

Le Superflu et le Nécessaire
Vers une frugalité somptueuse en architecture

Enoncé théorique de master
Ecole Polytechnique fédérale de Lausanne
Capucine Legrand

Sommaire

Avant-propos	6
Première Partie	
<i>Lexique des simplicités</i>	<i>11</i>
I- La simplicité comme mode de vie.....	13
Ascétique	15
Frugal	29
II- La simplicité comme travail	43
Originel	45
Essentiel	51
Minimum	55
Normal	65
Optimisé	75
Epuré	89
Neutre	95
Discret	103
III- La simplicité comme image	111
Austère	113
Rustique	123
Clair	133
Minimaliste	139
Simpliste	145
Banal	153
Conclusion	161
Une définition des simplicités.....	161
Vers une frugalité somptueuse en architecture ?	171

Seconde Partie

<i>La frugalité somptueuse dans le cadre d'un voyage à pied</i>	<i>175</i>
---	------------

I- Le cas du refuge de haute-montagne 177

Frugalité du refuge de haute montagne	178
Controverses autour d'une perte de frugalité des refuges de montagne...	184
De la nécessité d'inventer une architecture de la frugalité volontaire	194

II- La marche, un mode de déplacement frugal 195

Redécouvrir la beauté du paysage banal	196
Se mettre en marge	200
L'itinérance, une inversion du dedans et du dehors	200

III- Nécessaire(s) de voyage 203

Un refuge pour 1 nuit	209
Un refuge pour 7 nuits	219
Un refuge pour 30 nuits	227

Conclusion générale	237
---------------------------	-----

Bibliographie	243
---------------------	-----

Index	248
-------------	-----

Avant-propos

Depuis des siècles, les styles oscillent entre le purisme et la surcharge. Pour Bernard Oudin “ Le mouvement de balancier est imprévisible, son ampleur irrégulière. Une seule constante : l’approche vers une phase de surcharge est progressive, alors que la phase de dépouillement survient brutalement (...) On est passé de l’art grec primitif à l’art hellénistique, ou du gothique primitif au gothique classique, puis flamboyant, ou encore du classique au baroque et du baroque au rococo.”¹ A l’époque actuelle coexistent les deux approches. D’un côté, des monuments-performances relèvent des défis technologiques, tandis que de l’autre des architectures plus discrètes font preuve de simplicité.

Il est difficile de caractériser cette «nouvelle simplicité» contemporaine, qui vise conjointement l’éradication du superflu et la conservation du nécessaire. Elle est actuellement associée à un «retour de l’éthique».

La simplicité ne serait pas un style, mais plutôt d’un positionnement éthique soudant des architectures disparates sous un même label. Si le modernisme s’était basé sur une idéologie sociale, l’architecture contemporaine semble justifier ses choix formels par des exigences éthiques variées.

On peut identifier différentes *orientations éthiques*, qui légitiment l’émergence d’une nouvelle simplicité.

La première se veut protectrice: elle cherche à soustraire l’habitant au chaos et à la vitesse du monde extérieur, en lui procurant ordre et sérénité. La globalisation fulgurante de la planète au XXI^{ème} siècle pousse en effet certains hommes à choisir un mode de vie ascétique.

¹ Bernard Oudin, *Architectures Minimales*, n°9 (Les cahiers de médiologie, 2000), pp. 63–71.

«Comme les anachorètes de la première chrétienté s'en furent jadis quêter leur vérité, solitaires au sommet de certaines colonnes ou au fin fond des déserts, voici qu'aujourd'hui quelques architectes japonais proclament le moment venu de se soustraire à l'univers des grandes métropoles qu'ils jugent vulgaire et anarchique. (...) Alors, quelque part dans ce capharnaüm, parmi ces lieux de frénésie, de gaspillage et de désarroi, au milieu de cette immense cacophonie de la ville moderne, ils ont choisi de faire retraite. C'est là leur moderne désert : la grande ville.»²

L'ascèse n'est donc pas propre aux communautés religieuses ou à un contexte historique ancien. De manière plus contemporaine, et sous l'influence des sagesses orientales, on observe aussi un retour à une «vie simple», pour des individus cherchant à se détacher de la société de consommation, de l'univers des grandes métropoles.

La seconde orientation éthique est celle de l'authenticité. Il s'agit pour les architectes de considérer la simplicité comme moyen effectif de retourner aux sources de l'architecture. A la manière de Laugier, la quête d'une simplicité primitive permettrait de fournir un sens à la construction.

Une troisième éthique est d'ordre social, elle vise à considérer les implications économiques d'un projet afin de produire plus avec moins. Pier Vittorio Aureli explique ainsi que, si la fin des années 1990 et le début des années 2000 ont été marquées par une exubérance irrationnelle du marché immobilier, et la production croissante d'objets iconiques redondants, la récession a opéré un tournant radical. "Ceux qui avait autrefois acclamé (ou même produit) des acrobaties architecturales lors

2 François Chaslin, « Matière à réflexions », in: Tadao Ando, *Minimalisme*, Electra Moniteur, Paris, 1985, p. 9.

de la dernière décennie subissent aujourd'hui les critiques d'un gaspillage honteux de ressources et de budget en architecture"³. Face à l'ampleur des inégalités sociales, la simplicité vise donc à produire une architecture accessible à tous, en énonçant la primauté de l'usage et en replaçant l'habitant au centre du projet.

Enfin, une éthique environnementale pousse les architectes vers des processus de simplification. En effet, le domaine du bâtiment émet 40% des gaz à effet de serre. Des choix urbanistiques, telle la forte préférence pour la construction neuve face à la réhabilitation, suppriment tous les 10 ans l'équivalent d'un département en surfaces agricoles⁴. Face à l'augmentation de la population mondiale et à la diminution des ressources, l'architecture doit se réinventer, adopter une attitude plus mesurée. Les conditions actuelles encouragent donc l'architecte à être plus raisonné, sobre, efficace. La simplicité est une réponse à la prise de conscience des enjeux environnementaux.

Il faut néanmoins préciser que cette hypothèse, selon laquelle l'architecture contemporaine tend à justifier ses choix formels par des exigences éthiques, ne se veut pas réductrice: les oeuvres architecturales concernées ne peuvent bien évidemment pas être réduites aux préoccupations éthiques qui leurs sont associées...

Pour mener à bien cette quête éthique, un processus de simplification s'impose. L'architecte doit mener une réflexion visant à distinguer le superflu du nécessaire selon ses propres critères subjectifs. Cette subjectivité, couplée à un panel d'orientations éthiques variées, suppose qu'il n'existe pas une mais *des simplicités*.

3 Pier Vittorio Aureli, *Less Is Enough: On Architecture and Asceticism*, Strelka press, 2013.

4 Collectif Les Bâtitseuses, *Manifeste Pour Une Frugalité Heureuse Dans l'architecture*, <http://www.collectiflesbatisseuses.com>, 2018.

Cet énoncé vise donc à explorer les différentes formes de simplicité, contemporaines ou historiques, ainsi que les éventuelles valeurs (éthiques, morales, conceptuelles, artistiques) qu'elles ont pu porter. L'analyse d'une 'histoire de la simplification architecturale' permettrait d'appréhender la tendance cyclique de l'architecture à la simplification, selon les conditions politiques, sociales, culturelles, économiques propre à chaque époque.

On rédigera un *Lexique des simplicités*, regroupant une série de thèmes non-exhaustifs mettant chacun en lumière une forme de simplicité. Ces thèmes seront ordonnés selon 3 catégories: la simplicité comme mode de vie, la simplicité comme travail et la simplicité comme image. A chaque fois, ils seront argumentés grâce à des exemples issus de disciplines variées (architecture, histoire de l'art, littérature etc) et d'époques variées. Ce lexique ne propose donc ni une approche chronologique, qui produit une historicisation d'un phénomène, ni une méthode disciplinaire. Au contraire, le récit thématique interdisciplinaire exige d'explorer des expériences historiques de manière synchronique. La synchronie participe à l'enrichissement de la réflexion en venant dégager des contradictions. Elle est aussi, par nature, incomplète: les quelques exemples employés pour illustrer mon propos ne prétendent donc pas être exhaustifs.

On conclura ce lexique par une sythèse visant à dégager des similitudes ou des divergences entre les différents termes lexicaux étudiés, mais aussi à formuler une hypothèse de développement pour l'architecture de notre temps. On démontrera que la 'frugalité somptueuse' semble être un modèle de simplicité à même de répondre aux valeurs contemporaines requises par la société.

Dans une seconde partie, une étude de cas vise à appliquer le principe de frugalité somptueuse dans le cadre d'un voyage.

Plus de 80 ans après l'apparition des premiers congés payés, le voyage reste révélateur des inégalités de notre société: 40% de Français ne

partent pas en vacances chaque année⁵, principalement pour des raisons financières. Le voyageur est donc un personnage à redéfinir. La frugalité pourrait lui permettre d'accéder au *droit au départ*, tout en s'accordant avec les enjeux de durabilité de son époque.

Notre étude de cas porte donc sur la randonnée et la vie en refuge, qui permettent d'expérimenter une forme de 'frugalité volontaire'. L'homme devient voyageur pour une durée déterminée, la frugalité n'est qu'une condition temporaire, elle n'est pas imposée. Cette étude de cas, couplée aux réflexions lexicales sur les formes de simplicités, permettra d'envisager trois modèles de refuges pour le voyageur de notre temps. Une frugalité somptueuse.

5 Etude de l'Union nationale des associations familiales, 2016 sur LaTribune.fr

Première Partie
Lexique des simplicités

- I -

La simplicité comme mode de vie

Ascétique

Adj.:

MOR. Qui concerne l'ascèse, c'est à dire la discipline que la volonté s'impose afin de tendre vers un idéal soit de perfection morale, soit de création artistique ou intellectuelle.

Un art de vivre

Le terme ascétique vient du grec 'askein' qui signifie s'exercer, s'entraîner. L'ascèse est une attitude qui s'exerce. Au delà d'un mode de vie (modus vivendi), il s'agit d'un art de vivre (ars vivendi)¹, que chacun peut atteindre à force de volonté. On se propose d'étudier la communauté religieuse utopiste des shakers, ayant choisi volontairement une vie simple, ascétique.

¹ Pier Vittorio Aureli, *Less Is Enough: On Architecture and Asceticism*, Strelka press, 2013.

Les Shakers sont une communauté religieuse utopiste fondée dans l'Est des Etats-Unis au XIX^{ème} siècle par Ann Lee, une simple ouvrière anglaise ayant migré outre-Atlantique. En 1840, ils étaient près de 6 000 shakers à avoir choisi un mode de vie original conciliant vie communautaire et célibat. Répartis dans 19 communautés entre le Maine et le Kentucky, les shakers étaient réputés pour la perfection et la sobriété de leur architecture et de leur artisanat.

1. Implications d'un mode de vie communautaire

Partage

Le mode de vie communautaire choisi par les shakers imposait un partage des biens. En effet, la notion de propriété privée n'existait pas: chaque objet présentait une *valeur d'usage*. Il pouvait être librement emprunté par chaque individu puis restitué à la communauté une fois la tâche accomplie (paniers, boîtes, outils, vaisselle etc). Afin de garantir leur accessibilité en tout temps, ces objets étaient stockés dans des remises, ou placards en libre accès. Ils devaient être légers car, appartenant à tous, ces objets devaient être facilement déplaçables. Des objets empruntés sur le long terme (comme les vêtements) pouvaient être entreposés dans des casiers en bois. Si l'individu choisissait de quitter la communauté shaker, il devait alors les rendre. Concernant le mobilier, il n'était pas rare qu'il soit partagé par plusieurs individus. On trouve ainsi des exemples de double bureau pouvant être utilisé par 2 individus à la fois¹. La notion de partage s'appliquait aussi aux espaces: dortoirs ou réfectoires étaient des pièces communes. En effet, la chambre individuelle n'existait pas, car cela aurait supposé que l'on y dépose ses objets personnels, privés. Ceux-ci n'existant pas, cette pièce n'avait pas lieu d'être. L'absence totale d'intimité était donc un prix à payer pour mener une vie de communautaire, de partage.

¹ June Sprigg and David Larkin, *Le Style Shaker, l'esprit de Perfection* (Flammarion, 1988) p. 103.



Figure 1.
Communauté du Temple, Harvard, Massachusetts

Ordre et propreté

L'ordre et la propreté sont primordiaux dans une société où chaque objet appartient à tout le monde. Les shakers avaient donc l'habitude de suspendre leurs chaises aux murs, sur des patères, pour éviter que de la poussière ne s'accumule sur l'assise et pour libérer l'espace au sol. De manière générale, l'espace devait présenter le moins de surfaces horizontales possible, ou puisse s'accumuler la poussière². Les bureaux étaient bien souvent des secrétaires, leur plateau pouvant ainsi être replié. Le dessin des rampes d'escalier était pensé de sorte à faciliter le passage du balai. De même, les plus gros meubles étaient souvent équipés de roulettes, pour être déplacé au moment du ménage. Concernant les systèmes de rangement, des placards en bois étaient encastrés dans les murs et de nombreuses boîtes permettaient de ranger ses affaires. Ainsi rien ne restait en vue, tout était en ordre. En plus de s'appliquer à l'espace physique, la notion d'ordre s'appliquait à l'emploi du temps. Pour fonctionner, la vie communautaire des shakers devait être régie par des règles d'organisation. Une cloche permettait ainsi de rythmer les heures de travail, de repas, de prière.

Uniformité et adaptabilité

Une autre implication de la vie communautaire se joue dans l'uniformité des possessions de chacun. Les objets se devaient d'être parfaitement identiques pour ne créer aucune injustice entre les membres de la communauté. Cette uniformité ne servait pas uniquement à mettre en œuvre un principe d'égalité, elle permettait aussi de gagner en productivité. Les shakers fabriquaient eux-même tous leurs artefacts, pour leur usage personnel mais aussi pour la vente hors de la communauté. La rapidité d'exécution était donc un facteur clé de leur mode de production. Pour l'usage personnel des shakers, certains objets étaient malgré tout réalisés sur mesure, pour convenir à la petite taille d'un individu ou à un gaucher... Il existait par exemple des chaises à pivot permettant de régler

2 Sprigg and Larkin p. 92.



Figure 2.
Communauté de Pleasant Hill, Kentucky

la hauteur du siège.

Pour que le mode de vie communautaire fonctionne, que les principes de partage, d'ordre, de propreté, d'uniformité, ou d'adaptabilité soient conservés, les shakers ont développé un style architectural qui leur est propre, particulièrement dépouillé et rationnel.

2. Une architecture rationnelle

Economie de moyens

Par souci d'économie, les villages shakers se caractérisaient par une grande simplicité formelle. On constate d'abord que leur architecture était dépourvue d'ornements. Comme l'explique June Sprigg « les styles architecturaux bizarres ou extravagants étaient interdits »³, il s'agissait là d'une « dépense inutile ». En ce qui concerne les matériaux de construction, ceux-ci étaient employés avec sagesse. Les planchers étaient conçus en bois de pin, issus des forêts locales donc moins coûteux que d'autres essences importées. L'herboristerie de Sabbathday Lake (1824), dans le Maine, illustre particulièrement bien ce souci d'économie des Shakers. La façade principale était revêtue d'un bardage blanc, tandis que les façades latérales étaient recouvertes de bardeaux de bois naturels, moins onéreux.⁴ La peinture blanche étant la plus rare, elle était généralement réservée à l'édifice religieux.⁵ Le revêtement intérieur des murs, quant à lui, demeurait trivial. Edifiés en bois ou en plâtre, ces murs étaient simplement blanchis à la chaux.

Fonctionnalité

L'architecture shaker a adopté des principes de fonctionnalité. En effet, la simplicité des détails constructifs relevait du bon sens, de la fonctionnalité.

3 Sprigg and Larkin, p. 52.

4 Sprigg and Larkin, p. 58.

5 Sprigg and Larkin, p. 64.



Figure 3.
Herboristerie de Sabbathday Lake, Maine, 1824

Un simple larmier sculpté dans une pierre à chaux suffisait par exemple à recueillir les eaux de toitures, après avoir filé le long des tuyaux de descente. Ce système permettait de les évacuer loin des fondations. Dans les constructions de pierres, le jointement en biseau entre les différents blocs de pierre empêchait le ruissellement des eaux de pluie le long de la façade et le rejetait au loin pour protéger le matériau de l'érosion.⁶

La fonctionnalité shaker se lisait aussi dans la vocation et la distribution des espaces. On peut ainsi citer la demeure centrale de Pleasant Hill, dans le Kentucky, qui comportait plus de 40 pièces réparties sur 4 niveaux. L'entresol comprenait une cuisine, deux pièces de stockage, et une petite salle à manger. Le rez-de-chaussée accueillait un vestibule, une salle à manger commune, une grande cuisine, deux plus petites pièces pour la cuisson des plats, six chambres et deux vestiaires. Au premier étage, on trouvait six chambres, deux vestiaires, une grande salle de réunion, et une infirmerie composée de 4 petites pièces, pour isoler les malades en cas d'épidémie. Le dernier niveau, sous les combles, accueillait deux chambres et cinq pièces de rangement pour entreposer les objets et vêtements qui n'étaient pas utilisés toute l'année. Tous les espaces étaient donc fonctionnels.⁷

Par son économie de moyens et sa grande fonctionnalité, l'architecture shakers adopte une image simple, dépouillée. Malgré cela, elle nous touche encore aujourd'hui par sa beauté. En effet, son élégance ne réside pas dans l'accumulation ou la complexité, elle réside ailleurs...

