vérité constructive du bâtiment, et de l'autre, elle est à la recherche de quelque chose d'élémentaire dans les procédés de construction. Traditionnels, simples et rudimentaires inspirés du contexte local.

Kenneth Frampton, lorsqu'il parle de *régionalisme critique*² évoque cette tendance à vouloir revenir à une certaine authenticité, cette idée de simplicité et d'essentiel. Ici la simplicité se pense plutôt comme une continuité et une cohérence entre l'ensemble des éléments entrant en ligne de compte dans le processus architectural, comme la continuité avec le contexte, la culture locale par exemple.

La pratique de l'architecte néerlandais Anne Holtrop qu'il nomme « material gesture » est un bon exemple de ce que peut être la transcription de ce régionalisme critique dans l'architecture contemporaine. Dans chacun de ses projets, il part du site via une perspective géographique et géologique. Il s'intéresse fondamentalement à la matière présente sur le site.

L'architecture « frugale » ou faire plus avec moins

La frugalité renvoie également à une notion théorique qui trouve sa place dans la philosophie globale de développement durable. L'ingénieur franco-américain Navi Radjou, théoricien de l'économie « frugale » avait déjà développé et prôner l'innovation par le moins³. Il décrivait son approche par « le fait de faire mieux avec moins ». Pour lui la frugalité sera le maître mot du XXI^e siècle.

Découlant de cette théorie, le mouvement pour une architecture frugale a été lancé en début d'année par les architectes Philippe Madec et Dominique Gauzin-müller et l'ingénieur Alain Bornarel via un manifeste intitulé *Manifeste pour une frugalité heureuse*⁴. Ils appellent à réduire l'utilisation de l'énergie, de la matière et de la technique. Le « moins » s'exprime alors par la philosophie de la démarche, la manière de faire le projet. Une posture qui favorise la simplicité des solutions apportées pour un maximum d'efficacité.

Frugalité en énergie, frugalité en matériaux, frugalité en technicité, frugalité pour le territoire. Ce mouvement se veut être un véritable plaidoyer pour des édifices sains et agréables à vivre, sans climatisation, voire sans chauffage.

« La frugalité refuse l'hégémonie techniciste du bâtiment et maintient l'implication des occupants, poursuit le manifeste qui conclut : Ce n'est pas le bâtiment qui est intelligent, ce sont ses habitants. »⁵

En effet, ce modèle de conception et de construction favorise les approches *low-tech*, et *DIY* en privilégiant des appareils faciles à réparer et à recycler.

Au final, ce qu'on appelle l'architecture « frugale » est en réalité une réactivation de ce qu'on appelle depuis quelques années l'architecture *Low-Tech*.

Une référence à la posture *Low-Tech*

On entend parler de l'architecture *Low-Tech*, décroissante depuis près d'une dizaine d'années. Le choix de l'emploi du terme posture s'est imposé en ce qu'il s'agit d'une attitude et non d'un mouvement ou bien d'un groupe d'architectes ou concepteurs. On pourrait trouver quelques éléments de définition dans le courant italien de l'Arte Povera ⁶ dont les acteurs utilisaient des matériaux de rebus, pauvres lesquels connotaient, sur le plan esthétique, les préoccupations sociales que soulevait le courant. Le *Low-Tech* s'oppose en quelque sorte au mouvement architectural *High-Tech* qui glorifiait les éléments techniques ⁷.

Les deux architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal incarnent largement cette posture *Low-Tech*. L'un des traits fondamentaux de leur pratique tient de ce qu'on appelle l'économie de moyens. Ainsi, les tenants de cette tendance se soucient-ils des coûts de mise en œuvre, des matériaux utilisés, des techniques employées en vue d'offrir le plus avec le moins de moyens possible. Une architecture décroissante.

Leur vision du projet par l'économie découle entre autres du fait qu'ils se sont fixer comme objectif général de construire moins cher tout en construisant plus grand. Cette architecture de l'économie va se traduire par un jeu combinatoire entre une économie structurelle, énergétique et de la matière ⁸. Dans certains de leurs projets, ils ont poussé cette logique de « pauvreté architecturale » jusqu'à une forme extrême d'allègement d'intention artistique. Leur projet de maison à Coutras en est un exemple. En structure métallique et bardage polycarbonate transparent, la maison est formée de deux serres horticoles juxtaposées. L'une contient les fonctions essentielles de l'habitat tandis que l'autre sert de jardin d'hiver dont l'usage reste libre. Assemblage de deux éléments horticoles, cette architecture prend des allures de *ready made* ⁹.

D'un point de vue esthétique on peut dire que l'architecture *Low-Tech* est à la recherche d'un maximum d'effet poétique avec un minimum d'effet plastique, sans ostentation.

Un « less is more » nouvelle version.

Le choix des matériaux se fait selon leurs caractéristiques spécifiques et non pas par ce qu'ils peuvent signifier.

La beauté dont il serait question serait celle d'une architecture qui remplit son rôle d'abri sans être bavard. À ce titre, la maison de Coutras de Lacaton et Vassal est en quelque sorte une cabane primitive moderne faisant ainsi écho à la cabane de Thoreau ou de Laugier.

L'agence Schemata Architect, dont le fondateur Jo Nagasaka explique avoir été fortement influencé par le travail de Lacaton et Vassal, a développé ce qu'elle a appelé une « logique de la réduction » dans sa conception et ses architectures. Logique qui a d'abord été mise en place lors de la réhabilitation d'un immeuble de logement, le Sayama Flat. Contraint par un budget extrêmement bas, les architectes ont revu leur manière de procéder. En enlevant quelques murs pour laisser rentrer plus de lumière, en créant des vides, en nettoyant et polissant les anciennes cuisines. Ainsi, l'essentiel du travail était fait. Depuis ce projet, cette idée d'une intervention par « soustraction » est devenue l'une de leurs méthodes de travail.

fig. 4
Ruault Philippe, Maison, Coutras par Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, photographie couleur, 1996.

fig. 5
Schemata Architects / Jo Nagasaka, Sayama flat, photographie, couleur, 2008.

6 : Courant qui s'est développé de 1966 à 1969 et qui défendait l'idée d'une attitude consistant à défier l'industrie culturelle dominante et plus largement la société de consommation.

7 : Développé dès les années 80 avec comme figures emblématique Renzo Piano et Richard Rogers. Cette glorification des éléments techniques passait par une présentation ostentatoire des composants techniques et fonctionnels des bâtiments.

8 : LACATON Anne, VASSAL Jean-Philippe, Lacaton & Vassal, « L'économie vecteur de liberté », dans *Constructif*, Paris, Fédération Française du Bâtiment, Février 2011, n°28, p. 63.

