

L'architecte et le bricoleur

Paul Castella
Enoncé théorique 2021.22
Prof. Van Gerrewey
EPFL Architecture



	Avant-Propos	5
--	--------------	---

Partie I :	Atlas du vernaculaire contemporain	11
-------------------	---------------------------------------	----

Partie II :	Introduction	57
--------------------	--------------	----

	Economie des moyens	63
--	---------------------	----

	Inventaire	71
--	------------	----

	Mémoire	79
--	---------	----

	Assemblage	85
--	------------	----

	Surprise	91
--	----------	----

	Conclusion	97
--	------------	----

Avant-Propos

Ce travail est divisé en deux parties et nécessite quelques clés de lecture.

La première partie consiste en une étude photographique sur l'architecture vernaculaire des dernières décennies découvertes lors de mes diverses explorations valaisannes, que j'ai nommé *Atlas du vernaculaire contemporain*. La marche est utilisée ici comme un outil qui permet une compréhension alternative de l'environnement construit. Poser le regard sur les choses, c'est découvrir l'inattendu et la surprise. Je porte un intérêt à la liberté qu'offre l'architecture vernaculaire et qui, à travers la lentille de l'appareil photographique, peut alors exister d'une nouvelle manière. Je m'intéresse notamment à la liberté de la main et, en d'autres termes, à la liberté d'action du bricoleur sur son environnement. Konstantinos Pantazis, fondateur du bureau *Point Suprême* à Athènes, remarque en parlant du vernaculaire que « plus on observe, plus on remarque l'étrange libération des conventions. » (Pantazis 2021). Cet atlas nous présente l'Homme banal, anonyme et inventif, en équilibre entre découverte, curiosité inventive et fragilité approximative. Marco Bakker décrit le travail de cet *Homme-bricoleur*¹, à la fois Homme universel et anonyme, comme la « concrétisation de l'humanité avec tous ses défauts » (entretien avec Marco Bakker 2021).

1. Par « Homme », il faut entendre l'être humain en général et non le genre masculin.

La deuxième partie, théorique, concerne la pratique architecturale contemporaine. Mon regard se pose sur des œuvres d'architecture contemporaines mises en relation avec le bricolage, selon la définition conceptuelle avancée par Claude Lévi-Strauss dans le premier chapitre de son livre *La Pensée Sauvage* de 1962. La multiplicité d'exemples architecturaux présents est, à l'instar de l'*Atlas du Vernaculaire Contemporain*, une méthode qui force à regarder les choses. Alors que la première partie est une balade ordinaire, il s'agit dans cette deuxième partie d'une balade intellectuelle, qui a pour but de développer une méthodologie projectuelle. Les nombreux exemples agissent comme des références et les cinq parties de ce travail – l'économie des moyens, l'inventaire, la mémoire, l'assemblage et la surprise –, développent un outil projectuel pour la pratique architecturale contemporaine, principalement dans le cas d'une réhabilitation. En effet, le but de ce texte est de me permettre d'accéder aux outils nécessaires pour mener à bien la rénovation d'une ancienne grange dans le cadre de mon travail pratique. Ces cinq points sont autant en relation avec l'architecture d'aujourd'hui qu'avec le vernaculaire contemporain. Le discours se présentera sous forme de dialogue entre la pratique architecturale contemporaine, le bricolage selon l'anthropologue Claude Lévi-Strauss et l'*Atlas du Vernaculaire Contemporain*.

Partie I

Atlas du vernaculaire contemporain

L'habitat paysan n'est pas la coquille, vieille de mille ans, où végéterait cette sorte de mollusque que serait un homme des campagnes caricaturalement inerte.

(Calame 1991)









































Partie II

Introduction

Depuis quelques décennies, l'architecture semble se fragmenter en deux pôles distincts. Dans un contexte contemporain de capitalisme globalisé et obsédé par la maximisation du profit, Kenneth Frampton pose en effet le constat d'une réduction de l'expression architecturale à une banalité d'un côté, contrainte par un calcul économique et, de l'autre côté, à une icône, reconnaissable à sa forme sculpturale (Avermaete et al. 2019, 152). Cette dernière, libérée de la fonction lors de la rupture post-moderniste et grâce aux nouvelles technologies (le BIM, l'avènement de la conception paramétrique et les nouveaux matériaux composites), se retrouve pour ainsi dire sans limite.

Cette bipolarité mène tant à une abstraction par une exacerbation de la forme, icône extrême d'une société capitaliste (Frank Gehry à Arles ?), qu'à une abstraction par une diminution de l'expression architecturale, vers une architecture en béton, son revêtement en crépi et ses petites fenêtres standardisées (probablement le nouvel immeuble locatif de votre quartier ?). Dans les deux cas, le trouble s'installe autant du point de vue culturel que constructif et l'urgence d'une architecture alternative grandit. Cette situation confronte l'architecte à repenser l'architecture. De plus, le constat d'une transition écologique renforce la nécessité d'une nouvelle pratique architecturale.

Comme annoncé dans l'avant-propos, ce texte n'a pas l'ambition de théoriser ce conflit architectural mais de proposer une réflexion alternative, un outil personnel composé de règles et de références pour la pratique du projet d'architecture. Dans ce contexte de malaise constructif et culturel, il s'agira de questionner les moyens à disposition pour redonner une valeur expressive à la construction en proposant une interrogation autour du bricolage.

Aborder ce terme en milieu académique est un risque car il est souvent péjoratif et assimilé à l'amateurisme. La première définition du bricolage, selon le Larousse, renvoie en effet à une « activité manuelle non professionnelle consistant en des travaux de réparation, d'installation ou de fabrication effectués dans la maison ». Cette définition donne le ton ; le bricolage est non-professionnel et s'effectue dans un cadre domestique. La deuxième définition, toujours selon le Larousse, est moins élogieuse : « Le bricolage est un travail peu sérieux, grossier » et est synonyme de rafistolage. L'expression « c'est du bricolage ! » fait directement référence à un travail peu soigné. Néanmoins, la pratique du bricolage est très répandue, comme en témoignent de nombreux magasins *do it*, revues spécialisées, publications et forums à son sujet. Selon Irénée Scalbert, elle représenterait même une part considérable de l'industrie de la construction ; « de l'électronique à la plomberie, passant par la décoration jusqu'aux papiers mâchés », le bricolage décrit « toutes les façons possibles de faire » et il est « astucieux et rusé ». (Scalbert 2011, 71)

Dans ce contexte, il serait alors utile de dépasser ces définitions et d'aborder de manière critique

cette volonté de séparer le professionnel du profane pour ainsi présenter une vision différente du bricolage. Je propose ici une définition alternative qui fait écho aux « arts de faire » de l'*Homme ordinaire* décrit par Michel De Certeau ; le bricolage est une pratique libératrice, un savoir-faire non institutionnalisé qui vise à transformer et à s'appropriier son environnement en marge de la raison technicienne (Certeau 2010). Il n'est en effet pas nécessaire de hiérarchiser l'architecture en la plaçant au-dessus du bricolage, mais plutôt d'appréhender l'une et l'autre dans leurs similarités et leurs différences, en soulignant que le bricolage n'est en effet pas dénué de pensée intellectuelle. Dans ce sens, Claude-Lévi-Strauss étudie deux types de connaissance scientifique ; la pensée rationnelle de l'ingénieur et la pensée mythique² du bricoleur (Lévi-Strauss 1964, 27). Étudier le bricolage sous le prisme de Lévi-Strauss donne donc accès à une lecture bénéfique et novatrice pour l'architecture : il permettrait de situer l'architecte, quelque part entre ces deux connaissances scientifiques, entre le bricoleur et l'ingénieur. En 1962, face à un mouvement moderne vivement remis en question, le bricolage tel que présenté par Lévi-Strauss est devenu un outil référentiel pour critiquer l'architecture moderne et s'éloigner de l'industrialisation.