6 Sprigg and Larkin, p. 117.

7 Sprigg and Larkin, p. 60.

4. La Beauté de l'architecture réside ailleurs

Espace

June Sprigg explique que « l'architecture Shaker dans le Kentucky se caractérise par des plafonds plus hauts et des couloirs plus spacieux que ceux des maisons de l'état de New-York ou de la Nouvelle-Angleterre »⁸ Ces grandes hauteurs sous plafond avait pour but de rafraîchir les pièces en été, mais aussi de procurer des espaces agréables, généreux.

Lumière

Chez les shakers, une attention toute particulière est portée à la lumière. On trouve ainsi des exemples de fenêtres percées dans des cloisons intérieures pour éclairer une cage d'escalier. Dans la maison de Pleasant Hill, Kentucky, le hall desservait un escalier à double hélice, menant respectivement à la partie des sœurs et à la partie des frères. Il aboutissait à un large palier éclairé par une verrière. Dans le Kentucky spécifiquement, de grandes fenêtres à croisillons venaient illuminer l'espace et raser les embrasures de portes, dessinées en arc en plein cintre. Les formes courbes étaient employées pour leur capacité à prendre particulièrement bien la lumière. On trouvait également des exemples de lucarnes en miroir dans les greniers, afin que la lumière apportée par les chien-assis de la toiture inonde les étages inférieurs. Dans la salle à manger de la maison d'Hancock, Massachusetts, des fenêtres biseautées permettaient de faire entrer la lumière dans trois directions différentes : Est, Sud et Ouest. Ainsi les pièces étaient toujours baignées de lumière.

Couleurs

Dans les maisons shakers, des teintes calmes produisaient une atmosphère feutrée. Les murs clairs permettaient d'accentuer la luminosité des espaces intérieurs. A l'extérieur, les façades des maisons étaient peintes dans de douces teintes pastel, influencées par le style géorgien à la mode quelques

⁸ Sprigg and Larkin, p. 76.

décennies auparavant. Les granges et dépendances s’habillaient quant à elles de couleurs plus soutenue comme le rouge, le brun ou le gris. Cela permettait de les distinguer des espaces de vie.

Vues

Pour les shakers, la beauté réside dans le paysage. Ils ont donc tenté de ménager des vues sur leurs jardins et le paysage alentour. La demeure centrale de Pleasant Hill, Kentucky, présente ainsi un belvédère sur le fait du toit. Ce lieu n’avait d’autres fonctions que de pouvoir admirer la vue sur les champs environnants.⁹ Il s’agit du seul espace de l’architecture shaker qui n’est pas performatif mais contemplatif.

Perfection

Chez les shakers, le but de l’ascèse est à l’origine d’ordre moral (religieux), et d’ordre fonctionnel (permettre le bon fonctionnement de la vie en communauté). Il s’agit d’un art de vivre. Néanmoins, on constate que l’ascèse devient malgré elle une esthétique, celle de la perfection.

Les shakers ont mis au point une réelle philosophie du travail. Leur travail n’étant pas rémunéré, leur seule récompense était la satisfaction d’un travail bien fait.¹⁰ On remarque donc chez les shakers un grand soin porté au détail dans toutes les tâches entreprises, quelles qu’elles soient.

Leur attention portée au travail du bois, était même poussée à l’extrême, pour qu’aucun nœud n’apparaisse dans les ouvrages de mobilier ou de plancher réalisés (sauf exception). Ce soin du détail durait tout au long de la vie de l’objet. Plusieurs objets shakers subissaient ainsi des réparations, comme les pelles en bois fendillées, susceptibles d’être réparées soigneusement à l’aide d’un morceau de laiton.

Au delà du goût du travail bien fait, le savoir-faire et la précision des

⁹ Sprigg and Larkin, p. 60.

¹⁰ Sprigg and Larkin, p. 70.



Figure 4.
Communauté de Pleasant Hill, Kentucky

artefacts shakers peut s'expliquer par la pluridisciplinarité des artisans. Chacun travaillait selon ses capacités et pouvait développer plusieurs talents. On peut citer en exemple Giles Avery, dans la communauté de New Lebanon, qui pris successivement le rôle de maçon, plombier, menuisier, plâtrier, enseignant, ébéniste, élagueur, agriculteur, écrivain de chanson, et rédacteur de journal. De même Delmer Wilson (1873-1961) exerça le rôle d'artiste, photographe, arboriculteur, architecte, barbier, dentiste, apiculteur et ébéniste.¹¹

Tous les objets, même les plus humbles, les plus ordinaires – portemanteau, boîtes, brosse à vêtement, brouette – relevaient d'un souci de perfection et d'élégance. La beauté du design shaker tient donc dans la pureté des lignes et des volumes, dans la recherche de proportions justes, de couleurs travaillées mais unies... On note toutefois une volonté de concilier une ambition esthétique et une fonctionnalité. La jointure en pointes ou en « queues d'hirondelles » des boîtes typiquement shakers permettait par exemple au bois d'érable, très souple, de gonfler ou de rétrécir naturellement selon les variations de température, sans se voiler. Les clous étaient en cuivre et non en fer, pour ne pas rouiller et abîmer le bois. Au delà de cette pure fonctionnalité, la perfection tenait dans l'alignement méticuleux des clous et dans le dimensionnement rigoureusement identique de chaque queue d'hirondelle.

Chez les shakers, la recherche de beauté ne doit jamais entraver la fonctionnalité, mais au delà de ça, les membres de la communauté affirment que la fonctionnalité méticuleuse peut être belle.

Le mode de vie shaker identifie des éléments superflus qui lui sont propre: l'ornement, la propriété individuelle, le cher, le redondant, le non-fonctionnel... En revanche, certains éléments sont superflus selon leur usage ou leur disposition: un beau bardage blanc sera par exemple superflu sur les façades latérales d'une maison, mais nécessaire sur sa

11 Sprigg and Larkin, p. 71.



Figure 5.
Communauté de South Union, Kentucky

façade principale. Cette ascèse fait donc preuve d'une austérité modérée. Elle nous apprend que lumière et volumes généreux, vues et soin du détail suffisent parfois à créer une atmosphère propice à nous émouvoir... Toutefois, la qualité attribuée à leur production, à la fois esthétique et fonctionnelle, a permis le fleurissement de leur économie: les fermes shakers étaient considérées comme des modèles de gestion et de productivité. Leurs murs étaient réputés pour être solides et leurs jardins parfaitement entretenus. On peut ainsi reprocher à l'ascèse shaker de n'être qu'un conditionnement moral visant à augmenter la productivité.

Frugal

adj. :

Qui se contente d'une nourriture simple, peu abondante.

Par extension: Qui est simple, sobre dans sa façon de vivre. Qui est mesuré, modéré, réservé.

La contrainte impose un mode de vie frugal

Si l'ascèse était choisie volontairement, la frugalité en revanche est imposée par des conditions contraignantes, par la finitude des ressources à disposition. On se propose ici d'étudier le cas des bastides d'Aquitaine. Ces villes médiévales marchandes, contraintes par de nombreux paramètres, ont donné naissance à un mode de vie frugal.

Les bastides sont des villes neuves de fondation apparues au XIII^{ème} et XIV^{ème} siècle dans le Sud-Ouest de la France. Au XIX^{ème}, Félix de Verneilh, les décrit à Viollet le duc comme des “villes neuves bâties tout d’un coup, en une seule fois, sous l’empire d’une seule volonté”.¹

D’un point de vue morphologique, elles se distinguent des villes antérieures par leur unité (un tracé orthogonal issu d’une conception dirigée) et par leur ancrage autour d’une place publique, d’un marché, et non d’un château ou d’une église. Les sauvetés étaient des villes régies par le clergé, les castelnaux par des dirigeants politiques, les bastides sont quant à elles des villes marchandes, basée sur les échanges commerciaux entre citoyens. Il s’agit donc d’un espoir de ville où le politique et le religieux laissent place à l’économique. Les bastides “se placent d’emblée dans un système d’économie régi peu ou prou par la monnaie, à l’inverse des communautés où seul le seigneur traite avec les marchands”². Les bastides sont donc un modèle de villes prospères, faites pour la population à qui revient le rôle économique. Dès lors, pourquoi respectent-elles un principe de frugalité architecturale?

1. Des contraintes poussent les bastides à adopter un développement frugal

Des contraintes urbaines

L’instabilité politique médiévale force les bastides à ériger des remparts dès leur fondation. Ceux-ci ne sont que fossés et palissades à sa création, mais ils deviennent avec le temps de hauts murs de pierres. La ville, contrainte par ses limites, se densifie. On doit économiser l’espace, s’élever verticalement. Comme l’explique Viollet le Duc, dans son *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XII^{ème} au XVI^{ème} siècle* (1856), “la rareté du terrain, dans les villes ou bourgades fermées, obligeait les

1 Michel Costes and Antoine Roux, *Bastides: Villes Neuves Médiévales*, desclée de brouwer, rempart, 2007.

2 Costes and Roux, p. 18.

constructeurs à élever plusieurs étages au dessus du rez-de-chaussé.³ Il oppose ensuite cette verticalité de la ville médiévale à l'horizontalité de la ville romaine: "A Pompéi, les maisons n'ont qu'un rez-de-chaussé. (...) Au contraire, dès l'époque mérovingienne, les maisons urbaines possèdent un ou plusieurs étages au-dessus du rez-de-chaussé (...) les représentations sculptées ou peintes nous les montrent plutôt dans la forme de tours ou de pavillons élevés que comme des logis juxtaposés"⁴.

L'enceinte fortifiée forçait à pratiquer une densification dans la ville. Ainsi, la parcelle du moyen-âge est très étroite (environ 7m de large seulement) et profonde. La façade sur rue est extrêmement comprimée par rapport à celle de l'Antiquité. Si la ville romaine est un tapis qui exalte les monuments publics, la ville du moyen-âge se développe en hauteur car il faut économiser l'espace urbain, disponible en quantité limitée.

Des contraintes territoriales

Dans le cas des bastides, la densité ne se joue pas uniquement à l'échelle urbaine, mais aussi à l'échelle territoriale. En effet, la bastide ne se limite pas à ses murailles, sa sphère d'influence s'étend au delà des limites de la ville. Dans les bastides, les murailles abritaient un certain nombre de lots à bâtir (appelés platea, ayral ou localium) et un nombre équivalent de potagers de 5 à 7 ares (nommés casalères ou courtils). Ces derniers se situaient en périphérie mais à l'intérieur de la ville, disposés en lanières à l'arrière des maisons. La circonscription intra-muros était alors désignée sous le terme de finage. Toutefois, une aire extra-muros appartenait aussi à la bastide, il s'agissait de terres de cultures de 5 à 6 hectares, de vignes, de forêts fournissant du bois de construction, ou de prairies publiques pour laisser paître les animaux... Pour Jacques Dubourg, "ces ensembles, bien qu'extérieurs, ont même, sans doute, été relativement ordonnés et quadrillés. Les traceurs des bastides ont en effet peut être vu plus loin que le village même. Certaines photos aériennes montrent un système de

3 Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisonné de l'architecture Française Du XIIème Au XVIème Siècle*, Bance-Morel, 1856.

4 Viollet-le-Duc.

chemins qui pourraient avoir été le prolongement des rues et qui aurait découpé la campagne en quartiers géométriques”.⁵ La sphère d’influence des bastides s’étendait donc vastement sur le territoire environnant, zone stratégique pour nourrir la ville et l’approvisionner en matériaux de construction. On comprend donc l’importance des luttes de territoire à l’époque médiévale.

A la différence des autres régions de France, l’Aquitaine développe un réseau de villes-neuves particulièrement dense, située à 15 ou 30 km l’une de l’autre, soit une journée de marche. Cette densité trouve une explication géopolitique dans le cadre de la Guerre de Cent ans (1337-1453). Chaque seigneur créait une bastide comme on avancerait un pion sur un échiquier pour gagner du terrain sur ses adversaires. A cette époque, une grande partie de l’Aquitaine était aux mains des anglais et chaque seigneur tentait de délimiter son territoire. On verra ainsi s’ériger des bastides anglaises comme Monflanquin et Villeréal ou des bastides françaises comme Eymet. La bastide de Castillonès sera même coupée par une ligne de démarcation, la moitié Nord étant anglaise tandis que la moitié Sud appartenait aux français. Cette stratégie territoriale a créé de la concurrence entre les bastides. Comme l’explique Jacques Dubourg “Cette proximité n’était pas forcément un point favorable, bien au contraire, elle était susceptible de provoquer certaines interférences, d’amener des antagonismes et de freiner le développement des créations.”⁶. La densité territoriale des bastides en Aquitaine imposait donc un principe de frugalité: les aires de forêts ou de carrières étant disponibles en quantité limitée, il fallait les exploiter avec modération.

Des contraintes structurelles

Le parcellaire géométrique des bastides était également déterminé par des contraintes d’ordre structurel. En effet, la largeur des parcelles dépendait de la portée des poutres en bois (7 ou 8 m). La longueur de chaque terrain

5 Jacques Dubourg, *Histoire Des Bastides d’Aquitaine*, Editions Sud-Ouest, 1991.

6 Dubourg.

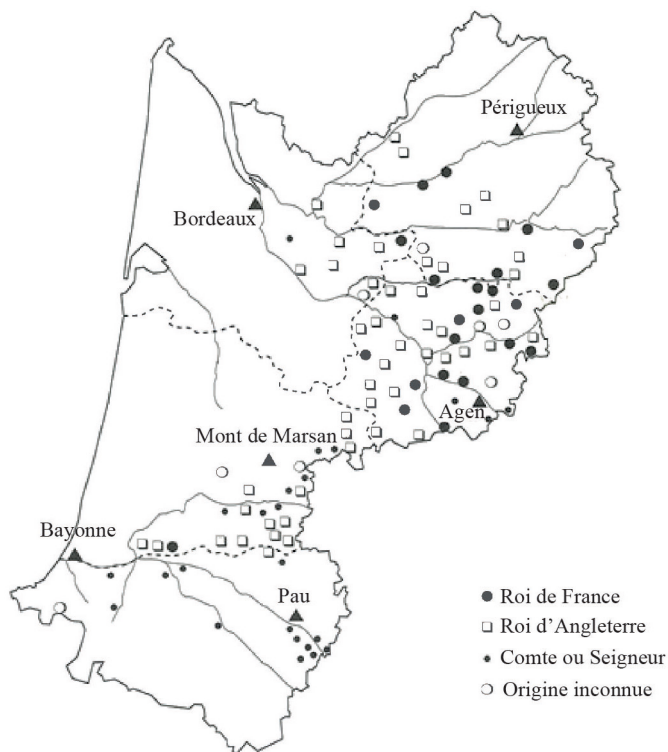


Figure 6.
Carte des bastides classées par origine des fondations

étant 2 à 3 fois supérieure à sa largeur, on obtenait un parcellaire de 8 x 24m comme à Monségur, ou 8x19m comme à Libourne.⁷

Des contraintes économique

Dans les bastides, le coût de la construction ne dépendait pas ou peu des matériaux choisis puisque ceux-ci étaient librement mis à disposition. Jacques Dubourg note ainsi que “les matériaux étaient le plus souvent fournis aux habitants, ou tout au moins ces derniers avaient le droit d’aller s’approvisionner en bois et en pierres dans les forêts et les carrières dépendant du village. De très nombreuses chartes font état de facilités de cet ordre accordées à la population”⁸. Le coût principal de la construction était donc dévolu à la main d’œuvre. Les serfs qui venaient s’installer dans les bastides avaient peu de moyens économiques, ils privilégiaient donc l’auto-construction, et ne faisait pas ou peu appel à des artisans spécialisés. Leur manque de qualifications pour réaliser des constructions complexes, pour tailler des pierres par exemple, les a contraints à une architecture simple: une structure en bois, remplie par de la brique ou du torchis. Le rez-de-chaussé pouvait être édifié en pierre naturelle, seuls les angles nécessitaient alors de faire appel à un tailleur de pierre spécialisé.

Des contraintes juridiques

Afin de faire prospérer ces villes, des règles ont dues être mises en place. Administrativement, les bastides étaient donc régies par une “charte des coutumes” et par un “contrat de paréage” (environ 45% des bastides seraient issues de ce contrat).⁹ La charte donnait un cadre légal aux habitants en énonçant les différentes sentences en cas de vol, d’infidélité etc, mais elle donnait aussi des obligations juridiques dans le cadre de la construction. Ainsi, les habitants avaient l’obligation de bâtir leur maison dans un laps de temps donné, sinon ils étaient amendés. “ A Créon, en

⁷ Dubourg.

⁸ Dubourg.

⁹ Costes and Roux.