9 : LAPIERRE, Eric, « Inquietant ready made », dans *Matères*, août 2004, n°7, p 21-29.



fig.1

fig. 5



Dans ces cas se pose la question de savoir ce qu'il reste d'architecture, d'architectural ? Que reste-t-il de la conception dans de telles réalisations. Est-ce à dire que les architectes en se mettant en retrait refuseraient-ils de jouer leur rôle ? L'intention artistique se trouve en réalité déplacée dans ce que l'espace raconte. Comme ce fût le cas pour l'Arte Povera, c'est ce que connote l'ensemble de cette mise en œuvre qui fait la qualité esthétique.

Le retrait des architectes par rapport au design de leurs espaces n'a pas pour objectif d'arriver à une neutralité de l'espace produit, ni même d'une banalité, mais plus d'une humilité qui fait sortir l'espace conçu de son statut d'œuvre exceptionnelle. L'approche esthétique est basée sur l'utile, le simple. Aussi, c'est davantage la posture du concepteur lui-même et de son intervention tendant à s'effacer qui est recherchée.

L'effacement du concepteur et de son intervention

Lawrence Weiner, artiste américain, dès 1968¹⁰ décida de laisser le public s'appropriier ses œuvres. Cette volonté est allée jusqu'à ne pas imposer une présence physique de l'œuvre. Prenant acte de l'hostilité des spectateurs, il va vers une logique de non-imposition¹¹. Dans son œuvre A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall, 1968, il intervient in situ à la Kunsthalle de Berne. Son geste consiste à retirer le plâtre de l'un des murs de l'institution. Parallèlement à ça l'artiste rédige un guide pour recréer ce processus. Cette série d'instruction constitue en réalité le cœur de son propos. Il propose davantage une idée. Sa mise en œuvre, sa concrétisation, est secondaire, et même optionnelle.

La posture de L.Weiner se rapproche de celle de Lacaton et Vassal qui envisagent les espaces qu'ils créent comme des objets neutres, évolutifs,

« 1.THE ARTIST MAY CONSTRUCT THE WORK
2.THE WORK MAY BE FABRICATED
3.THE WORK NEED NOT TO BE BUILT. »¹²

flexibles. Ils favorisent davantage des formes ouvertes aux qualités spatiales permettant à l'occupant de ne pas se sentir dans une forme fermée, et figée, le mur étant pour eux ce qui ferme définitivement.

L'usage dans le travail de Lacaton & Vassal tient une place primordiale. C'est dans ce cadre que l'on retrouve également cette idée de flexibilité et d'effacement. Ils recherchent un essentiel de l'architecture. Un essentiel

« Je m'aperçois que je n'ai pas envie de construire de murs. Cela pourrait bien définir notre travail ».¹³

qui se traduit notamment par l'utilisation de systèmes, de matières *low cost* qui sont alors utilisés comme une toile de fond neutre, sensible et poétique laissant libre cours à l'interprétation des occupants.

Eric Lapiere, en évoquant leur pratique explique qu'ils « travaillent sur la question de l'habitation, une habitation considérée non pas simplement comme un logement, mais comme le fait d'habiter des espaces, quels qu'ils soient. (...) Dans les bâtiments de Lacaton et Vassal, l'usage et ses traces sont au premier plan. (...) Tout manifeste le fonctionnement simple et léger d'une maison sans design : une économie domestique en acte. »¹⁴

D'ailleurs, c'est ce que démontrent les photos des projets qu'ils publient. Dans celles-ci, la dimension de l'occupation qui est mise en avant.

fig. 6
Weiner Lawrence, A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall, photographie, noir et blanc, 1968.

fig. 7, 8 et 9
Druot Frédéric, Transformation de la Tour Bois le Prêtre - Paris 17 par Druot, Lacaton & Vassal, photographie, couleur, 2011.

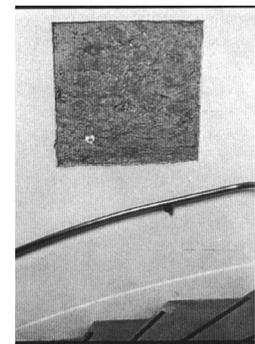


fig. 6

10 : En 1968, il fût marqué par l'incompréhension de ses œuvres - *Hay, Mesh, String* composée de pieux et cordes tendues, au point qu'elle fût détruite - par le public.

11 : Logique qu'il synthétisera dans son livre *Statements* publié en 1968.

12 : Ibid., « 1. L'artiste peut construire la pièce, 2. La pièce peut être fabriquée, 3. La pièce peut ne pas être réalisée. Chacune de ces possibilités étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une des conditions relève du récepteur au moment de la réception. ».

13 : Paroles de Jean-Philippe Vassal dans un entretien avec Josep-Maria Martin, Hilde Teerlinck et al., DNK-110923 LACATON & VASSAL, FRAC Nord- Pas de Calais, Dunkerque, janvier 2012, p 34, 35.

14 : LAPIERRE, Eric, « Inquietant ready made », dans *Matières*, aout 2004, n°7, p 23.



fig. 7



fig. 8



fig. 9



fig. 10



fig. 11

fig. 10 et 11
Lacaton & Vassal, Réhabilitation du
Palais de Tokyo, photomontage, 2012.

fig. 12 et 13
Alejandro Aravena, Quinta Monroy
Housing, Iquique, Chili.



fig. 12



fig. 13

On peut ne pas tout concevoir.

Autrement dit, livré un espace non-fini, dans un état provisoire, peut faire partie de la conception. Les habitants sont libres de faire les finitions, selon leurs envies, leurs besoins et leurs moyens. Jean-Philippe Vassal déclarait :

C'est une logique que l'on retrouve dans les bâtiments inachevés d'Alejandro Aravena comme dans son projet de Quinta Monroy, à Iquique au Chili. Il a élaboré des demi-maisons, laissées inachevées. Dans la partie

« Je m'aperçois que je n'ai pas envie de construire de murs. Cela pourrait bien définir notre travail ».¹⁴

finie, financée par l'État, se trouve la cuisine, le salon, la salle de bains et les chambres. L'autre partie – potentielle extension – est laissée à la charge de l'habitant qui pourra l'investir ou non, selon ses moyens et ses goûts.

Cette philosophie de conception se place en opposition la logique du tout dessiné, de l'architecture au mobilier. Cette conception partielle serait-elle le signe d'un manque d'implication du concepteur ?

La qualité devrait-elle être analysée au regard de la quantité de détails, d'éléments dessinés ? Dans les deux cas tout est pensé, mais c'est le moyen pour y arriver et le résultat qui diffèrent.