Dans le contexte contemporain d'une architecture fragmentée, ce travail a pour but de réactualiser les réflexions sur l'architecture et son rapport au bricolage, en démontrant la place de l'architecte dans cette dualité entre la pensée du bricoleur et celle de l'ingénieur. Sa situation se définira dans cet entre-deux tout au long des cinq parties de ce travail ; l'économie des moyens, l'inventaire, la

2. Selon Claude Lévi-Strauss, la réflexion mythique apparaît en effet comme une forme intellectuelle du bricolage, s'exprimant à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et limitée ; lire à ce sujet la partie sur l'inventaire.

mémoire, l'assemblage et la surprise ; qui, je l'espère, permettront de faire apparaître une méthodologie pour une expression constructive plus forte et une architecture plus sensible, à la fois personnelle et ancrée culturellement, afin de m'offrir les outils de réflexion pour mon travail pratique, à savoir la réhabilitation d'une grange.

Economie des moyens

La réflexion commence par l'économie des moyens car elle est l'outil primordial pour la suite du développement. Celle-ci «pourrait être définie comme la gestion optimale des moyens pour obtenir des résultats spécifiques. Il ne s'agit pas, dans son essence, d'une catégorie qui vise simplement à utiliser le moins de moyens possibles pour obtenir un résultat spécifique, mais plutôt d'une attitude qui cherche à toujours regarder d'un œil critique les moyens qui sont mobilisés vers un objectif défini.» (Lapierre 2019, 7)

Dans ce sens, l'architecture vernaculaire a toujours à voir avec une économie des moyens car elle se construit avec les ressources, les moyens de construction et les matériaux à disposition. L'analogie entre le bricolage et le vernaculaire se forme par cette relation, dans laquelle le bricolage apparaît aujourd'hui comme une manifestation du vernaculaire. Ce que bâtit le bricoleur est en effet vernaculaire ; il construit avec ce qu'il a sous la main et c'est notamment cela qui le distingue de l'architecte ou de l'ingénieur. Si l'on se réfère à Claude Lévi-Strauss, il oppose l'ingénieur au bricoleur justement parce que ce dernier s'arrange toujours avec les «moyens du bord» (Lévi-Strauss 1964, 27). L'ingénieur, quant à lui subordonne son travail avec des «matières premières et des outils préconçus à la mesure de son projet» (Lévi-Strauss

1964, 27). Alors que la trajectoire de l'ingénieur est logique, il travaille avec des outils spécifiques pour un projet spécifique, le bricoleur prend une trajectoire alternative. Précisons à ce sujet que, dans son sens ancien, le verbe «bricoler» évoque toujours un mouvement incident ; «celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle» (Lévi-Strauss 1964, 26).

Le vernaculaire fascine l'architecte car la construction, nécessairement soumise à l'économie des moyens, est compréhensible et s'expose dans sa brutalité la plus pure. Les décisions ou alors l'absence de décisions, les assemblages, la mixité des matériaux qui se juxtaposent ; anciens ; industriels ; neufs ; récupérés ; vestiges ; et la surprise qui en résulte sont autant d'éléments qui découlent des moyens d'action du bricoleur sur son environnement. Cependant, il apparaît très clairement que l'architecte ne peut pas être bricoleur dans le sens qu'il se tient plutôt du côté de l'ingénieur : il a des outils spécifiques pour un projet spécifique. Il peut en revanche reconsidérer la question du vernaculaire, comme le souligne Jacques Lucan : «Et si un architecte, comme tel, ne peut pas réaliser une construction vernaculaire, il peut tenter de renouer avec une intelligibilité des processus de mise en œuvre» (Lucan 2016, 151). Nous appuierons ici, en étudiant l'économie des moyens, l'hypothèse d'un processus intellectuel qui passe notamment par l'observation et la proximité aux choses.

La pensée mythique de Lévi-Strauss est similaire à ce processus. Elle implique, dans un premier temps, une compréhension et une connaissance



en-haut:
Buster Keaton, *The Navigator*, 60',
1924



en-bas:
Charles Jencks, *Adhocism : The
case for improvisation*, 1972,
quatrième de couverture

objective de son environnement en l'observant, elle trie, classe et sélectionne ensuite dans son inventaire ce qui peut lui être utile et finalement se l'approprie selon ses besoins : «Dans les deux cas, l'univers est objet de pensée, au moins autant que moyen de satisfaire des besoins» (Lévi-Strauss 1964, 5). Le célèbre Buster Keaton «balaie l'espace comme un périscope» (Bouvier 2008) avant de trouver de nouvelles utilisations ingénieuses aux vieux objets selon ses nécessités. Dans ce contexte, une première tentative d'interprétation du bricolage pour l'architecture serait probablement la théorie de Charles Jencks et Nathan Silver «Adhocism : The case for improvisation», écrite en 1972. Utiliser les choses ad hoc, c'est à la fois trouver des solutions avec ce qu'on a sous la main et l'ingéniosité par laquelle tout se transforme selon les besoins. Ainsi, pour Keaton, «la poignée d'une porte battante sert à arracher une dent, un parapluie sert naturellement de parachute tandis que Keaton lui-même sert, lorsqu'il est poussé par la nécessité, de boulet de canon» (Jencks et Silver 2013, 27). Dans cette optique, tout peut toujours devenir quelque chose d'autre et «l'adhociste» perçoit donc le bricolage comme un tremplin pour le processus créatif (Scalbert 2011, 73). L'intention fonctionne bien pour les conceptions à petites échelles. Cependant, la relation entre l'architecture et le bricolage est probablement trop directe et l'architecture qui en découle – le postmodernisme –, basée sur une décentralisation du design vers une individualité consumériste ainsi que sur une gloire aux fragments du passé souvent exacerbés, va couramment au-delà de toute économie des moyens et d'une expression constructive intelligible.

Une autre tentative de «faire avec», mais avec une approche plus sensible et économique pour l'architecture, serait d'abord l'observation et la proximité aux choses par le *as found* de Peter et Allison Smithson. Ils affirment que «le *as found* était une nouvelle façon de voir l'ordinaire, une ouverture sur la façon dont les choses prosaïques pouvaient redynamiser notre activité inventive.» (Smithson et Smithson 1990, 202). L'art du *as found* comme vecteur créatif est toujours contemporain, il affirme non seulement la valeur du quotidien mais incite aussi à une attention particulière envers notre environnement (Tessier 2012) ou, pour reprendre les mots du bureau Sergison & Bates, «le concept de *as Found* nous a incité à porter un regard attentif sur tout ce qui nous entoure» (Sergison et Bates 2003, 81). Ils y voient une libération des conventions, une possibilité «d'échapper ou de dépasser les modèles, encore une fois, de revenir auprès des choses, auprès de l'ordinaire qu'il faut réinvestir» (Lucan 2016, 151).