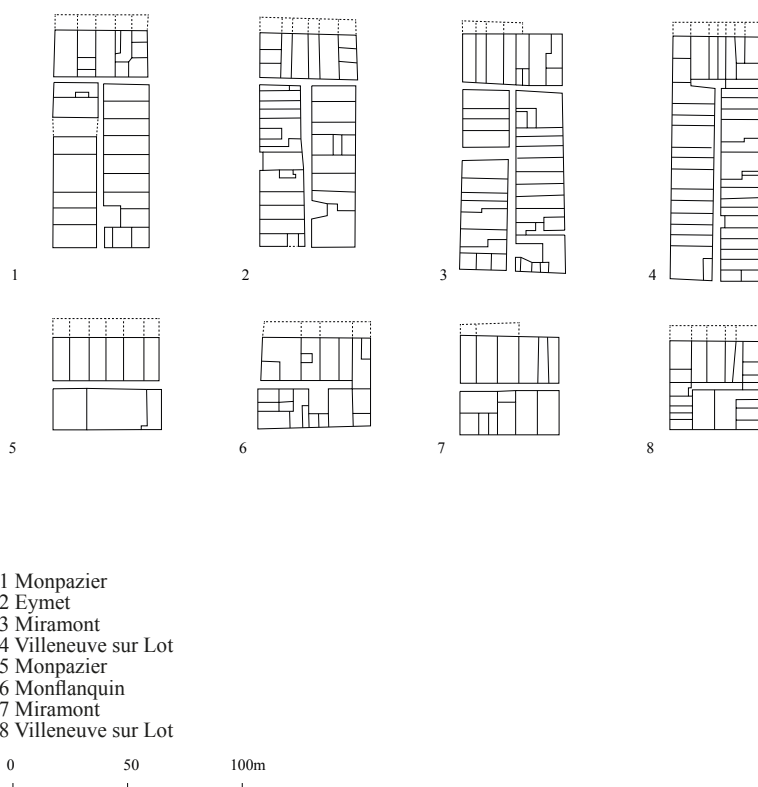


Figure 7.
Ilots de bastides, modèle Aquitain

Gironde, un délai d'un an était accordé, sinon cent sous tournoi devaient être versés. (...) Dans d'autres cas, l'obligation de construire ne concernait qu'un tiers de la maison la première année, un deuxième la deuxième année et le reste ultérieurement".¹⁰ L'obligation de bâtir vite imposait aux habitants de construire assez simplement au début. Le bois et le pisé étant les matériaux les plus faciles à mettre en œuvre, ils étaient choisis d'office. Les maisons étaient améliorées par la suite, on remplaçait le bois par de la pierre, ou on ajoutait des ornements (bois sculpté en façade...). La frugalité architecturale des bastides n'est donc pas une condition figée, mais une nécessité imposée à un instant donné.

2. Frugalité des maisons médiévales

Du fait de ces multiples contraintes, l'architecture domestique médiévale est un type frugal. Il peut tout d'abord être qualifié de frugal car il constitue un bel exemple de simplicité distributive. Si le propriétaire est un marchand, on trouve une boutique au rez-de-chaussé, une seule pièce à vivre à l'étage et des galetas pour les domestiques sous les combles. Au fond de la cour se trouve la cuisine. Par ailleurs, les vues ne sont pas prises sur des cours intérieures mais sur la voie publique. La cour, si elle existe, est réservée aux services domestiques. Elle ne sert qu'à garantir un éclairage et une ventilation.

Dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Viollet le Duc décrit la séquence spatiale de la maison médiévale: "de la rue, on entre directement dans la salle principale, presque toujours relevée au dessus du sol de plusieurs marches. Si la maison a quelques importance, cette première salle, dans laquelle on reçoit, dans laquelle on mange, est doublée d'une arrière salle qui sert alors de cuisine, ou, les jours ordinaires, de salle à manger; les chambres sont situées au premier étage."¹¹ La maison médiévale est simple, surtout si on la compare à la maison romaine. En

¹⁰ Dubourg.

¹¹ Viollet-le-Duc.

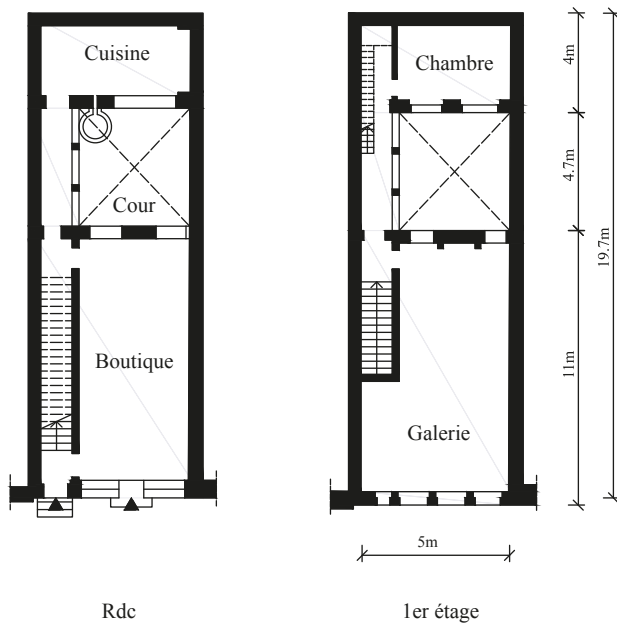


Figure 8.

Plan type d'une maison médiévale

Ndlr: Ce plan est celui d'une maison à Cluny, qui n'est pas une bastide, néanmoins en tant que type, le plan domestique médiéval reste identique en Aquitaine.

effet, la domus présentait une grande variété d'organisations spatiales autour de la séquence atrium-péristyle et devait exalter les richesses du propriétaire. A l'inverse, la maison médiévale présente un type nettement moins complexe. On n'assiste pas à une multiplication de pièces comme à Pompéi, puisqu'il n'y a qu'une seule pièce à vivre. Cette grande pièce pouvait contenir toutes les fonctions domestiques, définies par la présence de meubles spécifiques. On pourra par exemple "dresser la table" à l'heure du déjeuner, ce qui consiste à placer une planche sur des tréteaux au centre de la pièce.

Par ailleurs, les constructeurs du moyen-âge s'appliquaient à économiser les ressources constructives. Il s'agissait d'employer des matériaux de construction locaux (brique, pisé, torchis, bois), mais aussi de pratiquer le réemploi, qui faisait également parti des pratiques constructives de l'époque. On n'hésitait pas à démanteler un bâtiment abandonné ou une ruine pour en récupérer les pierres.

En outre, la maison médiévale peut être qualifiée de frugale car la stéréotomie est toujours montrée en tant que telle. Les pierres sont visibles, un peu de crépi servant parfois à couvrir les murs fait de moellons et de tout venant. Contrairement aux romains, qui ne voyaient jamais la brique des murs, toujours couverts de fresques, le moyen-âge assume une certaine pauvreté dans le traitement des surfaces architecturales.

3. Mais la contrainte est libératrice, elle est source d'invention

Une contrainte donnée par un environnement particulier, force les constructeurs à trouver des alternatives, des solutions ingénieuses. Ainsi, la maison médiévale démontre une capacité d'adaptation aux accidents géométriques du parcellaire. Afin de gagner de l'espace, elle présente souvent des éléments en porte-à-faux, pour envahir la rue et ainsi agrandir la sphère domestique. Par ailleurs, des éléments minimes viennent apporter un surplus de qualité à l'espace urbain comme les bancs situés à l'entrée des maisons. Ces petites interventions enrichissent la structure de la rue de manière simple mais efficace. Enfin, la frugalité n'empêche pas

la maison médiévale d'assumer une grande quantité de formes par rapport aux matériaux de construction, aux ressources disponibles, selon les villes et les régions. La juxtaposition entre la pierre et le bois caractérise par exemple de nombreuses villes allemandes du moyen-âge, avec toute une série de variations. Le socle du rez-de-chaussé reste toujours en pierre solide puis la construction est réalisée en bois à l'étage. A Perpignan, on ressent un écho méditerranéen qui influence la construction; et à Reims, la pierre est invisible pour vraiment permettre l'exaltation de la structure en bois, à colombage. En Aquitaine, le calcaire du pays est mise en œuvre dans les bastides. La frugalité impose l'emploi de matériau locaux, mais dans le même temps, elle pousse à l'inventivité.

Par ailleurs, la frugalité des formes architecturales n'empêche pas un certain degré de confort dans la maison médiévale. On remarque l'émergence d'un certain nombre d'équipements de confort (cheminées, latrines, éviers, lavabos et parfois étuves), d'andrions de 25 à 45 cm entre les maisons servant de déversoir pour évacuer les ordures, et l'apparition du verre aux fenêtres. La frugalité du Moyen-âge n'évacue donc pas les préoccupations sanitaires (épidémies) ou sécuritaires (incendies).

La frugalité consiste à optimiser des ressources à disposition, à donner les meilleures conditions d'utilisation, de fonctionnement, de rendement à partir d'un cadre donné. Néanmoins, l'ingéniosité de l'architecture médiévale consiste donc à savoir tirer le maximum du moins, tirer parti des contraintes données par un environnement particulier pour que frugalité ne rime pas avec déficience. Elle consiste donc à tirer le plus du moins.

4. Un ascétisme qui aurait gagné en potentiel de développement

Les bastides sont à l'origine composées de constructions simples. Limitée par des contraintes d'ordre urbain, territorial, juridique, structurel, économique, l'architecture des bastides fait preuve de sobriété. Ce n'est que par la suite, avec le développement prospère de ces villes, le déclin du féodalisme, et l'accès au statut de "bourgeois" que de nombreux habitants

enrichiront leur demeure, l'orneront, ou auront les moyens d'acheter plusieurs parcelles afin d'édifier de larges maisons de notables. Dans les bastides, la frugalité n'est donc pas une condition pérenne, recherchée en tant que telle, mais un stade primaire de développement en vue d'une émancipation et d'un enrichissement de la population. La frugalité, en tant que condition imposée, peut donc être considérée comme l'antithèse de l'ascèse qui est, elle, volontaire. On peut donc considérer que la frugalité est un ascétisme qui aurait gagné en potentiel de développement. Le labeur est un sacrifice à fournir pour obtenir un revenu et sortir de sa condition frugale. Il s'agit là des prémices du capitalisme. Les bastides, en tant que villes marchandes, illustrent déjà ce que Weber dénonçait dans "L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme"¹²: l'émancipation (des serfs en l'occurrence) leur a permis d'accéder à la propriété et au droit d'hériter (ndlr: droit de propriété et droit d'hériter étaient inscrits sur les chartes de coutumes des bastides). Cela a conduit à une individualisation des membres de la société.

Face à cette critique, on peut aussi souligner le fait que, malgré l'émancipation des individus, les bastides ne vouaient pas un culte à l'individualisme. Au contraire, de nombreux équipements seront construits pour l'ensemble des villageois, pour la masse: des remparts assureront un sentiment de sécurité général, une halle maraîchère, un puits ou fontaine, parfois un moulin, un four à pain ou une pêcherie seront mis à disposition du peuple, en échange de la taxe du ban. Le luxe des bastides ne se trouve pas dans l'aspect formel de l'architecture édifiée mais plutôt dans la banalisation de ces conditions sociales, hors du commun pour l'époque.

12 Max Weber, *L'éthique Protestante et l'esprit Du Capitalisme*, Flammarion (Paris, 1905).



Figure 9.
Maison médiévale, Entre Villeréal et Monflanquin, Aquitaine, France

- II -

La simplicité comme travail

Originel

adj. :

Qui est à son origine, qui est le plus ancien.

Synon. : ancien, archaïque, originel, premier.

Travail originel: la création d'un dedans

L'origine se définit comme la première apparition d'un phénomène¹. Grâce à la pensée de Dom H. Van der Laan, on cherchera à identifier l'origine de l'architecture, sa fonction primitive. Répondre à cette fonction originelle constitue le travail architectural le plus simple.

¹ Cnrtl, *Définition*.

1. Besoins primaires

Le primitif comble les besoins primaires de l'homme, qui doit produire lui-même ses moyens d'existence. Pour Van der Laan, "se nourrir, se vêtir, habiter une maison destinée à préserver son intimité, (...) sont les trois nécessités essentielles à la vie d'un être humain"¹, il poursuit en estimant que "la maison intervient dans l'affrontement entre notre être tout entier et l'environnement complet de la nature"². La maison est une protection, un abri; elle complète la nature pour nous permettre de l'habiter. Elle est un retranchement d'une portion limitée de l'espace naturel.

Mais nos besoins primaires se restreignent-ils à manger, dormir, s'abriter? Ou davantage: mener une vie poétique, partager? Les fonctions de la maison sont aussi: expérience, perception et connaissance.² Des lors, quel espace doit-on créer? Un espace où l'homme puisse se déployer? Son déploiement est rendu possible par ses sens et par son intellect. L'homme n'a pas une existence purement matérielle, c'est un être spirituel.

Il existe 2 façons de former un espace: par excavation du massif terrestre (espace primitif) ou par construction massive avec des matériaux extraits de ce massif terrestre (espace architectural).

2. Espace primitif

La grotte constitue l'espace primitif, mais elle n'est pas encore architecture. Elle ne naît que de la rencontre entre l'espace et le massif terrestre. Les montagnes, que l'on désigne sous le terme "massif", se courbent en failles et plissements de terrains pour former un espace. Or la forme ne résulte pas d'une opposition entre le concave et le convexe mais d'une opposition entre le plein et le vide. La grotte est un espace non architectonique car elle se construit en termes de surfaces, et non en terme d'opposition plein-vidé.

¹ Dom H. Van der Laan, *L'espace Architectonique, Quinze Leçons Sur La Disposition de La Demeure Humaine*, EJ Brill, 1989, p. 1.

3. Espace architectural

Données architectoniques

Un simple bloc posé sur la surface de la terre peut encore être considéré comme un épaississement topographique du sol à cet endroit précis, il appartient encore au massif. Ce n'est qu'à partir du moment où le bloc s'élève vers le ciel, ou ses proportions verticales surpassent ses proportions horizontales, qu'il émerge du massif. Le pilier est donc la première donnée architectonique.

Toutefois, le pilier ne suffit pas à créer l'espace, il n'est qu'un point sur une surface. Quand le point s'allonge pour former une ligne, même pointillée, il produit une colonnade. La ligne, qui divise l'étendue illimitée de la terre, est donc la deuxième donnée architectonique. Les galeries de dolmens sont une illustration de ces 2 données, elles produisent "un espace au moyen d'un minimum d'éléments"².

Quand la ligne est étirée jusqu'à devenir surface, elle ordonne l'espace dans deux dimensions. Il s'agit de la troisième donnée architectonique: la surface.

Les trois données architectoniques sont nécessaires à la construction de l'espace. Il s'agit là du vocabulaire originel de l'architecture. Semblable aux couleurs primitives, à partir desquelles on peut composer toutes les autres (le rouge, le bleu, le jaune, le blanc, le noir), le travail primitif constitue la composition originelle à partir de laquelle on peut composer toute architecture.

Le dedans et le dehors

Assemblées entre elles, les surfaces ferment l'espace dans ses trois dimensions, on obtient ainsi un volume.

Le volume plein constitue l'image de l'artefact humain, les débuts de la technique, à la manière du monolithe de Stanley Kubrick³. Le volume creux

² Van der Laan, p. 3.

³ Stanley Kubrick, 2001, *L'Odyssée de l'espace*, Metro-Goldwyn-Mayer et Polaris, 1968

quant à lui suppose la création du Dedans et du Dehors. L'architecture naît quand les matériaux de construction, issus du massif terrestre, sont recomposés, réassemblés en un tout artificiel, ordonné dans l'espace selon les 3 données architectoniques, pour séparer le dedans du dehors. "Toute matière massive possède la propriété de pouvoir séparer les espaces les uns des autres et les ordonner"⁴ explique ainsi Van der Laan.

Matériaux bruts

Cet espace clos, ce dedans, naît d'un processus de mise en œuvre de matériaux naturels en un tout artificiel. Il existe donc une mise en œuvre primitive, simple, sans apprêt, qui est robuste et d'entretien facile. Ce mode de construction traditionnel et situé (propre à un contexte culturel), emploie des matériaux à l'état brut. Les pierres seront par exemple taillées grossièrement, et le bois écorcé ou non, gardera ses fibres sinueuses... Le caractère primitif de l'architecture tient donc en sa mise en œuvre brute, grossière: rustique

Le travail originel est donc le travail dont la fonction est la plus simple : créer un dedans, isoler de la Nature, selon une mise en œuvre brute des matériaux issus du massifs terrestres. Ceux-ci sont assemblés selon les trois données architectoniques que sont points, lignes et surfaces. Il s'agit là du propre des architectures vernaculaires, sans architectes, qui ne cherchent pas à fournir une «image» simple. Leur caractère pragmatique leur confère ce fonctionnalisme simple: fournir un toit à l'homme.

4 Van der Laan, p. 5.



Figure 10.
Maquette de Stonehenge
Faz Keuzenkamp

Essentiel

adj. :

De l'essence, qui est dans la nature de quelque chose.

Qui est nécessaire à l'existence de quelque chose.

Travail essentiel: la création d'un dedans qui donne à l'homme la mesure de son environnement.

Tout comme le travail originel, le travail essentiel peut être qualifié de «primitif». Néanmoins, il apporte une dimension supplémentaire en injectant des concepts intemporels, qui vont bien au delà de la description historique du travail des premiers hommes. Le travail essentiel, en questionnant le rapport de l'homme à la Nature entre dans un univers conceptuel: il donne à l'homme la mesure de son environnement.

La forme spatiale comme étalon de mesure de notre environnement

La maison primitive ne peut être réduite à une simple question d'intérieur. En effet, l'intérieur est un espace bien plus complexe qu'il n'y paraît. La cour est un intérieur pour le domaine, le patio est un intérieur dans un intérieur... Une superposition de couches crée l'espace intérieur au sein du grand vide extérieur. Van der Laan estime ainsi, qu'à partir du moment où une première couche intérieure se crée, "le dehors (...) n'est plus le vide inhospitalier que nous sommes incapables de rapporter à nous même, la négation de notre espace d'expérience, il est devenu l'environnement naturel totalement en relation avec la maison"¹.

Ce déploiement de l'homme dans l'espace produit des images. L'homme y recueille des impressions et les conserve dans son imagination. Pour Van der Laan, "la représentation des choses dans notre imagination sa base avant tout sur leur forme"². La représentation que nous nous faisons de notre intérieur peut alors être considéré en tant que forme. Celle-ci devient alors la mesure de toute chose, elle est une unité de volume, un étalon permettant de mesurer notre environnement extérieur.