Toujours est-il qu'il ne s'agit pas d'un refus de concevoir. Le concepteur peut choisir une certaine passivité à l'action. On peut faire un parallèle avec ce qu'on appelle la conception – construction participative ou l'habitat participatif. Elle est intéressante en ce qu'elle est une forme de non conception, mais aussi quant à la place et au rôle du concepteur. Dans un tel cadre, le rôle démiurgique de l'architecte qui serait seul à détenir la savoir est mis à mal. Dans le participatif, le concepteur perd son statut de toute puissance. La notion d'auteur est remise en cause pour favoriser une logique d'œuvre collective.¹⁵

La scénographie comme démarche frugale

Le projet de réhabilitation du Palais de Tokyo illustre d'une autre manière cette idée d'une architecture qui s'adapte. L'intervention des architectes consistait à faire revivre le bâtiment de la manière la plus simple, la plus juste et dans un budget très réduit. Ils ont jugé qu'il n'y avait pas lieu de changer ou de cacher les parties existantes. Aussi, conserver le palais dans ses atouts de ruines est aussi le résultat du processus de travail – une stratégie par l'économie – induit par le budget qui était seulement de trois millions d'euros. Le budget très serré de trois millions d'euros a seulement servi à sécuriser l'ensemble du bâtiment qui était devenu impropre à toute utilisation, à le remettre à niveau techniquement et assurer sa stabilité générale.

La simplicité du projet se voit dès le concours lui-même, réduit à la simple rédaction d'une note d'intention. Leur but était de retrouver une liberté d'usage. Pour ça, il se sont inspiré de la place Djemaa el-Fna de Marrakech ou de l'Alexander-platz de Berlin. Ces places se définissent moins par leur espace que par les usages qu'elles permettent.

Ainsi, le Palais de Tokyo est tantôt animé, tantôt vide. Ils ont voulu estomper les limites du bâtiment. Pendant le montage des différentes expositions, le lieu est toujours ouvert. On se retrouve un peu dans l'envers du décor dans ces périodes. Cette idée est renforcée par le fait que les architectes avaient la volonté de préparer le bâtiment à de futurs travaux, quand le budget le permettra. En quelque sorte, c'est un bâtiment en évolution constante. Pour le fréquenter assez souvent, je suis toujours étonné de continuer à être surpris par l'espace qui se reconfigure sans cesse.

14 : *Ibid.* Eric Lapiere citant une conversation avec A.Lacaton, Paris, 2 juin 2004.

15 : Certains architectes ont construit leur travail sur l'échange avec les futurs usagers, comme support même du projet : pour Patrick Bouchain, par exemple, la participation de l'habitant va même jusqu'à l'impliquer dans les travaux de réhabilitation de son habitation

Au final, il est davantage question d'installation que de réhabilitation. Ce terme d'installation évoque le projet provisoire, l'éphémère, la scénographie et renforce le caractère vivant du bâtiment qui sert alors de réceptacle. En effet, la scénographie – en particulier celle d'expositions ou du monde de la mode – a pris de l'avance sur sa capacité à revaloriser ses déchets. Il est vrai que toute une filière parallèle du réemploi s'est mise en place à l'instar de collectifs, comme le collectif belge Rotor¹⁶, ou d'associations, comme la Réserve des arts à Pantin. Au final, il s'agirait davantage d'un travail de recomposition de l'espace en partant du bâti existant donnant ainsi lieu à un vrai travail de designer, d'architecte d'intérieur.

Un peu à l'image du projet d'occupation temporaire de l'ancien hôpital Saint-Vincent-de-Paul. Depuis 2015, Des installations temporaires se succèdent dans le bâti existant. Ces installations ont permis de nouveaux usages et avait la capacité de s'adapter de manière continue¹⁷.

Ces interventions souvent réalisées à partir de matériaux récupérés ne serait-elle pas au final le modèle le plus sobre ?

Appliquer les principes de la scénographie serait-elle la démarche la plus frugale ?

C'est l'occasion d'évoquer l'un de mes projets d'école. Celui de l'aménagement des espaces d'attente, d'accueil et de pause du hall d'accueil de l'hôpital Bichat – Claude Bernard. La question qui se posait était celle de savoir comment offrir une solution d'aménagement aux usagers de l'hôpital pour améliorer leurs conditions en sachant que ce dernier est voué à déménager à court ou moyen termes ?

Le projet prenait le parti de ne pas rejeter l'existant, mais d'en faire un atout. Le projet avait pour but de ramener le bâtiment à l'essentiel et de lui offrir une plus grande capacité d'usage et d'appropriation. Les éléments déposés étaient seuls ceux qui pouvaient parasiter les déplacements.

L'apport de nouveaux éléments s'opérait dans une logique rationnelle et raisonnée – ce qui pouvait s'apparenter à la logique de la scénographie – en refusant toutefois un aménagement standardisé.

Cette idée de la temporalité nous renvoie à la question de savoir pour combien de temps en construit. Peut-être que c'est vers des interventions éphémères, des temporalités courtes qu'il faudrait à l'avenir se tourner. Patrice Goulet rappelle à cet égard qu'« il est très intéressant de travailler avec l'idée présente à l'esprit qu'on ne construit pas pour l'éternité, pas même pour 50 ans, de cette manière l'architecture perdrait de sa lourdeur. »¹⁸

fig. 11
Lacaton & Vassal, Réhabilitation du Palais de Tokyo, photomontage, 2012.

fig. 12
Logo «Les Grands Voisins»

fig. 12
Projet d'école, Un hôpital transitoire, image conçue par ordinateur, 2018.



fig. 9

16 : le collectif Rotor fait du réemploi et en architecture, pour l'architecture.

17 : Le projet a débuté en 2015. Aujourd'hui, les travaux préparatoires au futur quartier Saint-Vincent-de-Paul ayant commencé, les interventions s'adaptent et se déploient dans les espaces encore disponibles créant encore de nouvelles activités.

18 : « Conversation avec Patrice Goulet », 2G, n°21, 2002, p 126.



fig. 12

démolition

fig. 1
Archives INA, *Après le transfert des Halles à Rungis : Que deviendra le vieux quartier parisien ?*, Journal Les Actualités Françaises, photogramme, noir et blanc, 12 mars 1968.

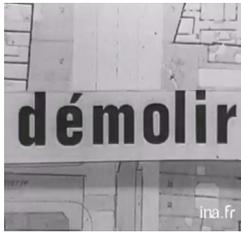


fig. 1

La démolition : « destruction créatrice »

Le « moins » peut aussi s'entendre d'une manière plus formelle. Il s'agira du retrait, du retranchement d'un élément d'une architecture. Ce « moins » est compris dans sa conception la plus extrême quand il évoque la destruction, la démolition. C'est pourquoi cette dimension du « moins » que nous nous apprêtons à aborder se place alors en marge dans le champ de la création, du moins pour un concepteur d'espaces à vivre.