Il s'agit donc, pour l'architecte, d'observer et de se tenir proche de l'ordinaire. Le recours aux matériaux «trouvés», «pauvres» ou «banals», donc à une certaine économie des moyens, le rapproche du bricoleur, à la différence que l'architecte théorise cette démarche. Outre l'aspect économique, il a en effet la volonté de placer ce processus dans la recherche d'une expression architecturale et tectonique nouvelle. Il est question d'une méthode intellectuelle permettant la liberté à l'architecte de se dire – par une observation critique de son environnement, une proximité aux matériaux et une reconsidération de la manière de les mettre en œuvre –, qu'une chose peut devenir une autre



en-haut à gauche:
Peter et Allison Smithson, Upper,
Lawn Pavilion, Wiltshire, 1959-1962
© Lorenzo Zandri
Illustration d'un moment important
dans la recherche des architectes
sur les alternatives aux maisons de
banlieue, ainsi que sur la combinai-
son de matériaux trouvés *as found*
avec des matériaux industriels
contemporains pré-fabriqués.

au milieu à gauche:
Eric Lapierre, centre d'art
contemporain du Point du jour,
Cherbourg, 2008 © Helene Binet
L'ensemble du bâtiment est revêtu
de paxaluminium, un matériau
«pauvre» employé usuellement
comme protection d'étanchéité,
habituellement non visible.

en-bas à gauche:
AAOAA, House in Date, Hokkaido
2017 © Anna Nagai

à droite:
Jean-Nouvel, Nemausus, Nîmes,
1987 © Hisao Suzuki



chose pour des raisons économiques et expres-
sives, à l'instar du *Nemausus* de Jean-Nouvel. En
effet, afin de proposer des logements plus grands
pour un prix plus bas, il s'approprie des matériaux
industriels bon marché qui ne sont pas destinés à
l'habitation, tels que des portes de garage pour les
pièces de séjour, le revêtement en plastique gris au
sol et le parement industriel pour les balcons. La
force réside dans l'observation et la capacité de se
dire *ceci* peut devenir *cela*, créant ainsi un bâtiment
économique avec une valeur expressive nouvelle.

La méthode phénoménologique du bureau *Herzog et De Meuron* dans les années 1980 est similaire. Pour projeter une architecture le plus économiquement possible, mais avec un potentiel expressif constructivement puissant, ils s'emparent de matériaux ordinaires et non coûteux : « matériaux d'isolation, tôles métalliques, papier ou carton goudronné, panneaux de béton préfabriqués, plaque d'Eternit, panneaux de contreplaqué, etc. » (Lucan 2016, 121). En s'appropriant ces matériaux urbains, ils rendent visible l'invisible, c'est « une façon de découvrir des choses qu'on côtoie tous les jours dans une ville, sans les voir » (Herzog 2006). Herzog et De Meuron développe une méthode projectuelle qui vise à s'approprier l'ordinaire et à l'injecter dans le projet lorsqu'ils affirment que « tout ce que nous avons pu concevoir vient de l'observation et de la description. Tout ce que nous avons fait a été trouvé dans la rue ! Tous nos projets sont des produits de nos perceptions projetées dans des objets » (Herzog et De Meuron 1993, 15).

Rem Koolhaas n'est pas loin non plus de ces réflexions lorsqu'il prône une expression architecturale brutale et pauvre à la fin du XXe siècle. Concernant le Grand Palais à Lille, les matériaux les plus rustiques sont apparents et laissés comme non-finis. La pauvreté de cette architecture lui autorise à utiliser la solution la plus directe. Par exemple, les conduits de chauffages sont simplement enroulés de cordes, l'isolation acoustique est laissée brute et visible avec une couche de PVC transparent à hauteur humaine (Gargiani 2008, 172-82). Tout cela, encore une fois, pour augmenter l'impact expressif et tectonique des matériaux, jouant avec un « esthétisme du bricolage » qu'il détourne et expérimente.



en-haut:
Herzog et De Meuron, Entrepôt
Ricola, Laufen, 1986-1987
© Trevor Patt
Vue rapprochée de l'enveloppe
extérieure faite de plaques d'Eternit
inclinées

en-bas:
Rem Koolhaas, Grand Palais, Lille,
1994 © Roberto Gargiani
Détails du conduit de chauffage
enroulé d'une corde pour éviter que
les visiteurs se brûlent

L'observation et le regard critique que l'architecte pose sur ce qu'il observe seraient le moyen pour lui de se rapprocher du bricoleur. Il peut ainsi s'éloigner de l'ingénieur par la sensibilité de son regard sur les choses. Cependant, l'observation du banal, de l'ordinaire s'inscrit toujours dans un processus architectural théorique, pour non seulement exalter les matériaux mais aussi répondre à la nécessité d'une économie des moyens, sans qu'elle soit au détriment de l'architecture, sans réduction expressive ou sans tomber dans une reproduction grotesque du vernaculaire. Elle est au contraire bénéfique pour une nouvelle expression architecturale qui place la tectonique et les matériaux au centre même de son raisonnement.

Clancy Moore Architects, Atcost
Barn, Castle Cary, 2020 © Sue Barr
Réhabilitation d'une ancienne
grange, processus *ad-hoc* utilisant
seulement les matériaux qui se
trouvent à portée de main



Inventaire

L'économie des moyens présente le bricoleur faisant avec «les moyens du bord», c'est-à-dire qu'il s'arrange toujours avec «un ensemble [...] fini d'outils et de matériaux, hétéroclites ou surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec des résidus de constructions et de destructions antérieures.» (Lévi-Strauss 1964, 27). L'inventaire est donc l'ensemble des moyens à disposition, sans emploi précis ou déterminé, dont dispose rétrospectivement le bricoleur : «Il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux ; en faire, ou refaire, l'inventaire ; enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose. Tous ces objets hétéroclites qui constituent son trésor, il les interroge pour comprendre ce que chacun d'entre eux pourrait "signifier" » (Lévi-Strauss 1964, 28). L'inventaire, parce que le bricoleur s'interroge sur la signification des choses, démontre donc bien l'inverse d'une vision limitée qui placerait l'architecte, professionnel et intellectuel au-dessus du bricoleur, profane et amateur. Dans ce sens, Lévi-Strauss nous éclaire encore une fois sur la pratique du bricolage, qui

regarde l'univers comme « objet de pensée » (Lévi-Strauss 1964, 5) dont la dimension « intellectuelle » nous apparaît ainsi évidente. De ce point de vue, l'inventaire mérite une attention toute particulière de la part de l'architecte. Une interprétation de ce dernier pour l'architecture – surtout dans le cas d'une réhabilitation de grange –, ne peut être que bénéfique.

Que pourrait donc signifier l'inventaire pour l'architecte ? Alors que le bricoleur utilise des moyens non spécialisés et limités, il paraît évident, à première vue, que l'ensemble des moyens architecturaux sont spécialisés, et donc non contraints. Comme nous l'avons vu, l'architecte s'apparente plus à l'ingénieur, il puise dans son savoir et peut apporter une solution précise pour un cas précis. Cependant, une première hypothèse d'inventaire pour l'architecture serait qu'elle noue toujours une relation en rapport avec un lieu, composé d'éléments, de présences qui sont là et que l'architecte doit interroger, soupeser et mettre en relation. L'architecture intervient toujours dans une situation existante, architecturale, historique ou environnementale. Alors que le bricoleur se tourne vers un ensemble déjà constitué de matériaux et d'outils, l'architecte est aussi confronté à un ensemble déjà constitué, qu'il doit nécessairement décrire et évaluer : le site, le contexte, l'environnement, l'histoire du lieu, les pratiques et matériaux locaux. Dans le cas précis de la réhabilitation d'une grange, l'inventaire devient encore plus descriptif ; il est constitué de matériaux, de vestiges, de résidus et de débris et c'est probablement dans ce cas-là que l'architecte se rapproche le plus du bricoleur. Chaque poteau, poutre, planche, couche, brique, linteau

6a architects, Raven Row, London, 2009 © 6a architects
« L'architecte implique un travail de détective », fragments d'inventaire, au n°58 Artillery Lane, en attente de réinstallation

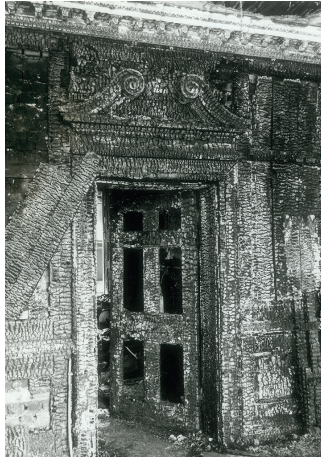


est évalué et l'architecte doit engager un dialogue avec ces éléments. Sont-ils réutilisables ? Sont-ils modifiables ? Peuvent-ils devenir autres choses ? Peut-on engager un jeu avec ces éléments ?