Ainsi, l'espace architectural devient un espace d'expériences, bien au delà des simples besoins primaires manger, dormir, se protéger. Il permet d'appréhender non seulement notre monde intérieur mais également tout notre environnement extérieur. Roland Barthes reprendra cette idée, considérant que "la cabane primitive n'est plus fonctionnelle mais symbolique, elle est à la fois corps et monde, le monde comme projection du corps"³. L'espace architectural, compris comme étalon de mesure spatial, permet à l'homme de mesurer son rapport à la nature, et donc d'interroger la relation qu'il entretient avec elle. L'espace essentiel est une modalité de la saisie intellectuelle du monde.

1 Dom H. Van der Laan, *L'espace Architectonique, Quinze Leçons Sur La Disposition de La Demeure Humaine*, EJ Brill, 1989.

2 Van der Laan.

3 Roland Barthes, *Comment Vivre Ensemble : Simulations Romanesques de Quelques Espaces Quotidiens*, Traces Écrites, Seuil (édité par Cl. Coste, sous la direction d'É. Marty, 2002).

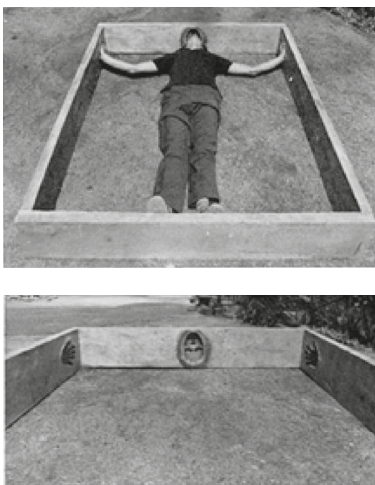


Figure 11.
*Ma hauteur, la longueur de mes bras, mon épaisseur dans un
ruisseau*, Garesio, Italie, 1968
Giuseppe Penone

Minimum

Subst. masc. et adj. :

Valeur la plus petite atteinte par une quantité variable.

Travail minimum: réduire afin de rationaliser

Aux guerres mondiales du XX^{ème} siècle succède un rationnement des ressources, une réduction de la main d'œuvre, et une nécessité de loger un grand nombre de personnes à bas-coût. Les architectes ont donc procédé à une simplification de l'architecture pour répondre à ces contraintes multiples. Celle-ci a consisté en un processus de réduction grâce à des principes de fonctionnalité et de rationalité, aboutissant à la création du logement minimum.

On traitera dans un premier temps, l'émergence du minimum universel. Par la suite on mettra en évidence la nécessité de créer des minimums pluriels, répondant à la diversité des modèles sociaux. Enfin, on considérera la distinction entre le 'minimum' et la 'miniature', deux modèles de réduction de l'architecture, qui illustrent ce schisme conceptuel entre universalité et diversité.

1. Existenzminimum: une idée universelle du confort

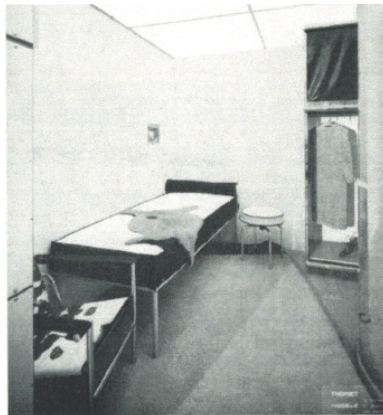
Le terme d'*Existenzminimum* voit le jour lors du 2nd CIAM de 1929, en réponse à la crise du logement d'après-guerre. Ce terme qualifie le minimum nécessaire capable de produire des logements acceptables, en terme de surface, de densité de population, d'accès à des espaces verts, à des services urbains (transports), et à un confort technique (électricité, gaz, salle de bain). Grâce à l'industrialisation et à la standardisation des moyens de production, le Neues Bauen (ou «Nouvelle Objectivité») proposera alors des logements rentables, sains, et efficaces, mobilisant un minimum de moyens. Les premiers siedlungen apparaiteront ainsi entre 1925 et 1932. Ces expériences se caractériseront par une répétition de types, l'emploi de matériaux et de méthodes de construction industrialisés, standardisés, afin de faire du logement une production de masse pour le peuple.

Par son désir d'objectivité, le logement minimum cherche à satisfaire une idée universelle du confort. En 1927, Walter Gropius préconisera ainsi la production de masse pour combler les “besoins universels”¹ de l'homme. Ce confort physiologique, qui serait valable pour tout les hommes, se concrétise par la mise en place de normes hygiéniques et sanitaires (apports de lumière, de chaleur, d'air pur). Les standards sont élevés pour l'époque, Karel Teige explique ainsi que “le logement ne doit pas tomber sous les standards nécessaires à la survie biologique”, il doit “fournir plus de confort à moindre coût que les vieux logements bourgeois conventionnels”². L'ambition universalisante du minimum se veut sociale et humaniste. Les besoins physiologiques comblés ne sont jamais «primitifs».

En 1931, Le Corbusier et Charlotte Perriand publient dans la revue *Plans* une série de logis prolétaires. Ils considèrent qu'une surface de 14m²

1 Walter Gropius, *Systematische vorarbeit für rationellen wohnungsbau*, Bauhaus, n°2, 1927 in: Steinmann, p. 69.

2 Karel Teige, *The minimum dwelling* (The MIT Press, 2002, 1932), p. 33.



"LA VILLE RADIEUSE"
8
L'ÉLÉMENT BIOLOGIQUE :
LA CELLULE

DE **14** M² PAR HABITANT

(1929 - Congrès de Bruxelles.)

DÉDIÉ AUX « CONGRÈS INTERNATIONAUX D'ARCHITECTURE MODERNE »
PAR LE CORBUSIER

*Il est juste temps d'apporter la justification de ces études; je ne
puis faire mieux que leur donner leur propre origine : la cellule.*

Figure 12.
Vue intérieure de la cellule, Revue Plans, 1931
Le Corbusier et Charlotte Perriand

par personne est “plus apte à une vie “aérée, libre, organisable” que les 9m² préconisés par les architectes soviétiques.³ Cette donnée métrique réfère probablement à la superficie moyenne de 15m² dans les cabines du paquebot transatlantique qui ont mené Le Corbusier vers l’Amérique latine en 1929⁴. Les cellules de Le Corbusier stipulent l’existence d’une «échelle universelle» satisfaisant le confort spatial de l’individu dans un espace minimum.

Cependant, cette réduction du logement à un minimum fonctionnel sera parfois taxée de “tayloriste”: les architectes auraient dicté aux habitants la manière convenable de vivre. Le comblement des «besoins universels» préconisé par Gropius, aurait poussé à une généralisation des besoins de l’homme, sur la base des modes de production disponibles. Pour Steinmann, cela revient à dire que “les besoins devaient être harmonisés”⁵. Il s’agit là d’une limite du Neues Bauen. “Il en résulta parfois des logements qui ne correspondaient absolument pas aux habitudes de la classe ouvrière: Schmidt rapporta que certaines familles de la Siedlung Schorenmatte (1928) mangeaient au début, comme elles en avaient l’habitude, dans leurs cuisines de deux mètres sur trois... mais par groupes”⁶. S’ouvrit alors une nouvelle réflexion, menée par Le Corbusier et Pierre Jeanneret, concernant la diversité au sein des logements minimums.

2. Le plan libre: une idée plurielle du confort

Grâce à la standardisation, l’architecture minimum a pu satisfaire les besoins physiologiques de l’homme. Toutefois, cela a mené à une généralisation et à une harmonisation des besoins de l’homme. Le Corbusier dira par la suite, “Il n’y a pas d’hommes primitifs mais il y

3 Franck Zierau, Axel Fickert, and Marcel Meili, *Wohnen in Zurich: Programme, Reflexionen, Beispiele*, 1998-2006, (2006, Niggli, Zurich), pp. 57–58,

4 Marchand and Joud, p. 18.

5 Martin Steinmann, *Forme Forte, Écrits: 1972-2002* (Birkhauser, 2006) p. 70.

6 Martin Steinmann, *Forme Forte, Écrits: 1972-2002* (Birkhauser, 2006)

a des moyens primitifs.»⁷ Le logement minimum ne peut se contenter d'exigences économiques ou techniques, il doit prendre en compte les aspects socio-culturels propres aux habitants. Dans une réflexion intitulée *Analysis of the fundamentals elements of the problem of the "minimum house"* (CIAM de 1929), Le Corbusier et Pierre Jeanneret ont exprimé leurs réticences envers cette notion de logement minimum.⁸ Selon Le Corbusier, il faut distinguer le "type physique" du "type moral" quand on étudie les besoins des habitants. Si le premier est unique, car tous les hommes auraient les mêmes besoins physiologiques, le second en revanche est pluriel, car il existe une diversité sociale (celle-ci reste toutefois limitée, chez Le Corbusier, à des couples avec enfants, sans enfants, et des célibataires). Si l'individu possède des besoins universels, il existe en revanche plusieurs combinaisons de 'groupements d'individus' (familles). Le minimum doit donc être flexible, pour s'adapter à ces différentes combinaisons. Le vecteur d'intégration correct du minimum devient donc "une ossature libre, apportant le plan libre et la façade libre"⁹. Ainsi, le minimum n'est pas incompatible avec une certaine flexibilité. Chez Le Corbusier, la simplification ne consiste plus à réduire l'architecture pour trouver une solution universelle, mais plutôt pour fournir une solution flexible.

Le logement minimum tente à l'origine de combler le 'nécessaire-universel', compris comme l'ensemble des besoins biologiques de l'homme. Cela mena à une impasse, à l'harmonisation des besoins de l'homme sur la base des modes de production disponibles. Le logement minimum s'assouplira par la suite en distinguant le "nécessaire" du "suffisant". Le plan libre et la façade libre sont des éléments minimums,

7 Alexandra Fau, 'La Maison Primitive', *La Revue Art Absolument*, N°4, March 2003, p. 65

8 Le Corbusier and Pierre Jeanneret, *Analysis of the Fundamentals Elements of the Problem of the "Minimum House"*, 2nd Congrès à Frankfurt-am-Main, Congrès internationaux d'architecture moderne [CIAM], 1929.

9 Bruno Marchand and Christophe Joud, *MIX: Mixité typologique du logement collectif de Le Corbusier à nos jours* (PPUR Presses polytechniques, 2014).

et pourtant suffisants, pouvant supporter la pluralité des modes de vie humains.

3. Minimum et Miniature

Dans ce désaccord conceptuel entre universalité et pluralité du confort minimum se lit une réflexion plus profonde sur le sens de la réduction.

La réduction comme processus de simplification, peut donner naissance à 2 formes: le minimum ou la miniature. Il faut distinguer la simple réduction à l'identique (miniaturisation), de la réduction qui s'accompagne d'une réflexion fonctionnelle sur les impacts de la réduction.

Le Minimum requiert une grande organisation fonctionnelle

L'architecture 'minimum' implique un réarrangement fonctionnel des espaces au cours du processus de réduction. Comme le dit Karel Teige " Le terme 'minimum dwelling' ne doit pas être compris comme un petit appartement pour "little man"."¹⁰ La rationalisation du plan et l'amélioration générale de l'organisation sont les outils qui permettent au logement minimum d'offrir des standards de vie élevés malgré une surface au sol réduite. De manière plus spécifique, Le Corbusier et Pierre Jeanneret précisent 2 événements indépendants à organiser: l'arrangement et l'ameublement d'une part, qui permettent d'aboutir à un système de circulation rationnel, et la construction d'autre part, qui permet d'obtenir un système structurel rationnel¹¹. Ainsi, le minimum spatial demeure efficace, il ne rime pas avec déficience mais tend à offrir un cadre de vie maximal. On peut ainsi citer les prototypes de refuge-tonneau dessinés par Charlotte Perriand et Pierre Jeanneret en 1938. Les architectes se seraient inspirés d'un manège pour enfants, vu en Croatie, à la structure légère,

¹⁰ Teige, p. 32.

¹¹ Ross Wolfe, 'About Le Corbusier and Pierre Jeanneret's "Analysis of the Fundamental Elements of the Problem of the 'Minimum House'" (2nd Congrès à Frankfurt-am-Main, CIAM 1929)', *Modernist Architecture*, 2011 <<https://modernistarchitecture.wordpress.com/>>.

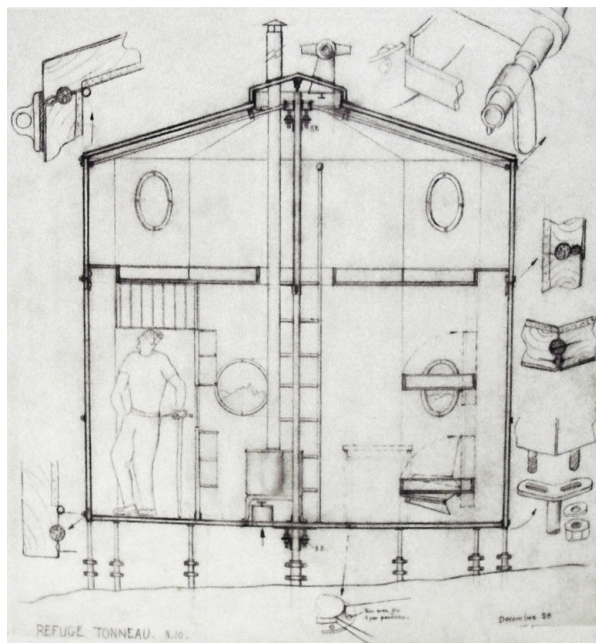


Figure 13.
Refuge-tonneau, Version pour héberger 8 à 10 alpinistes, 1938
Charlotte Perriand et Pierre Jeanneret

robuste, et démontable... Les 3 prototypes de refuge pouvaient accueillir respectivement 8, 14 ou 18 personnes dans une surface très réduite. Une grande rationalité spatiale et constructive permettait d'organiser au mieux l'espace et d'optimiser la construction. Les architectes avaient ainsi imaginé un mobilier multifonctionnel: les lits se repliaient pour servir de bancs pendant la journée, les tabourets servaient quant à eux de rangement pour les effets personnels... D'un point de vue structurel, l'assemblage d'éléments préfabriqués en aluminium (matériau à la fois léger et robuste) garantissait une structure compacte, légère (max 40kg), et résistante à toutes sortes de conditions météorologiques. Elle pouvait être montée ou démontée in-situ en 3 jours seulement par 6 hommes, sur tout type de terrain grâce à ses pieds réglables.¹² L'aluminium, en renvoyant le rayonnement solaire, limitait les pertes thermiques de l'édifice. La compacité du refuge participait quant à elle à limiter la poussée du vent, violente en haute montagne. Le refuge-tonneau est donc un exemple type de rationalité, de réduction minimale. Il s'agit d'une réduction du refuge traditionnel, qui a subi une réorganisation spatiale et fonctionnelle pour demeurer efficace.

La Miniature requiert un alphabet architectural inexpressif

La miniaturisation est une simple réduction, un changement d'échelle sans modification spatiale ou réorganisation fonctionnelle. Déjà au XVI^{ème} siècle, l'architecte Sebastiano Serlio abordait ce sujet dans l'un de ses 7 livres d'architecture, consacré au cadre domestique¹³. Dans ce traité, il illustre des maisons appartenant à tout type de classe sociale: la maison du paysan, de l'artisan, de l'avocat, pouvaient être obtenue à partir de la même unité. On comprend ainsi que la miniaturisation consiste en une réduction de l'appartement bourgeois pour les classes populaires. Elle met en oeuvre une idéologie sociale.

Au XX^{ème} siècle, Franz Scheibler reprend ces principes et élabore un

12 Gilles Chazal, *Exposition Charlotte Perriand 1903-1999: De La Photographie Au Design*, Petit-Palais (Paris, 2011).

13 Sebastiano Serlio, *On Domestic Architecture*, Dover (Londres, 1996).

plan type transclasse. La simplification de son vocabulaire est telle, qu'il peut utiliser les mêmes «lettres» pour composer un logement ouvrier ou un logement bourgeois. La miniaturisation est permise par un alphabet formel inexpressif. Il ne s'agit plus d'effectuer une réduction du modèle bourgeois, mais d'atteindre une objectivité. Celle-ci garantit le sens de l'objet architectural au cours du processus de réduction, bien que l'objet en lui-même reste inchangé.

Normal

adj.

Qui est conforme à l'état le plus fréquent, habituel, ordinaire; qui est dépourvu de tout caractère exceptionnel.

Travail normal: rationaliser grâce à des normes et conventions

On peut considérer la simplicité comme une aspiration à une architecture ordinaire, normale. Le caractère «ordinaire» d'un objet architectural n'a pas forcément une connotation négative, il qualifie simplement l'état le plus fréquemment rencontré. Il met donc en oeuvre un équilibre usuel entre superflu et nécessaire. Cet équilibre se constitue grâce à un référentiel connu de tous, pouvant être explicite (normes) ou implicite (conventions).