Françoise Choay, historienne, rappelle que, selon elle, c'est en démolissant que toutes les cultures et sociétés se sont développées. Pour l'auteure, la démolition est une nécessité historique et apparaît comme l'autre face de la construction. Elles ont démolit leur patrimoine bâti dans une logique combative, lors de conflits ou de guerres, ou dans une logique de modernisation, pour cause de vétusté, de dysfonctionnement ¹.

La transformation de Paris de 1853 à 1870 par Haussmann symbolise cette destruction modernisatrice. Plus actuelles, de nombreuses destructions sont impliquées par le développement du Grand Paris, notamment celles de tours ou de grands ensembles comme cela va être le cas pour la cité Gagarine à Ivry-sur-Seine.

Dans cette logique modernisatrice, la destruction d'un bâtiment ou d'un ensemble architectural est justifiée comme étant une amélioration de l'espace. Le terme de destruction ou démolition se dissimule alors derrière les expressions « grands travaux », « réaménagement urbain ».

La destruction s'apparente ainsi à une reconfiguration positive faisant écho au processus de « destruction créatrice » ² théorisé par l'économiste Schumpeter. Cette destruction prévue par le pouvoir est davantage assimilée à une reconfiguration positive de l'architecture et de l'espace urbain. La destruction-démolition ne peut être toutefois pas être prise comme modèle de conception à proprement parler.

La démolition, un acte contesté et contestable

La destruction d'un bâtiment ou de tout ensemble architectural est contestable et contestée d'un point de vue économique, environnementale, notamment en raison des déchets qu'elle génère. Frédéric Druot, Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal commençaient leur rapport d'études pour le ministère de la Culture et de la Communication de cette manière :

« Il s'agit de ne jamais démolir, ne jamais retrancher ou remplacer, toujours ajouter, transformer et utiliser » ³

Bien que des initiatives sont mises en place pour les revaloriser⁴ et que des acteurs agissent pour revaloriser les gravats comme le collectif belge ROTOR s'intéresse depuis plus d'une dizaine d'années au réemploi de chutes de production, d'abord les matériaux utilisés pour les scénographies puis ceux relatifs à la construction, la quantité de déchets produites dans le secteur du bâtiment reste très fort. 30 millions de tonnes de déchets par an sont produits par les chantiers rien qu'en Ile-de-France.

La dimension fonctionnelle exclue, focalisons-nous sur ce qui relève un intérêt certain : les ressentis, les émotions, les esthétiques, les changements de perceptions des espaces architecturaux produit par un tel geste. Ici, il s'agit donc davantage de questionner la valeur poétique qui se dégage de ces objets architecturaux, le souvenir de leur usage et leur rapport avec le reste du bâti existant. La représentation de la démolition est autant synonyme de violence architecturale que d'intérêt visuelle.

1 : CHOAY Françoise, « De la démolition », *L'architecture d'aujourd'hui*, Paris, 2011, pp. 118 - 133.

2 : SCHUMPETER Joseph, *Capitalisme, socialisme et démocratie*, chapitre VII, il définit le capitalisme « comme un processus de mutation industrielle (...) qui révolutionne incessamment de l'intérieur la structure économique, en détruisant continuellement ses éléments vieillissants et en créant perpétuellement des éléments neufs (...) Ce processus de destruction créatrice constitue la donnée fondamentale du capitalisme : c'est en elle que consiste en dernière analyse le capitalisme, et toute entreprise capitaliste doit bon gré mal gré s'y adapter. »

3 : DRUOT Frédéric, LACATON Anne, VASSAL Jean Philippe, *PLUS Les grands ensembles, territoires d'exception*, Paris, éditions GG, 2007.

4 : On peut citer à titre d'exemple le projet Post-Béton, lauréat de l'appel à projets FAIRE, de l'agence CIGUÉ auquel j'avais pu participer à sa genèse durant mon stage de troisième année.

La démolition, un spectacle révélateur

L'acte de démolition participe de toute une mise en scène. C'est avant tout un spectacle où les démolisseurs sont les acteurs. C'est la boule qui fait son œuvre pour les plus gros ouvrages et les bulldozers pour les plus petits. Les explosifs, interdits en France, donne lieu à un spectacle digne des plus belles prouesses pyrotechniques.

On peut notamment penser à l'une des séquences du film documentaire expérimental *Koyaanisqatsi*, intitulée Pruitt-Igoe⁵. Elle est illustrée par des images saisissantes de la démolition du quartier de Pruitt-Igoe, construit en 1954 et démoli à partir de 1972 à Saint-Louis dans le Missouri.

Une certaine fascination existe pour l'acte de démolir en tant que spectacle.

Au-delà de ce sentiment, le processus de démolition révèle-t-il une autre dimension de l'architecture existante, une dimension qui était invisible. En effet, de l'exposition de l'intérieur des bâtiments, pendant la démolition, produisant des vues révélatrices aux traces laissées après son achèvement. Cette question de l'esthétique de la destruction, et plus largement de l'ensemble des dimensions qui relèvent de la démolition a été abordée dans une master class au Berlage Center for Advanced Studies in Architecture and Urban Design à Rotterdam, l'agence OMA. Il s'agissait de questionner l'existante d'une théorie générale relative à la préservation du patrimoine naturel et culturel - qui selon Rem Koolhaas manquait - en tournant la question dans le sens inverse : que faut-il détruire ?⁶

Ce qui nous intéresse c'est que le groupe de travail a tenté d'élaborer une compréhension théorique générale de la démolition par le biais de grands thèmes comme le politique, l'économique et l'esthétique.

On peut faire évidemment un parallèle avec le travail de l'artiste conceptuel américain Gordon Matta-Clark. Il travaillait en pratiquant dans les bâtiments des ouvertures, par soustraction, par excision - en faisant un trou. C'est par la soustraction de formes qui, par intersection de plans, produisent dans l'édifice des effets de montage/démontage complexes.

Les espaces se renvoient les uns aux autres. L'ensemble des ouvertures donne lieu à la création d'un nouvel environnement, comme une dimension qui était alors cachée. Son travail montre qu'en retirant un fragment - en l'occurrence de bâtis abandonnés ou en voie d'être démolis - qu'il arrive à leur donner de la valeur et du sens. L'architecture à rebours de Matta-Clark tient de l'art conceptuel en ce que son intervention fait perdre la dimension fonctionnelle du bâti auquel il s'attaque basculant ainsi dans le domaine de l'art. Il n'en reste pas moins qu'elle reste architecturale dans la mesure où notre perception de l'espace en est radicalement modifiée.

fig. 2, 3 et 4
Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi*, 1982,
photogramme, couleurs - 1,85:1 -
35mm, 86 mn.