Le bureau *Lacaton & Vassal* préconise justement la transformation en relation très intime avec l'inventaire lorsqu'ils affirment – et le démontrent dans la rénovation de 530 appartements à Bordeaux –, qu'il ne faut jamais démolir, mais toujours ajouter, transformer, agrandir en traitant le contexte comme un prérequis existant : « Prenez les valeurs du lieu tel qu'il est et intégrez-les au projet, sans jamais être en opposition avec lui » (Lacaton et Vassal 2021). D'une manière plus poétique, Irénée Scalbert écrit que « l'architecture implique un travail de détective. [L'architecte] regarde les choses, il regarde sous et à travers les choses parce qu'elles sont des sources de connaissance, des signes d'une ressource momentanée » (Scalbert 2013, 38), ceci à l'image du bureau 6a alors qu'ils entreprennent la rénovation de *Raven Row* à Londres. Ce bâtiment date de 1720, il est ensuite transformé au XVIII^e siècle, puis plusieurs fois converti, endommagé, réparé et finalement sinistré en 1972 à la suite d'un

incendie (Emerson et Wentworth 2009). Dans ce sens, l'inventaire rappelle aussi à l'architecte qu'il ne devrait jamais perdre de vue qu'un site est le résultat « d'une multitude d'interventions. Certaines sont bien documentées, mais la plupart font partie du flux et du reflux de la vie » (Scalbert 2013, 63). De ce fait, l'architecte aux prémices d'un projet doit nécessairement interroger le passé.

Une seconde hypothèse serait en lien avec un inventaire composé d'un stock de références, de textes et d'images. Il suffit de regarder l'enthousiasme de l'architecte curieux alors qu'il enrichit sa bibliothèque d'un nouveau livre pour comprendre que cette dernière fait partie de son « trésor ». Il est confronté à des années de découvertes, projets ou théories qu'il doit questionner, balayer ou embrasser. Quand l'architecte note une référence dans son carnet, il réfléchit alors comme un bricoleur intellectuel qui se dirait « ça peut toujours servir » (Lévi-Strauss 1964, 27). Dans ce sens-là, Lucan pose l'hypothèse de l'autobiographie comme vecteur projectuel, qu'il définit comme le bagage que chacun s'est individuellement constitué : « L'autobiographie, comme partie prenante de la réflexion et de la conception architecturale, est donc un retour sur soi, dans un mouvement qui suppose une énonciation renouvelée des problématiques abordées au cours du temps, une énonciation destinée aux autres autant qu'à soi » (Lucan 2016, 233). À titre d'exemple, le travail introspectif de Valerio Olgiati, pour la revue barcelonaise 2G, propose une autobiographie iconographique. En soulignant que « les images sont emmagasinées dans [sa] tête » (Olgiati 2006, 134), il fait participer l'inventaire autobiographique à la création d'une mémoire.



6a architects, Raven Row, London, 1972 © City of London Metropolitan Archive
Dégâts causés par le feu au n°56 Artillery Lane

Aldo Rossi précise quant à lui que la création de son inventaire passe notamment par l'observation de son environnement : « sans doute l'observation des choses a-t-elle constitué l'essentiel de mon éducation formelle ; puis, l'observation s'est transformée en mémoire des choses. Aujourd'hui, j'ai l'impression de voir toutes ces choses observées, disposées comme des outils bien rangés, alignées comme dans un herbier, un catalogue ou un dictionnaire » (Rossi 1988, 42).

Outre les références personnelles, l'inventaire peut aussi être la création d'une série de photographies, à l'instar de l'*Atlas du vernaculaire contemporain*. Il n'est pas sans rappeler le travail des artistes Hilla et Bernd Becher qui, durant quarante années, ont photographié en série l'architecture industrielle. Les photographies de Raymond Depardon sont un autre exemple – elles présentent un « panorama très personnel » (Depardon 2010) de l'architecture vernaculaire française. Dans ces deux cas, l'usage de la photographie nous montre une architecture en déclin, souvent abandonnée et qui tendrait vers

Bernd et Hilla Becher, Water Towers, 1970 - 2010 © Estate Bernd & Hilla Becher



une disparition. Comme le souligne Lucan, «des témoignages de cette relation complexe avec ce qui disparaît ou s'efface mènent quelquefois à des sortes d'inventaires de patrimoine vernaculaire.» (Lucan 2021, 49). Cette pratique artistique, mettrait donc aussi en avant la nécessité de préserver une certaine mémoire de l'oubli.

Le rapport qu'entretient l'architecte avec l'inventaire est donc double ; il est d'un côté matériel et de l'autre théorique. Dans les deux cas, nous avons vu qu'il implique une relation au passé. Lorsqu'Irénée Scalbert écrit sur *6a architects*, il résume parfaitement cette double condition, tout en s'amusant à détourner les propos de Lévi-Strauss: «L'architecte-bricoleur renifle, il fouille dans les vieilles choses, à travers les matériels et les artefacts aussi bien que les idées et les concepts. Il interroge les objets hétérogènes qui constituent son trésor, cherchant à découvrir ce que chacun d'eux pourrait signifier» (Scalbert 2013, 110). L'inventaire architectural tisserait également des liens avec la mémoire, en participant de ce fait autant à la sauvegarde d'un lieu, d'une culture ou d'une architecture qu'à la création d'une mémoire intellectuelle, à la fois personnelle et commune.

Mémoire

Alors que l'inventaire donne le constat que « chaque projet implique non seulement ce que l'architecte fait mais aussi toutes les choses qui ont été faites auparavant » (Scalbert 2013, 66), la notion de simultanéité, énoncée par Gio Ponti, fait apparaître que : « le passé n'existe pas. Tout est simultanément dans notre culture. Seul le présent existe dans la représentation du passé et dans l'intuition du futur » (Ponti 1957, 92). Il faut alors prendre en compte que si l'inventaire implique une considération pour le passé, cette affection n'a de sens que dans la « simultanéité » des choses. À l'image de la réhabilitation d'une grange, s'interroger sur la présence des éléments du passé n'est logique justement que par leur « présence » et donc leur future interprétation possible. Tout comme l'autobiographie iconographique n'a du sens que parce que c'est le bagage constitué « en ce moment présent » qui va guider l'architecte vers ses intuitions futures, comme le souligne justement Olgiati lorsqu'il définit ses références comme « a-historically » (Olgiati 2011, 20). À l'instar d'un vestige faisant partie de l'inventaire du bricoleur, la relation au passé n'a donc un intérêt que si elle est interrogée comme un « moyen » présent pour un objectif futur. C'est en effet dans cette simultanéité qu'il faut étudier la mémoire, du lieu, de l'histoire, de l'architecture et de l'architecte, dans le but de la transformer en force créatrice pour le projet contemporain, maintenant, ici et là, nourrie

par le passé, vers une architecture future.