Les années 50 font face à une situation particulière en matière de logement. Dès 1942, la pénurie de charbon a entraîné un rationnement du ciment. Il a donc fallu employer des matériaux de substitution comme le bois ou la pierre, ce qui a conduit à une hausse des coûts de production. Par ailleurs, l'augmentation du nombre de mariages a entraîné une hausse dans la demande de logements. Une pénurie de logements s'est donc naturellement faite sentir dès 1941.¹

Confrontés à ces difficultés, les architectes ont dû développer des "solutions constructives et spatiales simples et claires, assurant seules une exécution économique."²

1. Normes explicites: les standards

Dans les années 50, la recherche d'un comportement simple et général à adopter s'est soldé par la mise en place d'une «normalité». Martin Steinmann considère ainsi "qu'un trait essentiel de cette architecture [suisse des années 50] s'explique si nous la considérons comme la recherche de la - ou d'une - normalité."³ L'industrialisation et la standardisation, en rendant bon marché les coûts de production, ont permis la propagation et la banalisation d'un certain nombre d'objets dans la société. L'objet normé est devenu normal. On peut citer en exemple la colonie d'habitation édifiée par Aeschlimann & Baumgartner à Zurich en 1950 (Wohnkolonie Rautistrasse). En raison de la pénurie de logement, la mairie avait imposé aux architectes une solution rapide et peu coûteuse. Les 44 appartements de la colonie seront donc construits en bois, ce matériau ne nécessitant que 6 mois de construction.⁴ Cette solution simple et optimisée se retrouvera dans de nombreuses colonies d'habitation de l'époque. La simplicité, imposée par des contraintes économiques, a érigé

1 Steinmann, p. 80.

2 Steinmann, p. 81.

3 Martin Steinmann, *Forme Forte, Écrits: 1972-2002* (Birkhauser, 2006), p. 79.

4 Steinmann, p. 78.

des modèles de référence. Peu à peu, ceux-ci sont entrés dans un cadre législatif, et sont devenus des normes. Au final, la répétition de la norme, des standards, a produit une normalité.

Toutefois, un débat sur la standardisation va progressivement s'instaurer. En effet, les architectes des années 50 souhaitent construire pour les masses tout en hissant l'individu au rang de valeur suprême. Dès lors, comment créer une architecture simple, bon marché, mais qui demeure "festive" selon le mot de Max Ernst Haefeli?⁵ Qui ne risque pas de noyer l'individu dans la masse?

La réponse sera apportée par une réflexion sur l'échelle humaine. Dans une conférence donnée à la fédération des architectes suisses en 1953, Max Frisch formule ainsi ce problème: "Pourquoi tout doit-il être intime? Nous parlons tous volontiers d'échelle humaine; un beau mot, un mot important (...), mais encore faut-il savoir de quelle grandeur nous créditons l'homme. Si nous entendons par là l'échelle petite-bourgeoise, c'est un mot dangereux."⁶ Le débat sur l'échelle humaine, dans un contexte normé contraignant, ne se joue pas dans une question de dimensions spatiales, au contraire il se cristallisera dans la valorisation du détail architectural. C'est lui qui doit permettre de rationaliser le besoin émotionnel de l'homme, et ainsi de le hisser au rang de valeur suprême. Dès lors, le détail devient une sorte de refuge pour l'architecte, il lui permet d'exprimer une échelle humaine malgré les normes et la standardisation qui englobent toute la société dans une masse indifférenciée. Max Frisch déclare à ce propos, non sans ironie, qu' "une belle petite balustrade (...) n'échappera pas au professionnel. L'architecte, on le sent, se bat comme Don Quichotte contre l'uniformisation."⁷ Dans les années 50 on assiste donc au "design d'éléments déterminés"⁸. De nombreux

5 Steinmann, p. 86.

6 Max Frisch, "Cum grano salis", *Das Werk*, n°10, 1953, p.325-329 in: Steinmann, p. 86.

7 Max Frisch, "Cum grano salis", *Das Werk*, n°10, 1953, p.325-329 in: Steinmann, p. 87.

8 Steinmann, p. 88.



Figure 14.
Colonie d'habitation, Zurich-Schwamendingen, 1946
Sauter & Dirler



Figure 15.
Colonie d'habitation, Zurich-Schwamendingen, 1946
Sauter & Dirler

bâtiments se dotent d'auvents ou de balcons stylisés, qui permettent de produire de la singularité malgré un contexte normé. Pour Steinmann, "le détail trouve sa place dans une construction de masse, ou les parties les plus travaillées n'influencent en rien les conditions typologiques, techniques et économiques qui assurent aux immeubles leur unité."⁹ Le détail n'impactant pas l'unité du bâtiment, il peut se libérer de la norme. Ainsi, il permet à l'édifice de développer un subtil jeu d'équilibre entre le normal et le singulier. Le détail devient ainsi le «nécessaire» de toute une génération d'architectes.

2. Normes implicites: l'emploi de moyens connus, les conventions

La normalité se cache également dans la tradition, qui constitue un réservoir de modèles connus, dans lequel on peut puiser des formes usuelles, des éléments conventionnels. C'est par exemple le cas de la pergola végétalisée, qui joue un rôle primordial dans l'œuvre de Scheibler pour atténuer l'impression de sobriété architecturale, relier les maisons à leur environnement, et offrir une protection aux rayons du soleil. L'arbre est considéré comme le moyen le plus simple et donc le plus noble, de lier la construction à son environnement.¹⁰ Ce procédé n'est pas neuf: dans nombre d'architectures vernaculaires on trouve des exemples des vignes grimpantes en façade, pour habiller celle-ci tout en ombrageant les fenêtres. La normalité consiste alors à reprendre des éléments anciens, connus. On retrouve également cette idée dans le plan-type de Scheibler, qui n'est jamais complètement neuf, et s'ancre dans une histoire, dans la culture bourgeoise. L'architecte ne cherche pas à inventer de nouveaux types, mais à adapter les anciens aux besoins nouveaux. Chez Scheibler, la simplicité joue sur les conventions, qui constituent une forme de norme implicite. A la manière d'Arnold Hauser, on peut considérer que "le nouveau découle de l'ancien, mais l'ancien ne cesse de se transformer à

⁹ Steinmann, p. 88.

¹⁰ Steinmann, p. 41.

la lueur du nouveau”.¹¹

Dans les années 50, le travail normal consiste à employer normes et conventions pour produire une architecture simple:

Il existe donc une normalité explicite qui naît de la création de normes afin de produire pour les masses. Toutefois, le besoin d'exprimer une échelle humaine force les architectes à trouver un équilibre entre le normal et le particulier. Le détail devient ainsi le 'nécessaire' de toute une génération d'architectes, permettant la singularisation de l'architecture normée et normale.

Il existe aussi une normalité implicite, se basant sur des conventions que l'on peut trouver dans la tradition. Celle-ci se libère du débat sur l'échelle humaine, et consiste simplement à adapter les besoins anciens aux nouveaux. Grâce à ces règles de bon sens, connues de tous, la simplicité acquiert une «normalité objective».

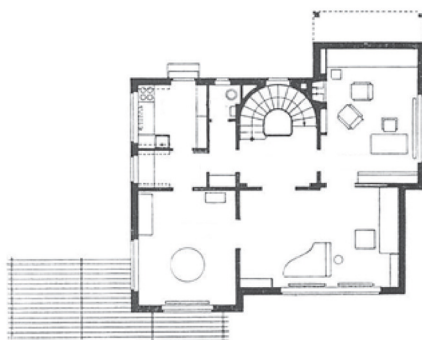
11 Harnold Hauser, *Kunst und Gessellschaft*, Munich, 1973, p.103 in: Steinmann, p. 44.



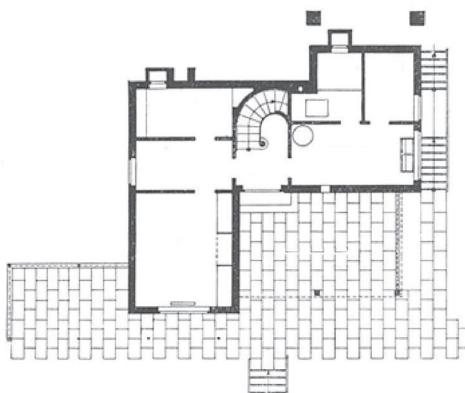
Figure 16.
Maison du Dr. Keller, Winterthur, 1929-30
Franz Scheibler



R1



Rdc



Sous-sol
1/500

Figure 17.
Maison du Dr. Keller; Winterthur, 1929-30
Franz Scheibler

Optimisé

adj. :

Rendu optimal, qui a acquis les meilleures conditions d'utilisation, de fonctionnement, de rendement, notamment en économie.

Travail optimisé: un aboutissement de la rationalisation

Les causes de l'optimisation sont variées, elles peuvent être d'ordre économique (frugalité) ou d'ordre moral (ascèse). Les conséquences en revanche sont toujours les mêmes, il s'agit d'équilibrer un système de manière à acquérir les meilleures conditions d'utilisation, de fonctionnement, de rendement à partir d'un cadre donné. La notion de «système» renvoie à l'existence de paramètres variés, pris en compte dans le temps. On cherchera donc à explorer les différents paramètres que l'architecte doit prendre en considération pour optimiser; sur le court-terme ou long-terme, les ressources à sa disposition.

Contrairement à l'ascèse qui choisit volontairement la contrainte, la frugalité est imposée par des conditions contraignantes. Dans les deux cas, l'objet architectural frugal est à comprendre comme un système à optimiser. Jacques Ellule définit le 'système' comme "un ensemble d'éléments en relation les uns avec les autres de telle façon que toute évolution de l'un provoque une évolution de l'ensemble et que toute modification de l'ensemble se répercute sur chaque élément".¹ On peut donc identifier les paramètres capables d'enclencher une évolution spécifique et donc une évolution de l'ensemble du système frugal. Pour le collectif 'Les bâtisseuses' ces paramètres sont multiples: économie, énergie, matériaux, technique, territoire...²

1. Paramètres de l'optimisation

Economie

La frugalité naît souvent d'un manque de moyens financiers, quand l'ascèse s'impose elle-même une limitation des dépenses financières. Le paramètre économique est alors déterminant dans la production d'une architecture simple. Aujourd'hui, les enjeux économiques restent déterminants en architecture. Majoritairement imposés par le client dès les prémices du projet, ils imposent à l'architecte d'adopter une attitude frugale.

On peut ainsi observer le travail de Scheibler, chez qui la contrainte économique a été déterminante. Si l'architecte suisse a peu théorisé son travail, il a en revanche beaucoup construit: principalement des maisons ou des logements ouvriers. En 1924, Scheibler est ainsi chargé de construire à Winterthur des logements ouvriers sur la Jonas-Furrer Strasse. Ceux-ci ne doivent pas coûter plus cher que des appartements en location. Scheibler conçoit donc des plans compacts et fonctionnels qui "ne présentent,

¹ Jacques Ellule, *Le Système Technicien*, Le cherche midi, 1977, p. 88.

² Collectif Les Bâtisseuses, *Manifeste Pour Une Frugalité Heureuse Dans l'architecture*, <http://www.collectiflesbatisseuses.com/manifeste-pour-une-frugalite-heureuse-dans-larchitecture-et-lamenagement-des-territoires/>, 2018.

pour l'essentiel, rien de nouveau. Ils respectent les habitudes (...) de nos petits maîtres d'ouvrage."³ Les procédés conventionnels permettent une économie de moyens. Avant d'être une ambition architecturale (une quête d'objectivité dans le cas de Scheibler), la normalité est d'abord un moyen simple de réduire les coûts de construction.

Toutefois, on peut émettre un jugement critique face à cette "frugalité économique". En effet, elle se soumet aux lois de l'économie néo-libérale. Pour Pier Vittorio Aureli⁴, la célébration cynique des coupes budgétaires dans les programmes sociaux est associée à l'émergence du Calvinisme. Il évoque ainsi le célèbre ouvrage de Max Weber "L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme" (1904-05)⁵ dans lequel la propagation de l'ascétisme hors des murs des monastères fait de celle-ci une mentalité diffuse dans la ville, qui constitue le véritable "esprit du capitalisme". Le capitalisme n'est pas seulement un processus d'accumulation mais aussi d'optimisation, afin que le moins d'investissements financiers produisent plus d'accumulation de capital. De même, l'optimisation architecturale consiste à obtenir plus avec moins. On peut donc considérer qu'il s'agit d'un *pharmakon*⁶, à la fois remède et poison quand il se répand avec excès.

L'argument majeur mis en avant pour défendre cette austérité économique, et la placer en «remède» aux maux de la société, repose sur une culpabilité morale. Celle-ci part du principe que "l'homme a vécu au delà de ses moyens, et qu'il doit à présent abaisser ses attentes en terme de richesse et de sécurité sociale"⁷. Toutefois, cette austérité économique peut faire

3 Franz Scheibler, *Das werk*, n°3, 1925, p.76-78 in: Martin Steinmann, *Forme Forte, Écrits: 1972-2002* (Birkhauser, 2006), p. 31.

4 Aureli.

5 Pier Vittorio Aureli, *Less Is Enough: On Architecture and Asceticism*, Strelka press, 2013.

6 Voir: Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, 1968 in: Platon, *Phèdre*, Flammarion, 2006

7 Aureli.

office de poison: on constate ainsi que la figure principale de notre économie néolibérale est celle de “l’homme endetté”. Seul son sacrifice lui apportera la rédemption, le lavement d’une dette (envers la planète, la société etc). A petite dose, la culpabilité permet de prendre conscience de ses responsabilités, mais imposée elle peut devenir un moyen de contrôle de la société.

Si les contraintes économiques influent naturellement la construction, elles ne doivent pas dicter, à la place de l’architecte, quel est le «superflu» à éliminer... L’architecte doit faire preuve de résistance pour garder le contrôle de son oeuvre, sans quoi austérité en vient à rimer avec pauvreté.

Energie

L’optimisation architecturale prend également en compte le paramètre énergétique, elle vise alors à minimiser la consommation en énergie d’un bâtiment, tout en préservant son niveau de confort. Pour le collectif *Les bâtisseuses*, la conception bioclimatique permet de “réduire au strict minimum les consommations d’énergie, tout en assurant un confort accru.”⁸ La ventilation naturelle, le rafraîchissement passif, la récupération des apports de chaleur gratuits et l’inertie thermique, permettent à la fois de consommer moins d’énergie mais aussi de limiter les déperditions. Cette conception rejoint celle de l’architecte Gilles Perraudin, qui emploie la pierre pour le fort décalage thermique produit par son épaisseur. Il estime ainsi que “Dans l’espace méditerranéen et dans les pays situés au sud, la variation thermique est grande. La pierre se charge la nuit de la fraîcheur qu’elle restitue le jour pour tempérer les lieux d’habitations ou de travail. Ainsi l’inertie procure un confort sans dépense énergétique. Ou en la diminuant fortement. Ainsi le confort thermique d’été est acquis avec peu d’énergie.”⁹ On peut aussi faire le choix de renoncer à une étanchéité parfaite pour un bâtiment, car celle ci nécessitera des menuiseries complexes et chères, ainsi qu’un système

8 Collectif Les Bâtisseuses.

9 Gilles Perraudin, ‘Sobre et Frugale’, *Espazium.Ch*, 2018.



Figure 18.
Austerity Graffiti, Norwich, Angleterre 1929-30
Gerry Balding

de ventilation complexe dont la maintenance sera difficile. Au final, l'attitude frugale consiste surtout en une approche nuancée. La simplicité consiste parfois à multiplier plusieurs systèmes frugaux, plutôt qu'à en choisir un seul complexe. Paradoxalement, la multiplicité des objectifs (consommer moins, perdre moins) et des moyens (variété des systèmes frugaux employés) peut produire de la simplicité.

Matière

L'optimisation vient également questionner la notion de "disponibilité", surtout concernant les matériaux de construction.

Dans les villages shakers, situés au sein de vastes exploitations comprenant des champs, des forêts, des carrières et parfois même des mines, les matériaux de construction étaient à portée de main. June Sprigg explique ainsi qu' "une exploitation de plusieurs centaines d'hectares fournissait à la communauté la pierre de construction, le bois, l'argile et même parfois le minerai de fer dont elle avait besoin"¹⁰. Bien que les constructions Shakers soient généralement en bois, certaines communautés qui en avait les moyens, fabriquaient elle-même leurs briques, afin de limiter les risques d'incendie. William Deming (1779-1849) décrit ainsi dans son journal la construction de la maison d'Hancock, Massachusetts : « Nous avons trouvé tous les matériaux nous-mêmes : sable, chaud, pierre etc. Ainsi que tout le bois de construction, sauf celui des planchers... Nous avons fabriqué portes et fenêtres, placards et tiroirs ; nous les avons mis en place et avons confectionné les accessoires ». ¹¹ Les matériaux sont donc généralement produits localement par les shakers, et complétés par des éléments achetés à l'extérieur. La communauté vise à un maximum d'autonomie dans la conception et la réalisation de ses édifices.

Aujourd'hui, l'accessibilité aux matériaux est moins directe, mais un approvisionnement local est néanmoins possible. Nous savons nous passer

¹⁰ June Sprigg and David Larkin, *Le Style Shaker, l'esprit de Perfection* (Flammarion, 1988).

¹¹ Sprigg and Larkin, p. 64.



Figure 19.
Officina Roma, MAXXI, Rome, Italie, 2011
Raumlabor

de matériaux disponibles en quantité limitée ou très demandeur d'énergie (le ciment par exemple, qui présente une grande empreinte carbone), il suffit d'entretenir les savoirs faire locaux qui emploient des matériaux existant à l'état naturel (la pierre, le bois, l'ardoise, la terre crue...) et n'ont pas besoin d'être fabriqué, seulement mis en œuvre.

Malgré tout, cette conception "artisanale" de l'architecture a souvent un coût bien au delà des réalités du marché standardisé de la construction.