5 : REGGIO Godfrey, *Koyaanisqatsi*,
1982, 87 mn. Cette séquence décrit les
conditions d'habitat dans les cités de
logements sociaux construites dans
les années 1950.

6 : KOFLER Andreas, « 12 Acts of De-
molition », *Architecture d'Aujourd'hui*,
n°408, p.128.



fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 7



fig. 8



fig. 9

fig. 5
Jean Pierre Raynaud dans sa Maison
de la Celle-Saint Cloud lors de sa
destruction. ©Archives Denyse Durand
Ruel.

fig. 6
Destruction de la meurtrière

fig. 7, 8 et 9
Bronx Floors, 1972, photographie noir
et blanc, 24 x 35 cm.



fig. 5



fig. 6

7 : Pour reprendre le titre d'un article
de Jean-Pierre Le Grand. LE GRAND,
Jean-Pierre, « Découper le réel », *ETC*
revue de l'art actuel, n 8, p 38-39.

8 : *Anarchitecture*, tel était le nom d'un
regroupement d'artistes dont il fut l'un
des principaux instigateurs au sein
duquel il portait un regard critique sur
l'architecture dominante et la gestion
du bâti existant.

9 : CHASLIN François, « Les mille
chutes de la maison Raynaud », *L'Ar-
chitecture d'aujourd'hui*, Paris, n. 288,
9/1993, p 54-68.

10 : Les gravas de la maison ont été
répartis dans mille containers en
acier et réunis pour la dernière fois
dans la grande nef du CAPC d'art
contemporain avant leur dispersion
finale.

Il découpait le réel ⁷. L'architecture devient alors un matériau.

Bien qu'il pratiquât une architecture à rebours comme outil de transformation sociale ⁸, cette architecture créait aussi une esthétique particulière, donne à voir l'espace d'une autre manière par les vues créées sur l'intérieur et l'extérieur, la manière dont la lumière pénètre à l'intérieur. Il est intéressant de voir les documents du travail préparatoire des œuvres de l'artiste, architecte de formation. Le fait d'enlever ne diminue pas les exigences en termes de dessin, de documents visant à communiquer les idées du projet.

On ne peut parler de la destruction dans la création sans aborder le travail de Jean-Pierre Raynaud. En mars 1993, il prend la décision de détruire sa maison de la Celle-Saint-Cloud. Il explique son acte en partie par sa hantise de la chose se dégradant ⁹. Ne pouvant admettre voir sa maison sur laquelle il avait travaillé pendant vingt-quatre ans se dégrader et la protéger de la décrépitude il préféra la détruire ¹⁰.

Le phénomène de la destruction suscite encore et toujours des questionnements. En 2017, il était à l'honneur d'un colloque « (dé)construire la ville : saisir la décroissance comme opportunité. Comment ? Pourquoi ? Pour qui ? » en opérant un glissement entre destruction et déconstruction. Plus récemment, en 2019, la 4e édition du colloque Agir dans la ville. Art et politique dans l'espace urbain était consacrée à la destruction dont l'objectif était de soulever les potentialités des phénomènes de destruction involontaires, c'est-à-dire non organisés par le pouvoir.

La démolition ne laisse pas indifférent. En provoquant un sentiment de forte contestation comme ce fut par exemple le cas lors de l'importante opération de réhabilitation urbaine du quartier des Halles, mais semble aussi pouvoir être acceptée et même souhaitée dans certains cas. Par exemple, dans un sondage « Imaginez votre Paris idéal », les sondés se sont vu demandé quel monument souhaiteraient-ils voir disparaître.

La destruction est un moment qui clos la vie d'une architecture, qui change la perception qu'on pouvait en avoir et marquerait son renouveau.

vanité

fig. 1
Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal,
Place Léon Aucoc, Bordeaux, 1996,
photographie couleur.

fig. 2
Bernard Plossu, Aménagement du
centre-ville de Niort (Deux-Sèvres)
par Jacques Hondelatte architecte,
photographie, 1991.



fig. 1



fig. 2

Du latin *vanitas* - dérivé de *vanus* - la vanité exprime littéralement l'idée de manque, de vide et de la déperdition. La Vanité est bien souvent associée aux Beaux-Arts. Elle correspond alors à cette représentation picturale évoquant l'impermanence des choses de ce monde, l'éphémérité de la vie et l'inanité des occupations humaines. On emploiera dans un premier temps ce terme dans son acception stricte, c'est-à-dire le caractère de ce qui est vain, inefficace. Parler de la vanité dans la conception d'un projet reviendrait à se questionner, dans certains cas, sur la valeur de l'existence du projet en lui-même. Le résultat du projet doit-il être nécessairement toujours visible ? Le projet doit-il exister ? Sa valeur est-elle illusoire ? Autrement dit, le travail du concepteur peut-il consister à ne rien faire ou presque.

Décider de ne rien faire

Le « moins » peut aussi être le fait de ne rien faire. Paul Valéry dans un essai ¹ raconte son émerveillement devant une coquille trouvée au bord de l'eau. La perfection de cet objet merveilleux le frappa. De ce texte, assez difficile à appréhender, on peut en tirer l'idée, par une analyse au premier degré, que la création poétique de la Nature n'aurait pas d'égal. Ce miracle ordinaire ne pourrait notamment pas être égalé ou surpasser l'activité humaine. Transposée à la conception, l'idée serait que l'acte de ne rien faire, de laisser faire la nature serait le meilleur choix à faire. Cette question se pose notamment dans le cadre de réhabilitations ou d'espaces déjà existants.

On peut rapprocher cette idée du projet de la place Léon-Aucoc de 1996 réalisé par Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal et issu d'un plan d'embellissement de la ville de Bordeaux dans les années 1990. Les architectes, lors de la découverte de cette place, ont été émus par ce lieu sobre, élégant et sans superficialité. Avant même de penser à construire, à ajouter, ils entreprennent de faire un travail d'investigation. Ils analysent la vie qui s'y déroule. Ils parlent avec les habitants du quartier. Ils choisissent alors de ne rien faire à l'exception des seuls les travaux d'entretiens et un travail de sensibilisation chez les habitants concernés. Cette idée que l'acte de concevoir se fait d'abord et avant tout par un travail d'analyse, d'observation d'une situation afin parfois d'éviter de nouvelles interventions qui pourraient être jugées comme étant inutiles ou illogiques se retrouvait déjà chez Jacques Hondelatte dont la pratique a nourri celle des deux architectes. Dans son projet d'aménagement du centre de la ville de Niort, en 1991, il décide

« Cette place est belle parce qu'elle est authentique, sans sophistication. Elle a la beauté de ce qui est évident, nécessaire, suffisant. Les gens semblent y être chez eux, dans une atmosphère d'harmonie et de tranquillité. »²

d'intervenir légèrement et de manière ciblée sur les objets du quotidien de la ville en les transformant en « objets mythogènes » ³ qui tout en délimitant les différents espaces urbains susciteront l'étonnement.