Nous pouvons alors confirmer le lien très étroit entre la mémoire et l'inventaire, comme évoqué dans le chapitre précédent. Le bricoleur, parce que son stock est composé d'éléments hétéroclites, de vestiges du passé qu'il questionne, détourne ou réemploie, participe en effet à la mémoire qui préserve les éléments d'un oubli certain. Par cette démarche, les fragments coexistent et créent de nouvelles connexions : « à titre provisoire, mieux que l'indifférence à toute connexion ; car le classement, même hétéroclite et arbitraire, sauvegarde la richesse et la diversité de l'inventaire ; en décidant qu'il faut tenir compte de tout, il facilite la constitution d'une mémoire » (Lévi-Strauss 1964, 25). À ce propos, Pauline Seigneur souligne que « fabriquer les choses avec ces fragments de mémoire permet non seulement de les préserver d'un certain oubli, mais surtout d'entretenir et de garder active la culture qui leur est relative » (Seigneur 2013, 43).

Ce processus pourrait donc être aussi valable pour tout architecte « conscient » de son inventaire et « soucieux » de préserver une mémoire et une certaine culture. Le thème du pavillon belge à la biennale d'architecture de Venise en 2021, organisé par *Bovenbouw Architectuur*, implique justement la mémoire comme outil de design (De Caigny 2021). Sofie de Caigny, commissaire de cette exposition, évoque notamment la nécessité d'une redéfinition des principes projectuels en relation avec la mémoire, en soulignant l'importance de faire avec les situations existantes (De Caigny 2021, 7). Cela ne signifie évidemment pas que l'architecte doit tout préserver, comme dans le cadre d'une

en-haut:
Raam-werk, Halewijnkouter,
Drongen, 2020, © Stijn Bollaert
Un série de murs en ruine,
intégralement conservés, constitue
le cadre d'une nouvelle construction.

au milieu:
Biolley Pollini architectes et m-ap
architectes, Risoux, 2021, Lausanne
© Daniela & Tonatiuh
Une extension nécessite une
ouverture dans le mur d'un
immeuble, la trace de l'ancienne
maçonnerie qui en découle est
laissée visible comme un hymne à la
mémoire.

en-bas:
Architecten de Vylder, Vinck
Taillieu, Caritas, Melle, 2016 © Filip
Dujardin
La décision de conserver un
bâtiment à moitié démoli invite les
architectes à le compléter au fur à
mesure qu'il se détériore, en
utilisant par exemple des blocs en
béton pour remplacer les anciennes
briques.



réhabilitation de grange, mais questionner intelligemment le contexte, les éléments présents, poser un œil critique sur les traces du passé, préserver des fragments ou, à l'image du bricoleur, les modifier pour qu'ils puissent devenir autres choses. À cela, De Caigny ajoute que « l'histoire des paysages et des lieux (tant morphologiques qu'immatériels), des traditions de construction et de conception, des matériaux et des idées » (De Caigny 2021, 7) sont également des outils pour ce processus lié à la mémoire.

Dans ce sens, il serait toujours nécessaire de regarder les situations existantes en tenant compte de l'hypothèse très inclusive qu'il n'existe pas de construction mineure (De Vylder 2013, 130) et que chaque contexte a son propre potentiel et mérite donc une attention soutenue. Le bureau *De Vylder Vinck Taillieu (advvt)* démontre cette hypothèse et son rapport à la mémoire en cherchant – alors qu'ils travaillent avec une situation existante –, à « métamorphoser une construction ancienne sans chercher à effacer l'identité première » (Lucan 2016, 150). Dans une attitude qui vise à toujours se tourner vers ce qu'il y avait avant et à créer des connexions entre les fragments ou entre le nouveau et l'ancien, le contexte devient finalement une partie intégrante du projet. La notion de simultanéité émerge encore une fois, dans le sens où « le travail n'est jamais entièrement un projet lancé vers l'avenir, mais aussi un regard idiosyncrasique sur le passé. Il s'agit avant tout d'un présent instable, incertain et récurrent » (Delbeke 2016, 7). À ce sujet, le projet *Famous* de *advvt* illustre cette méthode : Alors que les architectes se retrouvent confrontés aux couleurs et peintures originales découvertes



Architecten de Vylder, Vinck
Taillieu, Famous, Groot-Bijgaarden,
2013 © Filip Dujardin

sous une multitude de strates historiques du mur, ils décident non seulement de préserver ces traces du passé comme fragments historiques, mais choisissent également les couleurs des nouveaux éléments en métal en fonction des différentes teintes de ces fragments (Decroos 2021). Dans ce sens, la trace historique dialogue par une « connexion » avec les dispositifs ajoutés pour créer de nouveaux liens qui revitalisent ainsi la mémoire du bâtiment.

Ce processus invite l'architecte à prendre soin des situations existantes et à être attentif à ce qu'il a sous les yeux, à travailler le plus intimement possible avec l'inventaire, pour tisser des liens entre les choses et faire émerger la constitution d'une mémoire relative à un lieu.

Assemblage

3. Définition selon le dictionnaire Larousse



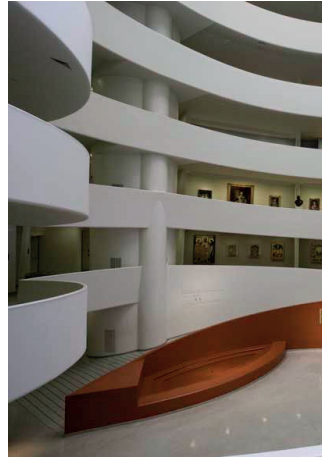
Lacaton & Vassal, Maison, Coutras, 2000 © Lacaton & Vassal

L'assemblage signifie autant l'action d'assembler les éléments d'un tout qu'une réunion inattendue ou disparate de choses³, en d'autres termes, une collection d'éléments hétéroclites interagissant les uns avec les autres. De ce point de vue, l'assemblage est une manifestation de l'inventaire du bricoleur et participe, comme présenté dans la partie précédente, à l'acte de juxtaposer les éléments anciens ou neufs, constituant par ses connexions et relations une mémoire relative à une certaine culture. Comme le bricoleur construit avec ce qu'il a sous la main, l'assemblage dépend d'une économie des moyens qui se manifeste en architecture par la façon dont la recherche d'une expressivité constructive avec des matériaux « ordinaires » donne lieu à des détails d'articulation qui soient très peu ouvragés – « assemblés ou juxtaposés, ils [sont] véritablement exposés, et leurs modes de relation et de construction [sont] visuellement intelligibles » (Lucan 2016, 147). La maison à Coutras de Lacaton et Vassal illustre ce phénomène : les matériaux laissés bruts donnent lieu à des modes d'assemblages compréhensibles. Dans cette partie, c'est donc l'assemblage comme dimension tectonique et poétique qui va retenir notre attention.

Il faut tout d'abord comprendre l'assemblage comme une alternative à l'architecture monolithique. Il compose l'entier comme une réunion d'éléments

distincts – les parties d'un tout –, et repousse donc l'affirmation de Frank Lloyd Wright qui soutient que « la partie est au tout comme le tout est à la partie » (Wright 2003, 359). Son architecture organique a pour but « d'éliminer effectivement le poteau et la poutre en faveur d'une continuité structurelle » (Wright 1998, 165) et que « les murs ne fassent qu'un avec les planchers, se mêlant les uns aux autres » (Wright 1998, 165). La question tourne finalement autour du béton et le résultat plastique qui en résulte. La méthode de l'assemblage conteste donc également la plasticité – dans un sens où « la nature des matériaux est telle qu'ils paraissent couler ou croître⁴ en une forme » (Wright 2003, 10). Contrairement à la plasticité, l'assemblage exalte quant à elle les différentes parties découpées. En effet, les matériaux tels que la brique, la pierre, le métal et le bois supposent que chaque partie est indépendante, avec sa propre logique dans la constitution du tout. Autrement dit, là où il y a un assemblage, il y a aussi une séparation. »