Il s'agit alors de mener une "stratégie du disponible"¹² à la manière de Jacques Ferrier. Aujourd'hui, le paysage de la construction est largement dominé par l'industrialisation. Ce qui est «disponible» en grande quantité et à bas coût, ce sont les matériaux standardisés. Une attitude simple et frugale consisterait à considérer que les matériaux excédentaires de l'industrie ont de vastes potentialités s'ils sont détournés hors de leur usage habituel. Cette attitude permettrait alors un renversement, une transfiguration du banal. A Rotterdam, l'agence *2012 Architekten* a ainsi développé ce qu'ils appellent le "super-usage"¹³. Ils détournent les matériaux de leur usage préétabli. A la différence du recyclage, ils n'ont pas besoin d'apport énergétiques ou de matériel supplémentaire, ils choisissent simplement de mobiliser des matériaux excédentaires voués à la destruction ou à l'incinération. Le collectif berlinois *Raumlabor* a quant à lui imaginé "l'officina Roma", un projet conçu pour le musée d'art contemporain de Rome (Maxxi) dans le cadre de leur exposition "re-cycle. Strategie per l'architettura, la città, il pianeta"¹⁴. Cet édifice temporaire est un collage confectionné à partir d'éléments récupérés (plaques de plâtre, baril, mobilier usagé...). L'optimisation, en questionnant la notion de disponibilité, devient un art du détournement.

12 Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, and Jac Fol, *Jacques Ferrier Architecte: Stratégie Du Disponible*, Passages Piétons, 2000.

13 Jeremy Till, *Scarcity Contra Austerity*, placesjournals.org, 2012.

14 Till.

Techniques

Le développement de la domotique (étymologiquement formée à partir des termes *domus* et *automatique*) n'est pas nouveau: les carnets de Léonard de Vinci en faisaient déjà état. On y trouvait par exemple une lampe munie d'un variateur d'intensité ou une porte s'ouvrant et se fermant automatiquement au moyen de contrepoids¹⁵. Aujourd'hui, l'objectif du «bâtiment intelligent» est louable, il promet une efficacité énergétique. Toutefois, le risque est de tomber dans une mise en scène de la technique, dans un style à la manière de l'architecture High-Tech des années 1980. A une époque où les réglementations thermiques poussent à une surconsommation de produits sophistiqués (panneaux photovoltaïques, capteurs solaires, ventilation mécanique etc), la technique ne peut en aucun cas légitimer l'architecture. Quand la technique alourdit autant l'image que le budget d'un projet, il faut redéfinir les rapports entre architecture et technique.

Afin de redéfinir notre rapport à la technique, on peut jeter un regard rétrospectif à celui envisagé par les shakers.

En effet, les communautés shakers n'étaient pas fermées aux techniques venues du monde extérieur, contrairement aux communautés Amish avec lesquels elles sont souvent confondues. Les shakers ont en réalité accepté de plein gré les apports du progrès tels que l'électricité, la plomberie, l'eau courante, le téléphone, la télévision, l'automobile...¹⁶ Toutefois, ceux-ci étaient employés de manière astucieuse. De long tuyaux en fonte contribuait par exemple à répartir la chaleur du poêle dans plusieurs pièces de la maison. Un ingénieux système permettait aussi de démonter les fenêtres à guillotine afin de les réparer ou de les laver en toute sécurité. Dans les chambres, des pans de tissus suspendus aux patères servaient à se prémunir des rigueurs de l'hiver. Ce système, inspiré des tapisseries médiévales protégeait de l'humidité et de la froideur des murs. Chez les

15 Emmanuel Rodriguez, *De la maison communicante au bâtiment intelligent*, Smartgrids-cre.fr ,

16 Sprigg and Larkin.

shakers, on trouvait aussi des placards mobiles et des monte-plats, des systèmes de poulies et de cloisons amovibles pour dégager une grande pièce de réunion quand nécessaire. Ces différentes solutions techniques nécessitaient encore l'intervention humaine pour fonctionner: l'habitant devait tirer une corde, faire glisser une paroi, installer un tissu en hiver...

Au XXI^{ème} siècle, on évoque de plus en plus le low-tech, qui considère que «ce n'est pas le bâtiment qui est intelligent, ce sont ses habitants».¹⁷ L'intelligence de l'homme est une ressource à mettre en oeuvre pour maintenir l'implication de l'homme dans le bâtiment. Sa capacité d'innovation permet de refuser l'hégémonie de la vision techniciste du bâtiment.

Territoire

Face à l'étalement urbain, on peut considérer le foncier comme une ressource limitée. Ce constat force l'économie territoriale à entrer dans les paramètres d'optimisation du système frugal. L'économie de parcellaire était déjà d'actualité à l'époque médiévale, dont les bâtiments s'élevaient verticalement pour minimiser leur emprise au sol. Aujourd'hui la question de la densification reste d'actualité.

L'économie territoriale opère aussi à un autre niveau: elle consiste à respecter les ressources d'un territoire, qu'elles soient matérielles (air, eau, sols, biodiversité) ou immatérielles (culture)... Comme l'explique le collectif des Bâtisseuses, "le bâtiment frugal se soucie de son contexte. Il reconnaît les cultures, les lieux et y puise son inspiration".¹⁸

L'optimisation des paramètres économiques, énergétiques, matériels, techniques, ou territoriaux constitue un processus nécessaire pour rationaliser et simplifier un édifice, donner les meilleures conditions d'utilisation, de fonctionnement, de rendement à partir d'un cadre donné.

17 Collectif Les Bâtisseuses.

18 Collectif Les Bâtisseuses.

Conjugués ensemble, ces paramètres permettent d'instituer un système frugal ou ascétique.

Toutefois, l'optimisation peut être perçue comme un accomplissement des volontés capitalistes, cherchant toujours à obtenir plus avec moins. Pour Louis Oury, "on a remplacé taylorisation par gestion et optimisation, le résultat est le même." ¹⁹

L'optimisation est nécessaire, elle peut fournir des règles de production architecturales, mais elle est aussi un processus dont il faut pouvoir se détacher. Si l'optimisation est un moyen de réaliser des économies (financière, énergétique, matérielle, spatiale), il ne peut s'agir d'un objectif, d'une finalité architecturale.

On propose à présent d'intégrer une nouvelle variable dans le système à optimiser: le facteur temps. Peut-être s'agit-il de se détacher de l'optimisation à court-terme, imposée par l'imaginaire utilitariste, et de penser l'optimisation sur le long terme?

2. Le facteur temps

Pour François Brune, auteur de "La frugalité heureuse: une utopie?"²⁰, la frugalité est associée à une idée de décroissance: il ne s'agit pas d'une simple diminution, mais d'un ralentissement progressif.

La décroissance introduit une variable temporelle dans les processus d'optimisation. Pour F. Brune, il s'agit de retrouver le "choix du temps" contre "l'emploi du temps"²¹, de repenser le rapport entre passé, présent, et futur. S'ouvrent alors de nombreuses questions: Que peut-on apprendre des anciens modèles de société qui n'était pas des sociétés de croissance? Comment composer avec l'existant? Peut-on fuir le culte de l'immédiateté qui aliène et envisager la construction sur le long-terme? Autant d'enjeux que l'architecture frugale se propose d'explorer...

¹⁹ Louis Oury, *Les Prolos*, Agone, 1973, p. 75.

²⁰ François Brune, *La Frugalité Heureuse: Une Utopie?* (Editions de Beaugies, 2006).

²¹ Brune.

Porter un regard sur la tradition

L'insertion du facteur-temps dans le système frugal force d'abord à porter un regard sur la tradition. Adolf Loos conseillait de toujours chercher la raison d'une forme ancienne et de questionner ses éventuelles modifications: "si les progrès de la technique permettent de l'améliorer, c'est toujours cette amélioration qu'il faut adopter", dans le cas contraire il faut s'en tenir à l'ancien.²² On peut ainsi évoquer l'oeuvre de l'architecte danois Kay Fisker (1893-1965). Son travail de "tradition fonctionnelle", dont l'expression serait tirée d'un ouvrage de James Maude Richards concernant des bâtiments industriels du XIX^{ème} siècle²³, illustre l'idée selon laquelle la simplicité réside dans la tradition. Dans l'oeuvre de Fisker, on constate par exemple que l'emploi traditionnel de la brique n'est pas uniquement dû à une recherche d'intégration dans la ville, mais aussi à des logiques rationnelles, "la manière de construire n'a pas changée, dans la mesure où la brique reste le matériau le meilleur marché, elle continue d'être utilisée"²⁴ explique Steinmann à son propos. Chez Fisker, la simplicité découle d'un raisonnement rationnel, d'une mise en relation de la fonction, de la construction et de la forme, qu'un regard sur la tradition peut aider à formuler.

Composer avec l'existant

A la manière de Lacaton et Vassal, l'optimisation du système frugal consiste aussi à composer avec l'existant, comme le démontre la rénovation de la tour Bois-le-Prêtre en 2002. L'économie financière réalisée par les architectes (100 000 € par logement contre les 170 000 € nécessaire à une démolition-reconstruction)²⁵ n'était pas recherché en tant que telle, mais le résultat d'une prise de conscience de la valeur de l'existant.

22 Adolf Loos, *Règles pour celui qui construit dans les montagnes* (1913) in: Steinmann, p. 53.

23 James Maude Richards, *The Functional Tradition*, (Londres, 1958) in: Steinmann, p. 53.

24 Steinmann, p. 55.

25 Karine Dana, *Concours Moins pour Plus*, AMC février 2006, n°158, p.11

Chez Lacaton et Vassal, l'économie (matérielle, énergétique, technique et territoriale), impose l'optimisation comme règle de construction mais pas comme finalité. L'objectif reste centré sur l'habitant, qui ne doit pas obtenir l'appartement «le moins pire» mais le «meilleur possible».

Envisager la construction sur le long terme

Au sujet de l'architecture frugale, François Brune évoque "la revanche du qualitatif sur le quantitatif"²⁶, celle-ci naît dans le temps. Il s'agit d'une ambition temporelle, d'une volonté de créer des édifices qui dureront. Au delà de la simple pérennité des matériaux, le facteur qualitatif qui permet de penser l'architecture sur le long terme est l'adaptabilité. Permettre à l'habitant de créer ses propres conditions de vie, de faire le choix de son 'superflu' par rapport à son 'nécessaire', garantit la justesse de l'optimisation sur le long terme.

L'optimisation court-termiste est celle des logiques capitalistes. La véritable attitude frugale consisterait plutôt à penser les processus d'optimisation dans le temps. Il s'agit alors de porter un regard sur la tradition, de composer avec l'existant et d'envisager la construction sur le long-terme. Dès lors, on parviendrait à une architecture plus responsable écologiquement, plus économique financièrement et flexible socialement. L'optimisation n'est donc pas l'objectif de l'architecte, en revanche la durabilité est un dessein louable pour une architecture de la simplicité.

26 Brune.

Epuré

Adj.:

Qui a subi une épuration, rendu plus pur, par élimination des éléments ou des corps étrangers.

Travail épuré: supprimer le superflu et conserver le nécessaire

La simplification peut naître d'un processus d'épuration. On tentera de mettre en évidence les outils à disposition de l'architecte pour opérer une purification spatiale: une éradication d'un «superflu» historique chez Wright, mais aussi une conservation du «nécessaire» chez Mies Van der Rohe.

Avec la naissance du mouvement moderne, l'élimination et la clarification deviennent des critères de la modernité. L'économie de moyen volontaire se dote d'une valeur éthique et esthétique.¹ Les architectes doivent s'engager dans un processus de simplification des formes architecturales. "Ce qui définit la modernité architecturale, c'est le fait de penser l'architecture comme un travail d'élimination et de suppression de l'insignifiant pour parvenir à une sorte d'essence de cet art. La question n'est plus: Que créer et comment créer? Mais elle devient: que faut-il garder? De quoi faut-il se débarrasser?».² L'épuration moderniste implique donc 2 processus bien distincts: l'un consiste à supprimer le superflu, tandis que l'autre vise à conserver le nécessaire.

1. Supprimer le superflu

Chez Wright, on assiste à une "Plaidoirie (...) en faveur d'un retour de l'architecture sur ce qui serait son essence, débarrassée de caractères redondants"³. Le processus de dépouillement s'attaque à des aspects architecturaux relevant aussi bien du système spatial que du système constructif, et vise à retrouver une intégrité organique. Les éléments jugés "superflus" par Wright sont multiples:

L'inutile

D'un point de vu spatial, on constate d'abord une économie générale de la maison, dans son plan et sa distribution. "FL Wright insiste sur la nécessité de supprimer le sous-sol de l'habitation, espace souvent humide, malsain et de surcroît onéreux à construire. De même, le grenier est considéré comme un espace inutile dont il faut se débarrasser."⁴ On constate ainsi

1 Pier Vittorio Aureli, *Less Is Enough: On Architecture and Asceticism*, Strelka press, 2013.

2 Collectif, p. 61.

3 Collectif, *L'Art, Effacement et Surgissement Des Figures: Hommage à Marc Le Bot*, Série 'Histoire de l'art' (Paris: Publications de la Sorbonne, 1991).

4 Collectif.

que les grands toits débordants des prairies houses de Wright ne sont jamais percées de lucarnes. Wright se débarrasse des espaces qu'il juge "inutile" car demandant trop d'efforts pour la petite plus-value qu'ils confèrent au lieu.

La simplification porte également sur l'échelle de la maison. Wright réduit les hauteurs sous plafond traditionnelles, considérées comme "inutiles et fausses". Il choisit arbitrairement (et un peu égocentriquement) de les adapter à sa propre taille soit 1,74m.⁵

D'un point de vue constructif, Wright plaide aussi l'abandon du système poteau-poutre et privilégie celui du porte-à-faux. Il ne s'agit pas là d'une élimination mais plutôt d'une substitution. Toutefois Wright formule vraiment cet acte comme un moyen de suppression formelle.⁶

Le redondant

L'économie de la maison s'effectue également par la réduction numérique des objets ajoutés et intégrés à l'architecture, comme les cheminées. Wright recentre la maison autour d'un foyer unique autour duquel se développe les espaces communs, et supprime les multiples cheminées, autrefois présentes dans de nombreuses pièces de la maison. De même, il n'hésite pas à supprimer des portes pour faciliter la circulation et permettre une continuité spatiale entre les parties communes.

Le poids de l'histoire

Wright estime qu'il doit se libérer du poids de l'histoire. Pour Wright "il s'agit d'éliminer dans la pratique architecturale contemporaine la démarche éclectique et l'imitation de la culture occidentale"⁷. Il adopte une position anti-historiciste, le processus d'élimination doit libérer son architecture des référents occidentaux, et ainsi lui permettre de s'ouvrir à d'autres références formelles. "Simplifier l'architecture c'est se détourner

5 Collectif.

6 Frank Lloyd Wright, *The Future of Architecture*, Horizon Press (New York, 1953), p. 209.

7 Collectif.

du patrimoine culturel européen classique, au profit d'autres sources formelles, comme par exemple la culture japonaise. Le passé architectural est perçu comme un poids superflu qu'il importe de supprimer dans l'art contemporain."⁸ L'esthétique japonaise va particulièrement marquer Wright comme modèle de dépouillement. Siegfried Giedion écrira notamment dans *Espace, temps, architecture* que "La maison japonaise avait frappé Wright comme *supreme study in elimination*, non seulement du superflu mais encore de l'insignifiant. Il opéra dans la maison américaine une semblable élimination de tout ce qui pouvait prêter à la confusion ou à la banalité"⁹.

Chez Wright, le processus d'élimination permet de libérer l'architecture de son référentiel socio-géographique, et lui permet de s'ouvrir à d'autres références. La simplicité n'est pas une fin en soi mais un moyen, qui permet d'enrichir le champ des possibles.

Les éléments jugés "superflus" dans l'architecture de Wright sont multiples. Il supprime d'abord "l'inutile", qu'il s'agisse d'espaces (la cave et le grenier), de grandeurs (hauteur sous plafond), ou de système constructif (poteau - poutre). Il élimine aussi les éléments redondants (cheminées, portes) de l'architecture occidentale traditionnelle. Le but de cette ascèse est de s'affranchir du poids de l'histoire et d'ainsi parvenir à une intégrité organique. Le travail d'épuration de Wright naît d'un processus de soustraction.

2. Conserver le nécessaire

La question qui reste en suspens est donc: *Que faut-il garder?*

Tout au long de sa carrière, Mies Van der Rohe mène un travail de dépouillement formel. On connaît bien son idéal de purification et d'ascétisme, caractérisé par le célèbre "less is more" tiré d'un poème

8 Collectif.

9 Siegfried Giedion, *Espace, Temps, Architecture* (Paris: Denoël/Gonthier, 1978), t.II, p. 90.

de Robert Browning¹⁰, dont la référence est employé par Mies Van der Rohe dans un interview au New York Herald Tribune, le 28 juin 1959¹¹. Lorsque Mies Van der Rohe découvre le plan libre, il comprend que ce « presque rien »¹² permet une grande économie des matériaux et révèle une intensité rare. Pour le pavillon construit à l'occasion de l'Exposition internationale de Barcelone en 1929, Mies déclare ainsi avoir « (...) abandonné le principe habituel des volumes clos. A une série de pièces distinctes j'ai substitué une suite d'espaces ouverts. La paroi perd ici son caractère de clôture et ne sert plus qu'à l'articulation organique de la maison. »¹³ L'ascèse de Mies Van der Rohe est une purification spatiale. Si ce dépouillement ne va cependant pas au bout de ses capacités, c'est que l'architecte en a décidé ainsi. Il a choisit de conserver ce qui lui semble indispensable, un "superflu nécessaire", le soin du détail, des matériaux nobles (plaques d'onyx et de marbre dans le pavillon de Barcelone). Il en fera son credo: « God is in the details »¹⁴. La simplicité n'est donc pas forcément sobre.

Dans sa recherche de simplicité, d'épuration ascétique, Mies Van der Rohe se penche davantage sur le 'nécessaire' à conserver, plutôt que sur le 'superflu' à éliminer. Mies Van der Rohe a déjà en tête l'image à laquelle il souhaite arriver avant d'avoir commencé un projet: le plan libre et le détail (l'ultime sophistication à apporter à l'architecture) sont les éléments nécessaires qu'il souhaite obtenir. Il ne procède donc pas par soustraction du superflu, comme Wright, mais par conservation du nécessaire.