Lacaton & Vassal vont plus loin en proposant une réponse non architecturée. Pouvant être jugée radicale, cette décision découle simplement d'une logique de bon sens et d'évidence. Jacques Hondelatte, Lacaton & Vassal nous montrent l'importance de se libérer des normes pour faire ce qui est le minimum évident, ou, parfois, oser ne rien faire. Ainsi, l'architecture ne devrait-elle pas être replacée dans un spectre plus large dans lequel pensée l'acte de construire ne devrait pas être automatique, mais considéré comme une solution parmi d'autres. Plus loin c'est l'acte faire qui est remis en question.

1 : VALÉRY Paul, L'Homme et la coquille, Paris, Gallimard, 1937.

2 : LACATON Anne, VASSAL J-P., Lacaton & Vassal, Orléans : HXK, Paris: Cité de l'architecture et du patrimoine, Editions Hxk, 2009, p. 162.

3 : Dragons et autres monstres aquatiques, ces « objets mythogènes » sont des objets oniriques générateurs de leurs propres mythes. C'est une notion qu'il développe avec le groupe Epinard Bleu.

Oser ne rien faire fait déjà projet ⁴.

Frédéric Druot, architecte français qui a collaboré avec Anne Lacaton et J-P. Vassal, déclarait à ce titre:

Dire que l'on peut ne rien faire induit encore des questionnements sur la notion d'auteur. C'est remettre en question la profession de l'architecte elle-

« Rien, c'est quand même quelque chose. » ⁵

même, son habilité à démolir, construire. On aurait besoin que de designer et d'architecte d'intérieur.

Ne rien faire peut aussi se traduire comme le but à atteindre, le fait de refuser que l'on fasse quelque chose, plus comme un acte dénonciateur. Lara Almarcegui, artiste espagnole, s'intéresse aux endroits abandonnés et dénonce le rationalisme et l'utilisation toujours plus efficace du territoire. Le point de départ de sa réflexion est qu'il y a trop de plans, trop d'architecture et de construction partout ; tous les espaces sont rationalisés et correspondent à un programme. Ce qu'elle cherche dans sa pratique, c'est de trouver des manières de supprimer cette rationalisation excessive. Elle le fait parfois en déconstruisant un lieu ou en recherchant et présentant des lieux qui échappent à ce rationalisme, comme des terrains non encore exploités, des espaces souterrains ou abandonnés.

Dans son œuvre *An empty terrain in the Danshui River, Taipei*, elle met en place la protection d'un terrain vague pour une durée déterminée.

Elle explique que c'est l'un des seuls projets par lequel elle a réellement réussi à influencer sur un lieu et paradoxalement cette influence et ce changement consistaient justement à s'assurer que le terrain n'en subira pas. L'œuvre résidait littéralement dans le fait de protéger le terrain de toute intervention architecturale.

fig. 3
Almarcegui Lara, *An Empty Terrain in the Danshui River, Taipei*, 2008, photographie couleur.

fig. 4
Almarcegui Lara, *An Empty Terrain in the Danshui River, Taipei*, 2008, livret d'exposition.



fig. 3

台北淡水河無人島
保留計畫

AN EMPTY TERRAIN IN THE DANSHUI RIVER, TAIPEI



fig. 4

4 : Dans une conférence intitulée « I prefer not to » organisée à ETH Zurich Faculty of Architecture, par Studio Swissen, en 2017, Anne Lacaton disait qu'« il faut comprendre le projet (en parlant de la place Léon Aucoc) non pas comme un refus de faire quelques chose, mais comme la volonté de ne rien faire, ce qui fait une différence. ».

5 : DRUOT Frédéric, « Ne rien démolir est une stratégie », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°374, oct-nov, 2009, p. 68.

fig. 5
Liedfeld Alline, Antivilla by Arno Brandlhuber, photographie, couleur.

fig. 6
Overmeer Erica, Antivilla by Arno Brandlhuber, photographie, couleur.

Dialoguer avec les ruines

Ici, c'est la première acception de la vanité qui nous intéresse. Celle qui fait référence à la finitude. Le puissant attrait pour la ruine, effondrement partiel ou total d'une construction ou d'un ensemble d'édifices à la suite d'une dégradation naturelle, d'une destruction volontaire ou accidentelle s'est forgé au XVe siècle et a irrigué les siècles suivants puis exalté le mouvement romantique. Devenue un motif pour les peintres, la représentation des ruines traverse tous les courants artistiques. La ruine incarne ainsi cette fin de la période d'habitat de l'architecture et par extension la finitude de l'homme. François-René de Chateaubriand disait que

*« Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, à une conformité secrète entre ces bâtiments détruits et la rapidité de notre existence [...] L'homme n'est lui-même qu'un édifice tombé. »*⁶



fig. 5



fig. 6

Arno Brandlhuber, architecte allemand, s'est saisi d'une ruine de béton pour en faire son habitat. Le bâtiment est une ancienne usine de textiles sur les bords du lac Krampnitz, au sud-ouest de Berlin.

Un premier projet visait à détruire l'usine et reconstruire une habitation privée, dans le standard des autres villas du lac. Au lieu de ça, A. Brandlhuber a fait le choix de conserver l'existant et de s'affranchir des standards et des normes en vigueur. En effet, ce projet remet en question les normes obligatoires de la réglementation actuelle en matière de construction en proposant une nouvelle compréhension de l'architecture et de l'environnement. Il a décidé d'appeler son projet « Antivilla », référence directe aux résidences luxueuses donnant sur le lac. Ici, c'est l'antithèse des villas néoclassiques de la région de Potsdam. À l'intérieur, le bâtiment a été éviscéré, les murs non porteurs ont été enlevés. Afin d'ouvrir le bâtiment sur le lac, A. Brandlhuber a percé de grandes ouvertures sur la façade. Il a ainsi agrandi certaines ouvertures d'origine sans contour net, afin de laisser apparaître le processus d'ouverture, mais surtout les matériaux et la fabrication des murs.