Heinrich Tessenow fait appel à la nature pour justifier l'assemblage et la séparation lorsqu'il avance que « la nature nous servira toujours de modèle, elle sépare partout, jusqu'au plus petit, et assemble tout » (Tessenow 2019, 62). Il demande cependant une certaine prudence concernant la cohérence du tout, car « là où nous séparons, nous devons assembler et assembler d'avantage, ou bien cela ressemblera finalement à quelque chose d'avant le premier jour de la création. Entre un subtil impossible et un grossier inutile, il convient de trouver une frontière ; elle existe toujours » (Tessenow 2019, 62). Dans le cas d'un assemblage, le tout est donc constitué d'éléments distincts et autonomes, séparés selon



Frank Lloyd Wright, Guggenheim Museum, New-York, 1956-1959
4. « flowing or growing »



Herzog et De Meuron, Entrepôt Ricola, Laufen, 1986-1987 © Pierre De Meuron et al. (Atlas of Places)

6. « It must embody the difficult unity of inclusion rather than the easy unity of exclusion » »

leur fonction mais assemblés selon une cohérence intrinsèque au projet, élaborant ainsi le potentiel d'une intelligibilité constructive et d'une expression tectonique. Lorsque Jacques Herzog précise au sujet de l'entrepôt Ricola à Laufen que « toute la structure devenue visible se soumet à l'idée de l'empilement de planches où le porter et le peser se montrent dans chaque élément [donc supposés libres et indépendants] » (Herzog et Vischer 2013, 50), ils confirment le potentiel d'expression constructif et tectonique de l'assemblage.

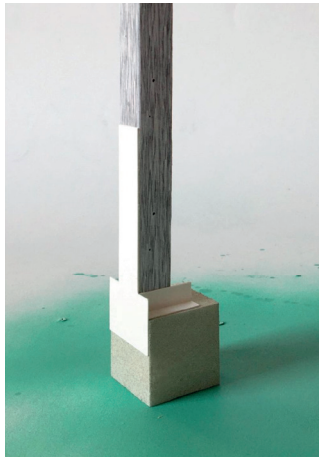
Il est donc question d'une pensée hybride face à la pureté, l'exclusivité, l'homogénéité et la simplification de la pensée monolithique. Plutôt que « l'unité facile par l'exclusion », en se référant aux mots de Robert Venturi, cherchons aujourd'hui « l'unité difficile par l'inclusion »⁶ (Venturi 1976). Dans cette optique, Götz Menzel développe les « Elaborate Amalgams » en privilégiant les matériaux divers et variés, vers une architecture inclusive et écologique, célébrant la poésie de la diversité et évoquant la « complexité joyeuse de nos vies » (Menzel 2021).

Ceci sans pour autant perdre de vue que si l'assemblage se confronte à une utilisation monolithique du béton, elle s'oppose aussi à « l'approche prédominante et contemporaine du bâtiment comme sculpture » (Van Severen 2012, 175). Comme l'assemblage dépend exclusivement d'une économie des moyens, cela implique l'utilisation de « l'élément le plus logique, sans soucis esthétiques » (Lacaton et Vassal 2009, 28). J'ai cité ici respectivement Van Severen et *Lacaton Vassal*, qui dans une optique similaire, prônent l'anti-icone, une architecture « précise » (Geers 2015) qui met en œuvre les matériaux

«d'une manière littérale, comme a fait Berlage en empilant les briques» (Geers 2005, 36) à la Bourse d'Amsterdam.

Il n'est pas sans rappeler le constructiviste Moïseï Ginzbourg, qui écrit en 1924 que «l'invention d'une forme [doit] être un modèle de concision et de précision», en ajoutant que «la beauté et la perfection [se définit] par la quête des spécificités les plus appropriées d'un matériau, l'utilisation la plus avantageuse de ce matériau selon le but recherché» (Guinzburg 2013, 107). Dans cette approche très constructiviste, il ajoute ensuite que «l'architecte contemporain ne recouvrira pas un matériau d'une couche de plâtre, mais s'efforcera autant que possible de le revisiter, en exploitant et en soulignant ses qualités. Tout notre langage stylistique s'en trouvera modifié et révélé : il y a aura le style du bois, le style du béton, le style du fer ou le style du verre.» (Guinzburg 2013, 107). Bien qu'il soit question dans ce contexte d'architecte-ingénieur étroitement lié à la machine, nous ne nous tenons cependant pas si loin des propos de l'artiste Carl Andre, lorsqu'il s'exclame cinq décennies plus tard que «je veux que le bois soit du bois, l'acier de l'acier, l'aluminium de l'aluminium une botte de foin rien d'autre qu'une botte de foin» (Tuchman 1986, 36).

Dans ce contexte, nous prendrons surtout en compte l'assemblage comme une juxtaposition «littérale» des matériaux selon leur utilité pratique et sans chercher à les dissimuler, créant ainsi une construction intelligible. Nous ne sommes non plus pas loin des exemples de l'*Atlas du vernaculaire contemporain*, qui présentent souvent des constructions brutes, des matériaux visibles,



en-haut à gauche:
Jean-Prouvé, bungalow tropicale,
1958-1964 © C. Baraja / E. Tou

Au milieu à gauche:
Bernd Schmutz, Gut Garkau,
Garkau near Lübeck, 2020 © Bernd
Schmutz Architekten
Essais de transformation d'une
colonne composite à base en pierre
bosselée et à fût en bois élané à
Garkau

en-bas à gauche:
Atelier Craft, Station Nord, Paris,
2021 © Victoria Tanto Photographies
Conception d'un «trait d'union
entre l'ancienne gare à charbon et
les espaces extérieurs» (Atelier
Craft)

à droite:
Architecten de Vylder, Vinck
Taillieu, Ganzendries 2, Ghent, 2016
© Tom Lagast

des modes d'assemblages intelligibles et des juxtaposition entre l'ancien et le neuf. Selon Götz Menzel, les assemblages «marient des utilisations empiriques et intuitives des matériaux à un contrôle calculé» (Menzel 2021, 40), autrement dit, ils deviennent alors le trait d'union entre le bricoleur et l'ingénieur. C'est donc bien dans cet entre-deux que l'architecte devrait manipuler les assemblages, entre intuition et maîtrise scientifique.



Surprise



Jean-Nouvel, Nemausus, Nîmes, 1987 © Ateliers Jean-Nouvel

Cette cinquième partie, qui ne peut apparaître seulement avec une étude attentive des quatre autres parties, présente la surprise comme potentielle force projectuelle. Cependant, jouer avec la surprise demande une vigilance stricte et c'est avec les mots d'Auguste Perret en tête que l'on peut aborder cette notion en architecture : « le choc ne dure jamais » (Perret cité dans: Lapierre 2019, 95). À ce sujet, Éric Lapierre apporte quelques précisions lorsqu'il écrit que « la surprise et l'étonnement n'ont pas de résultats durables s'ils ne sont que superficiels, s'ils sont fondés sur des formes architecturales arbitraires qui sont elles-mêmes fondées sur un désir superficiel de nouveauté et non sur une réponse naturelle aux besoins intérieurs profonds du projet » (Lapierre 2019, 95), avant d'ajouter que « la mise en œuvre de la surprise dépend donc du respect le plus strict de l'économie de moyens » (Lapierre 2019, 95). Ainsi, l'économie des moyens comme étudiée dans le premier chapitre participe également à la surprise, à l'instar du *Nemausus* de Jean-Nouvel. En effet, l'utilisation inusuelle de matériaux ordinaires forme également un effet de surprise – une architecture étonnante mais surtout sans prétention formelle superficielle, sans sculpture.