10 Robert Browning, *Men and Women*, Poème 'Andrea Del Sarto', Ticknor & Fields (Boston, 1855).

11 Mies Van der Rohe, "On Restraint in Design", The New York Herald Tribune, 1959.

12 Claude Massu, *Chicago : de la modernité en architecture 1950-1985*, Parenthèses, 1997

13 Fritz Neumeyer, *Mies van Der Rohe : Réflexion Sur l'Art de Bâtir*, Editions Le moniteur, 1996.

14 Van der Rohe.

Neutre

adj. et subst. :

Qui s'abstient ou refuse de prendre position dans un débat, dans un conflit opposant plusieurs personnes, plusieurs thèses, plusieurs partis.

Travail neutre: Renoncer à la prise de décision formelle

Le travail neutre consiste à renoncer à toute prise de décision formelle. On s'appuiera ici sur 2 exemples particuliers: les ready-made de Duchamp et l'Antiforme de Robert Morris qui constituent des étapes radicales de neutralité formelle dans l'histoire de l'art. Après avoir étudié ces deux exemples, on démontrera l'invalidité de cette position radicale en architecture, et les pistes qu'elle soulève pour la discipline architecturale si elle est abordée de façon plus nuancée.

1. Ready-made

Au début du XX^{ème} siècle, Marcel Duchamp (1887-1968) explore un nouveau type d'art grâce au ready-made. Pour lui, le ready-made est un non-choix formel, il permet à l'artiste de se libérer de l'invention de la forme et de la distinction entre le beau et le laid. Il dira “ [...] le choix de ces “ ready-mades ” n’était jamais dicté par une délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d’indifférence visuelle avec, dans le même temps une absence totale de bon ou de mauvais goût...en fait une anesthésie complète ”¹. L’anesthésie à laquelle Duchamp fait référence, désigne un travail neutre. Dans la lignée des ready-mades de Duchamp, on peut également évoquer la *catasta* (1967) d’Alighiero Boetti, qui se compose de tuyaux d’égout empilés, à la manière des piles que l’on trouve dans les dépôts commerciaux.

2. Antiforme

En 1968, Robert Morris théorise l’antiforme². Il s’agit de la forme qu’un matériau peut prendre naturellement, par opposition à la forme sérielle. Dans la quête de mise en forme non-décisionnelle, Morris se positionne donc à l’opposé de la réflexion de Duchamp qui optait pour la sérialité des formes préconçues, industrialisées. Il choisit au contraire d’employer des bandes de feutre souple, tombant au sol, et prenant naturellement une forme sous la seule action de la gravité. Morris crée ainsi une forme libre, qui donne à voir son processus de mise en forme (contrairement au matériau industriel qui ne donne pas à voir son processus de construction). “Contrairement à toute l’histoire de la sculpture, la matière détermine la forme, ce qui conduit l’artiste à accepter l’imprévu”³. La mise en forme ne

1 Marcel Duchamp, *A Propos of “Ready-Mades”*, Conférence au MomA (New York, 1961).

2 “Anti Form”, Artforum, 1968 in: Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press (Cambridge, Mass., 1993).

3 Vanessa Morisset, *L’antiforme*, Centre Pompidou, Direction de l’action éducative et des publics (mediation.centrepompidou.fr, 2006).

dépend plus de la décision de l'artiste, mais de la gravité. Cette réflexion sera reprise par de nombreux artistes: on peut citer le dripping de Jackson Pollock qui fera disparaître les outils du peintre (pinceau etc), ou l'*Asphalt Rundown* de Robert Smithson (Rome, 1969) qui laissera couler de l'asphalte sur les pans d'une colline de terre rouge afin de questionner la forme automatique prise par la matière sous l'action de la gravité.

3. Invalidité de la mise en forme non-décisionnelle en architecture

On peut établir une filiation conceptuelle entre l'art qui renonce à la prise de décision formelle (ready-made ou antiforme) et l'architecture. En architecture aussi, certaines formes échappent au contrôle de l'architecte. La *catasta* de Boetti aura par exemple une influence directe sur l'architecture d'Herzog et de Meuron : l'installation de Jacques Herzog à la Stampa gallery (1986), la façade du Ricola Storage Building (1987) ou le vitrahaus (2010) naissent ainsi de l'empilement d'éléments standardisés. Concernant l'antiforme, Wright ou Paul Rudolph, théoriseront également que la forme dépend de la nature des matériaux...

Toutefois, cette filiation ne peut jamais être établie totalement, car l'architecte, contrairement à l'artiste, n'est pas autonome. Contrairement à l'art, qui n'a pas à justifier ses conditions d'existences (l'art n'a pas à être beau, utile ou solide), l'architecture doit répondre à des exigences de solidité, de fonctionnalité, de beauté... Le devoir de cohérence, autrefois conjecturé par la célèbre trilogie Vitruvienne «Firmitas, Utilitas, Venustas»⁴ reste valide même si ses termes ont évolués. Ce devoir de cohérence force l'architecte à la prise de décision formelle.

Malgré tout, le travail de simplification mené par Duchamp et Morris peut fournir un enseignement: la simplicité formelle peut naître d'un renoncement dans l'attitude du concepteur. Ce renoncement doit en revanche rester modéré en architecture, afin d'assurer la cohérence de l'édifice. Ce travail modéré pourrait être qualifié de «discret».

4 Vitruve, *De Architectura*, vers -15 av.JC.



Figure 20.
Catasta, Eternit, 34 éléments, 1966
Alighiero Boetti



Figure 21.
Entrepôt Ricola, Laufen, 1986-87
Herzog et de Meuron



Figure 22.
Wall Hanging, 1969-70
Robert Morris



Figure 23.
Temple Street Parking Garage, New Haven, Connecticut, 1969
Paul Rudolph

Discret

adj. et subst. :

Qui se manifeste avec modération, retenue, sans attirer l'attention.

Qui n'en dit pas trop ou pas autant (relativement à ce qui a été dit ou pourrait être dit); qui est exprimé avec mesure, délicatesse.

Qui dit uniquement ce qui semble nécessaire à la communication et dont le champ d'application est sélectif et restreint.

Travail discret: Renoncer à l'acte poétique mais offrir un cadre à la poésie

Comme évoqué dans la définition précédente, le travail neutre est impossible en architecture. En revanche sa forme modérée est envisageable pour effectuer une nouvelle forme de simplification. Il s'agit du travail discret qui consiste à renoncer à l'acte poétique, tout en offrant un cadre à la poésie.

Si l'architecte ne peut pas renoncer à la prise de décision formelle, il peut en revanche choisir de renoncer à l'acte poétique. En effet, le poète mexicain Octavio Paz supposait en 1965 que "La poésie existe en dehors de l'acte poétique"¹. Cette hypothèse permet à l'architecte de mener un travail discret sans risquer de perdre ses ambitions esthétiques. Pour Julien Blaine "Ce n'est pas l'élément en lui-même qui est poétique, mais c'est le cadre donné par les mots, par la poésie, qui le rendent poétique"². Peut être est-ce le rôle discret de l'architecture: donner un cadre à la poésie? Ou plutôt: des cadres? Il existera plusieurs manières de faire...

1. Donner un cadre au paysage

Une poésie qui existe en dehors de l'acte poétique est celle de la Nature. L'architecture consiste alors à donner un cadre aux paysages pour en saluer la poésie. C'est le cas par exemple du belvédère de la maison centrale de Pleasant Hill, Kentucky³, qui est le seul élément parfaitement inutile et pourtant indispensable de l'architecture shaker car il révèle la beauté du paysage. Il est un superflu-nécessaire. Comme Ettore Sottsass, on peut donc considérer que la nature sauvage est déjà poétique. Son oeuvre "Metafore, Disegno di una scala per entrare in una casa molto ricca" (1974, Balaguer, Espagne) reprend cette conception: le luxe c'est peut-être simplement de disposer d'une vue sur le paysage.

2. Donner un cadre aux artefacts de l'homme

Un exemple de cadre poétique pour les artefacts de l'homme serait le "grenier du siècle" se trouvant au Lieu Unique, à Nantes. Cet édifice

1 Octavio Paz, *L'Arc et La Lyre*, nrf essais (Gallimard, 1965).

2 Christian Salles (modérateur) and others, *Discussion « Poésie et Architecture »*, Editions des Vanneaux, Organisé avec la Galerie Première Ligne (à la Machine à Musique, Ligne-rolles, 2018).

3 June Sprigg and David Larkin, *Le Style Shaker, l'esprit de Perfection*, Flammarion (1988).



Figure 24.
Metafore, Disegno di una scala per entrare in una casa molto ricca,
Balaguer, Espagne, 1974
Ettore Sottsass

culturel construit par Patrick Bouchain entre 1994 et 2000 accueille derrière sa façade vitrée une collection non raisonnée d'objets offerts par les Nantais. Ce dispositif imaginé par Jean Blaise a été scellé le 31 décembre 1999 et ne prévoit d'être découvert que cent ans plus tard, en 2100. Individuellement, chaque objet disposé dans le grenier du siècle est trivial, c'est la juxtaposition et la multiplication de ces objets qui produit une poésie. Le cadre de l'homme consiste ainsi à accueillir la diversité des ambitions esthétiques de leurs artefacts. Contrairement à ce que nous montre l'aseptisation ambiante des intérieurs dans les magazines de décoration, cette diversité banale est poétique, somptueuse.

3. Donner un cadre aux ambitions de l'homme

De manière plus générale, au delà des ambitions esthétiques contenues dans les artefacts, il s'agit d'offrir un cadre aux désirs humains.

L'architecture de Lacaton et Vassal constitue un bel exemple de «renoncement modéré». Si les architectes renoncent à l'acte poétique, ils n'hésitent pas à employer des ready-made dans leur architecture, comme des serres agricoles pour la cité manifeste de Mulhouse (2005). Cette décision a certes des avantages économiques, mais là n'est pas l'enjeu. Pour Anne Lacaton « [L'économie] est un processus de travail, mais pas un point de départ. Elle n'est pas ce qui fait l'architecture, mais est un excellent moyen d'arriver à produire ce qu'on a envie de produire sans se laisser freiner par les contraintes budgétaires »⁴. L'emploi de ready-made leur permet surtout d'éviter toute surdétermination formelle des bâtiments car cela limiterait leur capacité d'appropriation. Pour Anne Lacaton, « Notre souci est toujours de nous arrêter à un moment donné pour laisser la place à l'habitant ; c'est à lui de finir, d'occuper d'une façon qui n'est pas forcément celle qu'on avait imaginé. Dans la définition même des finitions, nous ne voulons pas aller trop loin dans l'expression »⁵

4 Eric Lapierre, *Inquiétant Ready-Made*, Matières n°7, 2004.

5 Lapierre.



Figure 25.
Le Grenier du siècle, Lieu Unique, Nantes, 1999
Patrick Bouchain et Jean Blaise

Chez Lacaton et Vassal, le renoncement à l'acte poétique permet une indétermination qui à son tour permet un cadre de vie libre à l'habitant. Le cadre poétique que peut fournir l'architecture est celui de l'homme, ou plutôt des hommes. Il doit être souple et généreux, afin de permettre à chacun de passer de l'Existenzminimum à l'Existenzmaximum.

Il existe donc 3 types de cadres poétiques et somptueux. L'architecture discrète renonce à l'acte poétique formel, mais elle a pour mission de fournir un cadre poétique à la nature, aux objets, ou à l'homme.



Figure 26.
Cité Manifeste, Mulhouse, 2005
Lacaton & Vassal

- III -

La simplicité comme image

Austère

Adj.:

Qui exclut toute facilité, toute fantaisie, présentant une grande rigueur.
Qui se distingue par le rejet du superflu (luxé, plaisirs, fantaisies), en se limitant au strict nécessaire.

Une des critiques fréquemment adressée à l'encontre de l'ascèse est la production d'atmosphères autères, entendues comme des atmosphères froides, silencieuses, vides... Ces atmosphères se déclinent de différentes manières: tantôt pauvre, tantôt sévère, ou sensuelle. On cherche ici à comprendre ces différentes acceptations esthétiques de l'austérité.

*Dans son «Dictionnaire historique d'architecture», Quatremère de Quincy explique que "L'austérité est l'opposé de l'agrément, et diffère de la sévérité. L'austérité de goût résulte des mœurs d'un pays; la sévérité est l'effet des principes de l'art. La première exclut la beauté, la seconde en est la sauvegarde. On passe plus aisément de l'austérité au luxe, et à la licence du goût. La sévérité, qui provient de la connaissance exacte des règles, est une meilleure défense contre les innovations du luxe et les excès d'une fausse richesse. Le premier style des romains, en architecture, fut austère comme leurs mœurs. Comme elles, il passa bientôt d'un extrême à l'autre, c'est-à-dire, à la mollesse du luxe."*¹

1. L'Austérité résulte des mœurs

Pour Quatremère de Quincy, l'austérité résulte des mœurs, elle naît d'un mode de vie et se concrétise en un style. Pour De Quincy, l'austérité "se dit quelquefois, en architecture, d'un style sans grâce, dénué d'ornements, et voisin de la pauvreté"². Elle s'apparenterait alors à une architecture rustique, présentant une mise en œuvre brute, dont la simplicité reviendrait à exclure la beauté.

Cependant, on peut tempérer cette définition péjorative de l'austérité. Il suffit par exemple de se pencher sur la compréhension des mœurs rustiques par Montesquieu. Pour le philosophe, "il y a beaucoup à gagner, en fait de mœurs, à garder les coutumes anciennes. Comme les peuples corrompus font rarement de grandes choses, qu'ils n'ont guère établi de sociétés, fondé de villes, donné de lois; et qu'au contraire ceux qui avaient des mœurs simples et austères ont fait la plupart des établissements; rappeler les hommes aux maximes anciennes, c'est ordinairement les ramener à la vertu."³ L'austérité renvoie à des mœurs simples, une sorte

1 Antoine Chrysotome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, Tome premier, Librairie d'Adrien le Clere et cie, Paris, 1832..

2 Quatremère de Quincy.

3 Montesquieu, *De l'esprit des lois*, tome I, V, VII, p. 174-175 in: Kerim Salom, *L'architecture du Discours*, Université Paris-Est (Architecture, aménagement de l'espace., 2014).



Figure 27.
Grange à tabac, Cugy, Suisse

de rusticité primitive idéalisée. La vertu que lui attribue Montesquieu est une pureté et une honnêteté. L'austérité ne triche pas, elle est perçue comme authentique.

A partir du moment où l'austérité se dote de règles, elle entre dans le champ de la sévérité.⁴ Dès lors, elle ne caractérise plus un style issu d'un mode de vie mais des principes de l'Art.

2. La Sévérité résulte des principes de l'Art, de l'application de règles

Dans *L'Art d'Edifier* (1485), Alberti décrit l'air sévère d'austérité antique de certaines villes d'Italie: "On voit aussi en Étrurie, comme en Valombrie et chez les Herniques, d'anciennes villes fortes construites avec de gros blocs irréguliers, appareil qui me plaît beaucoup : il donne en effet aux villes un air sévère d'austérité antique, qui leur tient lieu d'ornement. Je voudrais le mur de la ville tel qu'à sa vue l'ennemi soit rempli d'effroi et qu'ayant perdu espoir il ne tarde pas à battre en retraite."⁵

Par cette description, on comprend que la sévérité est une expression architecturale en soi, qui confère un caractère solennel et imposant à un lieu, le dispensant de tout ornement, de tout artifice expressif. Ce caractère solennel sert projeter un discours. Ecoles, hôpitaux, citadelles, monastères, s'enveloppent d'une sévérité parlante. Les bâtiments scolaires encouragent une concentration studieuse, tandis que les citadelles suscitent la peur par l'austérité de leurs murailles.

Par ailleurs, Alberti considère que «l'effroi que fait naître l'ombre développe naturellement un sentiment de vénération dans les âmes»⁶. Les jeux d'ombre et de lumière sont donc des procédés, assurant une belle sévérité à un édifice. Ceux-ci sont d'autant plus visibles dans une

4 Quatremère de Quincy.

5 L. B. Alberti, *L'art d'édifier*, VII, 2, p. 321-322. in: Salom.

6 L. B. Alberti, *L'art d'édifier*, VII, 12, p. 354 in: Salom.

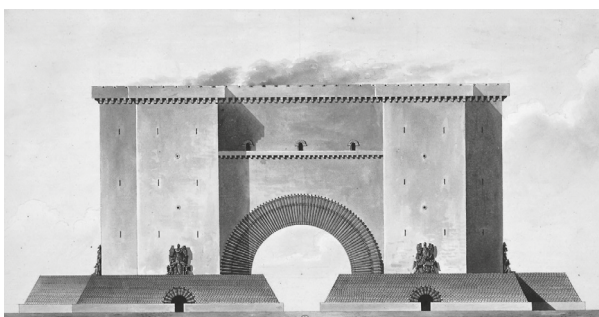


Figure 28.
Portes de ville de guerre, 1781-93
Etienne-Louis Boullée

architecture dépouillée, ils gagnent en force et confèrent à l'édifice un sentiment de majesté.

La sévérité serait donc une forme d'austérité majestueuse, anoblie par les principes de l'art. Ainsi, elle deviendrait une toile de fond sur laquelle projeter des ambiances ou des discours. L'architecture monumentale de Boullée et Ledoux, se prête donc particulièrement bien à ce qualificatif.

3. La Sensualité, une saine tempérance ?

Comment expliquer "l'absence de grâce" qu'évoque Quatremère de Quincy au sujet de l'austérité?⁷ Certains architectes ont considéré qu'elle naissait d'un manque de tempérance physique et psychique.