*« Vous avez de petites fenêtres ? Faites comme nous, achetez une masse et faites-vous un panorama sur mesure ! »*⁷

À la manière de Matta-Clark, c'est moins en ajoutant qu'en perçant, en créant des points de vue en mettant à jour les éléments de construction que le bâtiment est réactivé.

Pour A. Brandlhuber, le bâtiment et son espace étaient parfaitement habitables en l'état. Il a ainsi simplement ajouté un centre de circulation liant les étages et installé son lieu de vie.

Observer le paysage devant ces ouvertures grossières fait presque écho à un caractère primitif, proche de celui de la grotte à l'inverse du vocabulaire technologique. L'architecte a réussi à conserver le béton au cœur du projet.

Utilisé lors de la construction de l'usine pour des questions pratiques, il s'avère ici comme un matériau noble et durable. Très coûteux à démolir, difficile à recycler, le conserver et en détourner la fonctionnalité est finalement la solution la plus écologique, économique, mais aussi poétique. Cela répond d'ailleurs à une question que se posait Auguste Perret, lors de la reconstruction du Havre après la guerre. Il se questionnait déjà sur la qualité de la ruine de ses bâtiments on se demandant s'il ferait de belles ruines.

6 : CHATEAUBRIAND de F.R., Génie du christianisme, Flammarion, Paris, 1966, p. 360.

7 : Propos de Arno BRANDLHUBER, dans Architecture durable : Brandlhuber, Patrimoine et béton, ARTE, 2017.



fig. 10



fig. 11

fig 7 et 8
Manuel Magalhães, Marché Carandá
par Eduardo Souto de Moura,
photographie, noir et blanc.

fig 9
Malagamba Duccio, Reconvetsion du
Marché Carandá par Eduardo Souto de
Moura, photographie, couleur.

fig 10
Naumann architektur, vide entre
le bâtiment ancien et la nouvelle
enveloppe, photographie, couleur.

fig 11
Naumann architektur, Installation de
la nouvelle enveloppe, photographie,
couleur.

L'architecte Eduardo Souto de Moura a eu l'opportunité d'explorer la vie d'un bâtiment, de sa naissance à son déclin. Il l'avait lui-même édifié et a été chargé de sa reconversion. Il s'agit du marché Caranda dans la ville de Braga au Portugal, transformé en centre culturel et jardin. Le bâtiment avait subi de nombreux dommages. Il était un point de passage pour les différents quartiers qu'il reliait ce qui avait accéléré sa dégradation qui était tombé partiellement en ruine. Souto de Moura décida de conserver des éléments du bâti d'origine comme par exemple les poteaux qui seront laissés en ruine et d'en enlever comme la toiture qu'il va scier en partie dans sa largeur. Il a procédé par inversion pour transformer le marché. La vie du bâtiment est prolongée et ce qui reste de sa forme initiale est donnée à contemplation.

Un autre exemple, celle d'une grange abandonnée datant du XVIIIe siècle réhabilitée par l'agence d'architecture allemande Naumann Architektur. Le procédé employé a été celui de conserver la totalité du bâtiment, de ne rien toucher. Pour cela, un double en bois a été conçu et positionné à l'intérieur de l'ancienne grange choix. Le vide créé entre ce double et la ruine dévoile cette intention de rejeter toutes interventions sur le bâtiment. Un dialogue poétique s'instaure alors entre le bâtiment neuf et le bâtiment ancien qui continuera à subir les affres du temps.



fig. 7



fig. 8



fig. 9

Laisser faire le temps

Plus radical et utopique, on pourrait aussi tout simplement choisir de laisser faire le temps. L'architecture ne serait qu'un grand cycle. Un cycle qui recommencerait encore et encore. Cette idée plus poétique que véritablement réalisable renvoie à toutes les potentialités non encore explorées qui restent à découvrir.

« Pour conclure sur un registre positif plus proche de l'inspiration à laquelle devrait nous conduire la réflexion sur les bâtiments anciens, on pourrait imaginer une autre interprétation du vide historique, une autre pratique de son réinvestissement. [...] Les espaces vacants, il faudrait alors de garder de les remplir de nouveau, de substance, de sens ou de culture. Par respect, le cœur de nos villes historiques deviendrait une sorte de Central Park ou les bâtiments abandonnés feraient office de seconde nature. Les arbres y pousseraient, on s'y promènerait, les enfants y joueraient, on y pique-niquerait, en attendant la ruine. Une fois celle-ci advenue, le parc se déplacerait ailleurs, dans des lieux vidés de moindre ancienneté. Et ainsi de suite, jusqu'à ce que tout soit fini. Alors, défait du passé, on se remettrait à vivre dans des grottes. Puis tout recommencerait... »⁷

fig. 12
Stephane Degoutin, Vincennes zoo
research lab, photomontage, tirage
photographique, 150 x 100 cm.

⁷ : RAMBERT Francis, COLOMBET
Martine, CARBONI Christine, *Un
bâtiment, combien de vies ? La
transformation comme acte de
création*, Paris, Silvana Editoriale/
Cité de l'architecture & du patrimoine,
2015, p.217.

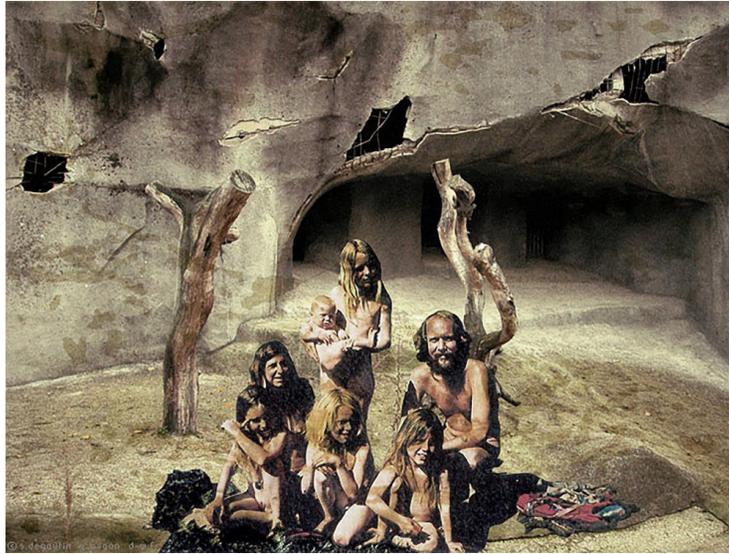


fig. 12

conclusion

C'est à cette conception par la soustraction, la réduction que j'ai tenté de m'attaquer. Cette recherche a, à la fois confirmé certaines intuitions que j'avais, mais a également soulevé toute une série de questions que je n'avais pas envisagées initialement.