Pour le bricoleur, la surprise n'est pas plus un objectif qu'un outil ; l'inattendu apparaît plutôt malgré lui

car les moyens qu'il puise dans son inventaire sont contraints et créent, comme nous l'avons vu avec l'assemblage, une réunion inattendue ou disparate d'éléments selon les significations attribuées à chacun des objets constituant son « trésor ». Nous savons en revanche que l'architecte peut apporter une solution précise pour chaque situation. Cependant, le bureau *Bakker & Blanc* affirme qu'il ne faut pas tout maîtriser pour laisser une place à la surprise : « nos bâtiments ne sont pas vraiment précis, [...] ils sont là avec leurs capacités, leur présence, leur absence aussi » (Bakker, Blanc, et Steinmann 2007, 8). Il y a dans cette attitude une crainte du professionnalisme qui planifie tout, et donc d'une architecture qui deviendrait stérile. Dans ce sens, le processus créatif passe notamment par une volonté de ne pas tout dessiner mais plutôt d'instaurer un dialogue avec les ouvriers afin d'obtenir des résultats qui vont bien au-delà des lignes du dessin, créant ainsi l'inattendu à l'image de la façade en plomb et en verre étiré de l'orangerie du château de Romont. De plus, ils jouent avec les éléments trouvés, observent, interrogent et détournent leurs significations : « Nous utilisons parfois des éléments trouvés, existants, pour une fonction autre que celle prévue. Dans nos travaux, des éléments vivent souvent leur propre vie pour aller vers des rivages inattendus... » (Bakker, Blanc, et Steinmann 2007, 2). A nouveau, cette démarche rejoint la volonté de ne pas tout maîtriser mais de laisser une place au hasard et au jeu dans la gestion de l'inventaire, entre les vestiges du passé et les nouveaux dispositifs. Marco Bakker ajoute qu'il se produit ainsi « une mutation. L'intégration de ces éléments trouvés dans le projet revient au bricolage et conduit à une sorte de créativité : le résultat



Bakker et Blanc, Orangerie du château de Romont, Romont, 2007 © BABL
Détail de la façade en plomb, verre étiré et mastique de l'orangerie du château de Romont.

Architecten de Vylder, Vinck Taillieu, Podium Pile Pavillon, Horst, 2017 © Filip Dujardin



est inattendu parfois » (Bakker, Blanc, et Steinmann 2007, 2). A l'image de l'Homo Ludens (Huizinga 1988), « l'homme ludique » de Johan Hurizinga, l'architecte peut instaurer un jeu de liberté tout en fixant ses propres règles. Une réponse ludique peut donc dialoguer avec une situation donnée, cela sans pour autant nuire à l'économie des moyens.

Dans ce sens, les règles du jeu, fixées par *De Vylder Vinck Taillieu* pour le Podium pile Pavillon, sont simples : ils expérimentent la surprise en désirant les possibles accidents de construction. Il s'agit aussi ici d'une vision qui tend à dialoguer avec l'entrepreneur pour se libérer de la rigidité des lignes du dessin, par une optique que l'on pourrait alors qualifier de « ruskinnienne » (Decroos 2021). En effet, Ruskin évoque la notion de joie lorsque l'ouvrier se libère de la perfection machiniste pour ainsi entreprendre son travail avec une liberté d'action et une ouverture d'esprit (Ruskin 1989). Dans cette optique, *advvt* laissent la liberté à l'entrepreneur de dévier des normes standardisées de la construction, lui offrant la possibilité d'exercer son pouvoir au-delà de l'attente d'une exécution mécanique

du plan (Decroos 2021). Le processus constructif n'est donc pas sous le signe de la « perfection des lignes du dessin mais organisé pour accepter les déviations de l'humain et des matériaux » (Decroos 2021, 68).

La surprise est donc autant le résultat d'une utilisation particulière d'un matériau à des fins expressives, tout en respectant l'économie des moyens; le résultat d'une étude attentive de l'inventaire, de ce qui est *in situ* et de la modification ou liberté possible de ces éléments; le résultat d'une mise en relation, parfois disparate, d'un assemblage théorique ou physique entre les choses, dialoguant ainsi avec la mémoire; finalement, le résultat d'une acceptation que l'architecture est humaine et que malgré son évolution dans un monde industriel depuis plus d'un siècle, l'architecte ne sera jamais une machine.

Conclusion

Quelques remarques rétroactives : J'ai commencé mes recherches en étudiant le régionalisme critique de Kenneth Frampton. Le but n'était pas de définir sa contemporanéité, ni de résoudre le débat de bipolarité dans laquelle se trouve l'architecture contemporaine, comme évoqué par Frampton en introduction, mais plutôt d'esquisser les contours d'une architecture alternative avec un intérêt particulier pour la tectonique, la tactilité et la relation au site – des points en effet relatif au régionalisme critique. La recherche a finalement pris une autre direction grâce à la lecture fructueuse du texte de Claude Lévi-Strauss. Le bricolage est en effet devenu le fil rouge de mes réflexions, m'éloignant ainsi du régionalisme critique. Il se trouve cependant que les parties de ce texte rejoignent étroitement la démarche contemporaine présentée par Véronique Patteeuw du « Critical regionalism for our times » lorsqu'elle définit une approche « dans laquelle le tactile surpasserait le visuel, la tectonique l'emporterait sur le scénographique, et l'hybride serait favorisé par rapport à l'homogène » (Patteeuw et Szacka 2019). Cette approche s'entremêle à la nécessité d'une transition écologique, confrontant la profession à « des circuits courts, une économie de moyens, des matériaux locaux et des connaissances en matière de construction » (Patteeuw et Szacka 2019). De plus, ma partie sur l'assemblage présente une tectonique proche de celle de

Frampton, vers l'idée d'un « potentiel d'expression constructive ». Dans tous les cas, l'important est ici d'encourager une réflexion critique sur la construction. Cela dit, je laisserai le spectre du régionalisme critique planer rétroactivement sur mon texte sans me soucier vraiment de sa validité.

Seconde remarque : Comme ce travail interroge la pratique architecturale dans sa relation au bricolage, il serait donc intéressant de se demander si l'architecture, telle que présentée dans ce texte, tourne autour d'une revalorisation du « faire ». Il est en effet clair que le sujet intrinsèque au bricoleur, c'est l'action ; l'acte de prendre les choses en main et de faire soi-même. Pour l'architecte, il serait alors question d'un engagement de manière directe dans les pratiques constructives afin « de renforcer nos capacités d'action sur l'architecture, changer nos modes de consommation, maîtriser le cycle complet de production et manipuler pour mieux connaître, comprendre ou innover » (Lefebvre, Neuwels, et Possoz 2021).

Il est en effet vrai que l'architecte qui s'intéresse au bricolage se retrouve toujours, d'une certaine manière, à se questionner sur le « faire ». Cependant, il ne s'agit pas seulement à mon avis d'une prise en main des choses ou d'un engagement physique, mais implique surtout un intérêt prononcé pour la construction mêlée à une prise de position. C'est-à-dire, encore une fois, un processus qui vise à encourager une réflexion critique sur la construction. C'est en effet seulement dans la compréhension de la construction que l'architecte est en mesure d'avoir une attitude critique vis-à-vis de cette dernière. Cette position devient prolifique lorsqu'elle

se mêle à une curiosité, à une créativité et à une capacité de regarder les choses avec une intensité nouvelle. En effet, tel qu'il apparaît dans ce texte, à la recherche de sa place entre le bricoleur et l'ingénieur, l'architecte est toujours présenté comme dialoguant d'un côté avec ses connaissances techniques et professionnelles et de l'autre avec ses intuitions, sa sensibilité à poser le regard sur un objet et sa proximité aux choses. Les cinq parties s'entremêlent les unes aux autres et tentent de faire émerger cette position, toujours en faveur d'une expression constructive plus forte et de la préservation d'une certaine culture architecturale.

Tout au long du développement, l'observation et la proximité aux choses prennent donc une part considérable de la réflexion. Au-delà du « faire », le bricolage implique tout d'abord la question d'une connaissance objective de son environnement, d'un univers comme « objet de pensée » (Lévi-Strauss 1964, 5). C'est-à-dire, encore une fois, qu'il questionne consciencieusement les choses qui l'entourent. C'est dans cette optique que l'architecte peut s'éloigner de l'ingénieur, se libérant ainsi d'un concept de modernité devenu trop étroit et d'une recherche de profit infatigable. C'est sûrement la même raison qui m'a poussé, il y a quelques années, sans rien connaître du bricolage de Claude Lévi-Strauss, à commencer à prendre des photographies de vernaculaire bricolé lors de nombreux voyages et à développer une fascination sans limite pour ces dernières. C'est probablement encore la même raison qui appelle le bureau *Point Suprême* à observer le vernaculaire pour se libérer des conventions. C'est finalement la raison qui m'a amené à choisir une grange, banale, ordinaire, un

assemblage fait de briques, de bois, de pierres, de métal, de verre et de tôles ondulées, comme objet de travail pour mon projet pratique de master et à questionner les outils de mise en œuvre pour sa réhabilitation dans le cadre de cet énoncé théorique.

Avermaete, Tom, Véronique Patteeuw, Léa-Catherine Szacka, et Hans Teerds. 2019. « A Conversation with Kenneth Frampton ». *OASE*, n° 103: 143-53.

Bakker, Marco, Alexandre Blanc, et Martin Steinmann. 2007. *Bakker & Blanc Architectes : construire le construit*. Lausanne: Ecole Polytechnique Fédérale.

Bouvier, Mathieu. 2008. « Ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton ». *Vertigo*, n° 33: 4-11.

Certeau, Michel de. 2010. *L'invention du quotidien, Arts de faire I*. Paris: Gallimard.

De Caigny, Sofie. 2021. « Memory as a Design Studio ». In *Composite Presence*, édité par Dirk Somers et Maarten Van Den Driessche, 6-11. Antwerp: Flanders Architecture Institute.

De Vylder, Jan. 2013. « Casa Rampelken, Gante ». *2G*, n° 66: 130-31.

Decroos, Bart. 2021. « How Gothic is contemporary Architecture? The appreciation of craftsmanship as a ruskinian aesthetics of imperfection ». In *Penser-faire: quand des architectes se mêlent de construction*, 115-31. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.

Delbeke, Maarten. 2016. « Rumpelstiltskinning ». In *Architecten de Vylder Vinck Taillieu : De Aedibus International*, 6-11. Luzern: Quart Publishers.

Depardon, Raymond. 2010. *La France de Raymond Depardon*. Paris: Seuil.

Emerson, Tom, et Richard Wentworth. 2009. « Richard Wentworth in conversation with Tom Emerson ». *AA Files*, n° 59: 21-27.

Gargiani, Roberto. 2008. *Rem Koolhaas/OMA: the construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL press.

Geers, Kersten. 2005. « Architecture is Itself ». In *Office Kersten Geers David Van Severen, Tontoonselling 35m2 jonge architectuur*. Antwerp: deSingel International Kunstcentrum.

Geers, Kersten. 2015. « A short history of architecture without content ». In *Places of accumulation. Architecture without content 5*. London: Bedford Press.

Guinzburg, Moisej. 2013. *Le style et l'époque: problèmes de l'architecture contemporaine*. Gollion: Infolio.

Herzog, Jacques. 2006. *Ornement, structure, espace*. Entretien avec Jacques Herzog. <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/writings/conversations/chevrier-fr.html>.

Herzog, Jacques, et Pierre De Meuron. 1993. « Continuities ». *El Croquis*, n° 60: 6-23.

Herzog, Jacques, et Theodora Vischer. 2013. « Entretien ». In *Herzog & de Meuron 1978-1988, The Complete Works. Volume 1*. Basel: Birkhäuser.

Huizinga, Johan. 1988. *Homo ludens: essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris: Gallimard.

Jencks, Charles, et Nathan Silver. 2013. *Adhocism: the case for improvisation*. Cambridge: MIT Press.

Lacaton, Anne, et Jean-Philippe Vassal, éd. 2009. *Lacaton & Vassal*. Orléans : Paris: HYX ; Cité de l'architecture & du patrimoine.

Lacaton, Anne, et Jean-Philippe Vassal. 2021. *Lacaton & Vassal: espacio libre, transformación, habitar = Lacaton & Vassal: free space, transformation, habitar*. Barcelona: Puente Editores.

Lapierre, Eric. 2019. « Economy of Means, How Architecture works ». In *Poetics of reason, Lisbon Architecture Triennale*. Barcelona Lisbon: Polígrafa Lisbon Architecture Triennale.

Lefebvre, Pauline, Julie Neuwels, et Jean-Philippe Possoz. 2021. *Penser-faire: quand des architectes se mêlent de construction*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.

Lévi-Strauss, Claude. 1964. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.

Lucan, Jacques. 2016. *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes.

Lucan, Jacques. 2021. *Habiter: ville et architecture. Architecture*. Lausanne: EPFL press.

Menzel, Götz. 2021. « Elaborate Amalgams ». In *Urban Legend, Città Ticino Bellinzona*, 38-41. Livret de semestre, Studio Gay Menzel, EPFL.

Olgati, Valerio. 2006. « Autobiografica iconografica - Iconographic Autobiography ». 2G, n° 37: 134-41.

Olgati, Valerio. 2011. « Valerio Olgati's Ideational Inventory ». *El Croquis*, n° 156.

Pantazis, Konstantinos. 2021. « Machines and Myths: Function and Intimacy in Greek Tradition ». Présenté à Cycle de conférences Superstudio, EPFL Lausanne, novembre 2021.

Patteeuw, Veronique, et Lea-Catherine Szacka. 2019. « Critical Regionalism for our time ». *Architectural Review*, n° 245: 92-99.

Ponti, Gio. 1957. *Amate l'architettura*. Gênes.

Rossi, Aldo. 1988. *Autobiographie Scientifique*. Marseille: Parenthèses.

Ruskin, John. 1989. *The Seven Lamps of Architecture*. New-York: Dover Publications.

Scalbert, Irénée. 2011. « The architect as Bricoleur ». *Candide, Journal for Architectural Knowledge*, n° 4: 69-88.

Scalbert, Irénée. 2013. *Never Modern*. Zürich: Park Books.

Seigneur, Pauline. 2013. « Prendre les choses en main pour (Re)Mettre en forme ». Enoncé théorique, Lausanne: EPFL.

Sergison, Jonathan, et Stephen Bates. 2003. « Six leçons apprises d'Alison et Peter Smithson ». *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 344: 74-81.

Smithson, Alison, et Peter Smithson. 1990. « The As found and the Found ». In *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty*, édité par David Robbins. Cambridge: The MIT Press.

Tessenow, Heinrich. 2019. *Autour de la maison*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes.

Tessier, Maëlle. 2012. « La contemporanéité du concept de as found ». *Lieux Communs-Les Cahiers du LAUA*, n° 15: 86-105.

Tuchman, Phyllis. 1986. « Entretien avec Carl Andre ». In *Art minimal II*. Bordeaux: Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux.

Van Severen, David. 2012. « Kersten Geers and David Van Severen in Conversation with Enrique Walker ». 2G, n° 63.

Venturi, Robert. 1976. *De l'ambiguïté en architecture*. Malakoff: Dunod.

Wright, Frank Lloyd. 1998. *Autobiographie*. Paris: Les Éditions de la Passion.

Wright, Frank Lloyd. 2003. *L'avenir de l'architecture*. Paris: Editions du Linteau.