La démarche choisie dans le cadre de ces développements a été celle d'une sorte de dérive intellectuelle permise par l'exploration de ces différentes notions – minimalisme, ascèse, vacuité, frugalité, démolition et vanité –, chacune donnant à voir un ou plusieurs aspects de cette conception par le « moins ». En réalité, c'est bien par l'intermédiaire de ces différentes dimensions, complémentaires, que l'on peut appréhender et entrevoir l'étendue de cette posture qui va bien au-delà d'une simple recherche esthétique.

On l'a vu, ce moins se traduit à la fois de manière formelle ou conceptuelle. Il renvoie à la question de la nature de la conception et du projet lui-même. Il renvoie aussi à l'usage, à l'habiter des espaces que l'on crée, mais aussi aux symboliques qui y sont attachées. On a également vu que le rapport au temps – la durée, la durabilité, les temporalités de l'architecture – devait être considéré comme un outil du projet.

Au final, ce que je pensais être davantage une question relative à l'esthétique, est au final plus éthique et nous renvoie directement aux enjeux d'un « développement soutenable et acceptable ».

Ce travail désormais achevé resterait toutefois à compléter car tellement vaste. Il m'a permis à la fois de reconsidérer les outils qui s'offrent à nous en tant que concepteurs d'espaces, mais aussi d'en révéler d'autres.

biblio- graphie

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES:

Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

Wikipédia, encyclopédie collective en ligne, https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil_principal.

SUR LE MINIMALISME:

ANDÔ Tadao, *Pensées sur l'architecture et le paysage : textes et entretien*, traduit du japonais par Yann Nussaume, Paris, Arléa, 2014.

DAWANS Stéphane, « Architecture et minimum : quel degré zéro ? », *Interval(le)s*, n°1, Automne, 2004.

FRAMPTON Kenneth, *L'architecture moderne, une histoire critique*, Paris : Philippe Sers, 1958.

LOOS Adolf, *Ornement et crime*, trad. de l'allemand Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages, 2003.

PAWSON John, *Leçons du Thoronet*, Marseille, France, Images En Manœuvres, 2006.

PAWSON John, *Minimum*, Londres, Phaidon, 1996.

WOLLHEIM Richard, « Essay on Minimal Art », *Arts Magazine*, Vol. 39, n°4, Janvier 1965.

SUR LA FRUGALITE :

DRUOT Frédéric, Lacaton Anne, Vassal Jean-Philippe, *PLUS - Les grands ensembles de logements - Territoires d'exception-*, Barcelone, Gustavo Gili (GG), 2007.

NAGASAKA Jo, *Jo Nagasaka: schemata architects*, Amsterdam, Frame Publishers, 2017.

RAMBERT Francis, COLOMBET Martine, CARBONI Christine, *Un bâtiment, combien de vies ? : La transformation comme acte de création*, Milan, Silvana Editoriale, 2014.

THOREAU Henri David, *Walden ou la vie dans les bois*, traduit de l'anglais par L. Fabulet ; titre original : *Walden*, 1854, Paris, Gallimard, 1990.

LAPIERRE, Eric, « Inquietant ready made », dans *Matières*, n°7, aout 2004.

SUR LA VACUITE :

GHEZ Stéphane, *Charlotte Perriand, pionnière de l'art de vivre*, 2018, 52mn. Cinétévé, Fondation Louis Vuitton, ARTE France. (reportage)

HYMAN Isabelle, *Architecture from Prehistory to Post-Modernism*, Hoboken, New Jersey, Wiley-Academy, 1986.

CLAUDEL Paul, *L'oeil écoute*, Gallimard, 1946.

SOLA-MORALES Ignasi, « Terrain vague », *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 212, 2/1996, pp. 34-43, Barcelona, Co-legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996.

CRUZ Pinto J. « Eloge du vide », *Le Carré Bleu*, n°2, 2010.

SUR LA DÉMOLITION :

LE GRAND Jean-Pierre, « Découper le réel ». *ETC*, (8), 38-39, (1989).

CROW Thomas, DISERENS Corinne, KRAVAGNA Christian, RUSSI KIRSHNER Judith, *Gordon Matta-Clark*, Londres, Phaidon, 2003.

DURAND-RUEL Denyse, WAUTHIER-WURMSER, *Jean-Pierre Raynaud La Maison*, Paris, Du Regard, 1991.

KOFLER Andreas, « 12 Acts of Demolition », *Architecture d'Aujourd'hui*, n°408, p.128.

CHASLIN François, « Les mille chutes de la maison Raynaud », *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, n. 288, 9/1993, pp. 54-68.

Raynaud Jean Pierre, *La Maison*, Paris, éditions du Regard, 1993.

CHOAY Françoise, « De la démolition », *L'architecture d'aujourd'hui*, Paris, 2011, pp. 118 - 133.

PORTE Michelle, *La Maison de Jean Pierre Raynaud 1969-1993*, coproduction Caméras Continentales / La Sept, 1993. (film)

REGGIO Godfrey, *Koyaanisqatsi*, 1982, 87 mn. (film)

SUR LA VANITÉ :

LACATON Anne, VASSAL Jean-Philippe, Lacaton & Vassal, *Orléans : HYX, Paris : Cité de l'architecture et du patrimoine*, Éditions Hyx, 2009. p. 162

LAUGIER Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Editions Pierre Mardaga, Bruxelles 1979, pages 8-12.

VALÉRY Paul, *L'Homme et la coquille*, Paris, Gallimard, 1937

BATZENSCHAGER Thomas, *L'habitant temporaire*, Paris, Lemieux éditeur, 2015.

DE CHATEAUBRIAND François-René, *Génie du christianisme*, Flammarion, Paris, 1966.

DRUOT Frédéric, « Ne rien démolir est une stratégie », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°374, oct-nov, 2009.

BREIER Ralf, KUHLAND Claudia, *Brandhuber, Patrimoine et béton, Architecture durable*, saison 1 épisode 4, Arte, 2017. (reportage)

Alex Grandidier
école camondo 2020

Direction
Alexis Markovics

Impression
Imprimerie Launay, Paris
Achévé d'imprimé le 13 janvier 2020

Ce mémoire, moins que chercher à théoriser un quelconque mouvement, a pour but de collecter et d'analyser les différentes pratiques mettant en avant simplicité, réduction, essentiel et modestie, en questionnant parallèlement l'ambiance, la conception et la place du concepteur.

L'exploration de la notion du « moins » dans l'acte de création d'espaces permet de définir cinq grands thèmes qui nous serviront de point d'entrée : l'ascèse, la vacuité, la frugalité, la démolition et enfin la vanité.