La tempérance permettrait à l'architecture austère de devenir sensuelle. Peter Zumthor cherche ainsi à accorder de manière la plus juste possible les matériaux afin de produire une atmosphère équilibrée. Chaque matériau possède des propriétés, il peut être froid ou chaud, rugueux ou lisse, dur ou tendre, lourd ou léger, sourd ou résonnant... L'architecte cherche alors la tonalité juste dans l'emploi des matériaux, celle qui tempère le physique et le psychique, pour que le corps s'y sente à l'aise. L'architecture contemporaine suisse produit "des bâtiments très précis quant à la relation qu'entretiennent les différents éléments qui le constitue. Une grande attention est portée aux matériaux pour produire une architecture rigoureuse, rationnelle et sensuelle".⁸ Cette notion de tempérance s'effectue également à un autre niveau, dans l'équilibre à trouver entre le vide et l'abondance. En effet, le dénuement imposé par l'ascèse renvoie à la notion de "rareté" (peu d'objets, peu de couleurs...) et par extension, au rationnement, à la contrainte. Quand Quatremère de Quincy, associe ce dénuement à de la pauvreté, Zumthor en revanche, le comprend comme un gain de sensualité. Christophe Allensprach

⁷ Quatremère de Quincy.

⁸ Jacques Lucan, Dominique Boudou, and Christoph Haerle, *Nouvelle Simplicité: Art 'Construit' et Architecture Suisse Contemporaine*, Espace de l'Art concret.

défend ainsi au sujet de l'architecture contemporaine suisse que "la réduction n'est pas un renoncement imposé par l'indigence, mais un gain de sensualité", avant de poursuivre: c'est "une recherche de sens."⁹ En Suisse, la simplicité n'est pas un objectif recherché en tant que tel, mais le résultat d'un processus qui, de réduction en réduction, «fait vibrer les matériaux et les formes»¹⁰.

Toutefois, on peut émettre des réticences face à ce discours sensible. Considérer l'ascèse comme moyen de production d'une atmosphère sensuelle revient à esthétiser ce qui n'était à l'origine qu'un mode de vie. Pour Aureli, l'ascèse Zumthorienne est donc un «commercialisme enveloppé dans une aura ascétique, afin de contrebalancer la saturation du marché par des besoins pseudo-religieux.»¹¹ Il prend l'exemple du pavillon construit par Zumthor pour la Serpentine Gallery en 2011. Le nom du pavillon, «Hortus conclusus», annonce d'emblée la référence monastique de l'édifice. En effet, le bâtiment prend la forme d'un simple parallélépipède, percé en son centre par un cloître fleuri. Il s'ancre ainsi dans une idéologie pastorale, qui prône la contemplation de la Nature. Par ailleurs, on remarque que l'entrée dans le pavillon se fait à travers un couloir sombre et étroit, symbolisant un passage rituel du profane au sacré. Zumthor fait donc figure de moine ou d'ermite dans l'architecture contemporaine. Comme dans le cas de Steve Jobs, l'ascétique devient une esthétique, et donc un argument de vente marketing, une image qui n'a plus rien à voir avec un mode de vie collectif imposant le partage de la rareté.

Austérité, sévérité ou sensualité définissent des atmosphères dépouillées. La première atmosphère ne cherche pas à impacter nos sentiments, à produire artificiellement des émotions. Elle découle d'un mode de vie,

9 Christophe Allensprach, *L'architecture En Suisse. Bâtir Au XIXème et XXème Siècle*, Pro Helvetia (Zurich, 1999).

10 Lucan, Boudou, and Haerle.

11 Aureli, p. 44.

dès lors elle a pu être qualifiée «d'authentique». Les deux suivantes en revanche sont le fruit de procédés architecturaux. La sévérité résulte de l'application de règles, quand la sensualité naît d'un travail de tempérance physique et psychique de l'austérité. Par ces procédés artificiels, ces atmosphères peuvent provoquer de la concentration, de la peur, mais aussi de l'admiration, de l'émotion, du bien-être etc.

Toutefois, on peut considérer que la sévérité, comme la sensualité, participent à l'esthétisation d'un mode de vie. Le mode de vie ascétique possédait un aspect social, il imposait le partage de la rareté. Ici, il ne s'agit plus que d'un style.



Figure 29.
Hortus Conclusus, Serpentine Gallery, Londres, 2011
Peter Zumthor architecte, Piet Oudolf paysagiste

Rustique

adj. :

Simple, sans apprêt, brut.

Résistant, robuste, qui demande peu de soin.

Qui a la simplicité sans façon et un peu fruste que l'on prête aux gens de la campagne.

Une image qui illustre le rapport de l'homme à la nature

De «l'austérité authentique» propre aux architectures vernaculaires, on assiste à un glissement de l'image architecturale vers celle de la rusticité. Celle-ci vise à illustrer le travail primitif, qui crée un dedans et isole l'homme de la Nature, en même temps qu'il lui donne un étalon de mesure de son environnement.

Si la rusticité qualifiait à l'origine une mise en oeuvre simple, sans apprêt, brute, propre aux architectures vernaculaires (austérité authentique), elle est progressivement devenue une image illustrant le lien idéal et primitif de l'homme à la Nature. L'axiome qui consiste à dire que l'architecture permet et questionne le rapport de l'homme à la nature s'illustre donc par une image de la rusticité.

1. Le Maniérisme, une mise en scène rustique

Au XVI^{ème} siècle, les Arts Décoratifs vont employer le terme «rustique» pour qualifier un style proche de la Nature. Le décor rustique consiste alors à “arranger avec simplicité, avec un manque de raffinement voulu, de façon à créer une ambiance naturelle, campagnarde”¹. On peut ainsi citer la porte rustique de Sebastiano Serlio dans son *Extraordinario Libro* de 1551, qui combine des éléments doriques, corinthiens et un bossage envahissant. Le bossage des pierres imite les aspérités naturelles de la pierre et donnent l'impression d'être face à un matériau brut. Dans son 4^{ème} livre sur l'architecture, consacré à l'ordre rustique, Serlio parlera même “d'opéra rustique”². Avec le maniérisme, la mise en scène de la rusticité campagnarde permet donc de composer un décor qui parle d'une vérité, d'un lien primitif entre l'homme et la nature. Le rustique devient donc, avec le maniérisme, une modalité de la saisie intellectuelle du monde. Bernard Palissy déclarera ainsi dans une dédicace au Maréchal de Montmorency: “j'aime mieux dire la vérité en mon langage rustique que mensonge en langage théorique”³.

Toutefois, on sait qu'au XVI^{ème} siècle, les matériaux de construction sont encore principalement “naturels”, issus du massif terrestre (comme la

1 Cnrtl, *Définition*.

2 Antoine Picon, *L'ornement Architectural*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2017.

3 Bernard Palissy, Christian Barataud, and Frank Lestringant, *Recette Véritable*, Macula, 1996, 1563, ARGÔ.



Figure 30.
Porte rustique XXIX, Libro Extraordinario, 1551
Sebastiano Serlio

pierre). Il est donc aisé de leur conférer un caractère primitif. A partir des révolutions industrielles du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, l'industrialisation va transformer radicalement notre rapport aux matériaux, et la rusticité sera à ré-inventer.

2. L'Arte Povera, une redéfinition de la rusticité des matériaux

Au XX^{ème} siècle, les artistes de l'Arte Povera vont se questionner sur la valeur des matériaux: Qu'est ce qu'un matériau noble? pauvre? Les matériaux primitifs sont ils forcément des matériaux "naturels" extraits du massif terrestre? Ainsi ils redéfiniront la notion de rusticité.

Matériaux primitifs

Dans les années 1960-1970, l'archéologie et l'art contemporain prennent tout deux un nouveau tournant en réaction à l'académisme. Ces deux champs de disciplines vont s'influencer mutuellement.

Des archéologues, comme Jean-Marie Pesez, se détachent de l'urbanisme antique, des palais somptueux, considérant qu'une population rurale mérite d'être étudiée au même titre que les élites d'une société⁴. Une inversion des valeurs s'opère, la culture classique est délaissée au profit des mondes barbares ou primitifs. Les archéologues s'ouvrent à de nouvelles cultures: architectures de terre crue, poteries communes... Dominique Allios le formule en ces mots: "à l'airain de l'armure des guerriers, les archéologues préfèrent la boue et la vannerie."⁵

Cette reconsidération de l'histoire par les archéologues va permettre une redécouverte des matériaux primitifs, issus du massif terrestre. Elle redonne une place aux plus modestes d'entre eux. Les artistes de l'Arte Povera passent alors par une recherche de références anciennes et médiévales pour se détacher du statut codifié de «l'œuvre d'art». On observe un "retour à la terre".

4 Dominique Allios, *Arte Povera et Archéologies, l'éternel Retour Aux Sources*, Les nouvelles archéologies, 134, 2013, pp. 33–39.

5 Allios, pp. 33–39.



Figure 31.
Soffi, Castellamonte, Italie, 1978
Giuseppe Penone

En raison de la dimension primitive et spirituelle qui est attribuée à la terre et à l'argile (la boue d'où est issu Adam), ces matériaux restent des supports privilégiés. Issu de la série des *Soffi* ou *Souffles* réalisée par Penone en 1978, *Soffio 6* est une grande jarre en terre cuite aux formes organiques. La partie supérieure porte l'empreinte du corps de l'artiste : jambes, bassin, torse, cou, sa lèvre inférieure fusionnant avec l'encolure du pot. Par ce baiser à la poterie, la fusion se fait à la fois en volume et en négatif, l'intérieur de l'artiste étant intimement mêlé à la terre.

Matériaux pauvres

Par l'approche des matériaux primitifs, issus du massif terrestre, les artistes de l'Arte Povera vont ensuite réfléchir à la hiérarchie des matériaux en général, qu'ils soient d'origine "naturelle" ou "industrielle".

En 1912, Boccioni, dans son *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, formule une liste de matériaux pour réaliser un nouveau type d'art : dans sa liste il nomme ainsi le ciment et le béton, à côté de la pierre et du marbre. Les artistes de l'Arte Povera s'interrogent sur la vérité des matériaux et donnent une valeur conceptuelle à la matière. Celle-ci peut exprimer des concepts et n'a pas un rôle purement technique. A l'opposé des antiques statues de marbre, l'Arte Povera crée des œuvres à partir de matériaux pauvres, "non-nobles" : des déchets, des éléments récupérés, néon, plastique ou béton intègrent leurs œuvres pour créer un nouveau type d'art, qui se détacherait de l'art traditionnel.

Dans son œuvre *Sacco* (1954), Alberto Burri va par exemple étaler sur une toile des sacs de ciment en tissu datant de la guerre, en mémoire de son expérience de soldat. Rauschenberg sera également fasciné par cet emploi de matériaux banaux, non conventionnels... Il ira dans des terrains vagues américains, trouver les déchets de la société et notamment de la construction (fragments de béton). De ces déchets il fera des œuvres d'art. Cet emploi de matériaux pauvres s'accompagne d'une démarche quasi spiritualiste, car il signifie un certain renoncement, une ascèse. Les *sandali* (1967) de Piero Gilardi, les *sacchi* (1950) d'Alberto Burri, le *pane alfabeto* (1969) de Giuseppe Penone, ou encore *Il Volo dell'angelo*

(1967) de Pier Paolo Calzolari font référence à la poétique franciscaine, et indiquent la réelle signification de l'Arte Povera, celle de « l'art humble »⁶.

Matériaux intemporels

D'autres artistes exploitent les matériaux pauvres pour leur caractère archéologique. La terre n'est pas le seul matériau à se doter d'un caractère primitif, le béton peut lui aussi revêtir un aspect géologique. Dans son œuvre *colonne di cemento* (1965), Michelangelo Pistoletto crée une proto-colonne archaïque en ciment, antérieure aux ordres architecturaux. La matière pauvre qu'est le ciment sert à à exprimer des concepts qui vont au delà de sa simple matérialité. Elle permet d'explorer le primitif qui se cache en chaque chose, son caractère archéologique.

Michael Heizer, va quant à lui construire dans le désert du Nevada, à proximité de zones de tests nucléaires souterrains, une *City* (1970) en béton et en terre. Il va créer plusieurs structures dans cette ville, dont une grande pyramide de terre mélangée à du béton, qui évoque les monuments incas ou égyptiens. Pour Heizer, le caractère primitif de l'oeuvre sert à montrer son immortalité, elle demeurera après la 3^{ème} guerre mondiale. Avec le Land Art, un matériau pauvre, comme le béton, peut donc se doter d'un caractère primitif (géologique) et ainsi devenir intemporel.

Suite à l'inversion des valeurs proposées par les archéologues, les artistes de l'Arte Povera vont explorer les capacités expressives des matériaux primitifs comme le bois ou la terre. Par la suite, leur réflexion évoluera et les poussera à repenser l'ensemble des matériaux dans leur hiérarchie. C'est la redécouverte du béton, du plastique, des déchets. Enfin, un ultime glissement consistera à utiliser les matériaux pauvres pour exprimer un caractère primitif, intemporel.

Les artistes placent ainsi les matériaux au sein d'une réflexion intellectuelle, reprenant le célèbre 'la pittura è una cosa mentale' de Léonard de Vinci. Ils énoncent une primauté de la pensée sur la réalité formelle.

6 Giovanni Lista, *L'Arte Povera*, Milan-Paris, Cinq Continents Éditions, 2006 in: Allios.

3. L'Arte Povera, une redéfinition du lien de l'homme à la Nature

De manière plus générale, la redéfinition des matériaux va permettre aux artistes de l'Arte Povera de questionner d'une manière tout à fait nouvelle le lien entre l'homme et la nature. Ils se fascineront ainsi pour la "maison primitive". Tour à tour protectrices ou symboliques, reprenant les habitats troglodytes de Cappadoce, les cabanes enfantines ou l'image du ventre maternel, les maisons primitives de l'Arte Povera abritent du vent, de la pluie et du soleil, mais deviennent aussi un écrin pour l'homme.

On peut ainsi citer le gigantesque *Nid* de Nils Udo (1978), bâti au cœur d'une forêt et dans lequel il installe un homme nu recroquevillé. Il y a aussi les igloos de Mario Merz (1968-81) qui "véhiculent l'image d'un monde cassé dont il faut recoller les morceaux"⁷. Ces œuvres fragiles, à l'équilibre précaire, naissent d'un assemblage de matériaux de récupération, des morceaux de tissus, des débris d'ardoises... Timm Ulrichs, quant à lui propose un habitat troglodyte, entre la carapace et le ventre maternel (*Der Findling (the boulder)*, 1978). La pierre n'est plus dure, sculptée elle épouse les formes du corps et devient un écrin pour l'homme, une maison à la mesure de son corps. Gilberto Zorio va quant à lui reprendre la réflexion de Semper, selon laquelle le feu est un élément d'architecture, au cœur de la cabane primitive. Dans notre habitat contemporain, la lumière provient généralement du plafond ou alors, elle est posée sur une table. Dans *Luci* (1968) il se questionne sur cette habitude, et ramène la lumière électrique au sol. Ainsi, elle retrouve sa valeur originelle de foyer.

Toutes ces maisons primitives mettent en œuvre un imaginaire rustique: elles emploient des matériaux naturels ou artificiels, car là n'est plus la question. C'est d'abord le caractère brut, pauvre, des matériaux, qui confère l'idée du rustique. Mais au delà de ça, c'est le questionnement du rapport de l'homme à la nature qui est substantiel. L'échelle réduite des mises en œuvre permet au corps humain de devenir l'étalon de mesure de son environnement.

7 Alexandra Fau, 'La Maison Primitive', *La Revue Art Absolument*, N°4, March 2003, p. 65 <<http://www.artabsolument.com/fr/product/index/detail/4//Numero-4.html>> .



Figure 32.
Igloo, Turin, 1991
Mario Merz

Clair

subst. et adj. :

Dont la compréhension ou l'interprétation n'offre pas de difficulté pour quiconque cherche à comprendre.

Image claire: la clarification du langage architectural permet la compréhension de l'édifice.

Les processus d'épuration, par suppression du superflu ou conservation du nécessaire, clarifient formellement le langage architectural. On se propose donc d'étudier la finalité de l'épuration du langage architectural des Lumières par rapport à celui de l'architecte suisse Franz Scheibler. Si le premier vise à créer une architecture communicante, le second en revanche cherche à produire une architecture objective.

1. Vocabulaire architectural de Ledoux et Boullée

Les architectes des Lumières établissent une analogie entre poésie et architecture. On peut ainsi citer Claude-Nicolas Ledoux qui recommande l'enrichissement réciproque des arts : "Enlacez votre savoir avec celui des poètes, secourez-vous mutuellement [...]. [...] si les artistes connaissaient tout le profit que l'on peut faire de ces associations fécondes !" ¹ Pour les architectes des Lumières, le terme "poésie" s'étend à la littérature au sens large et même à la notion de langage. Ils vont donc chercher à faire de l'architecture un langage, capable de communiquer et d'émouvoir. Ce langage se compose de mots simples: des masses et des volumes géométriques. Le vocabulaire restreint que propose Ledoux et Boullée communique des idées riches. En effet, les masses et les volumes platoniciens employés expriment une symbolique. Les formes sont chargées de significations et rendent l'édifice lisible. Elles expriment des fonctions morales et sociales évidentes afin de rendre l'architecture parlante.

Ce vocabulaire restreint n'a pas pour seul fonction de communiquer des idées, il peut aussi émouvoir: la quête d'expressivité devient alors l'enjeu majeur de l'architecture des Lumières. Chez Ledoux et Boullée, cette émotion naît de l'expressivité des édifices: l'épuration, l'abstraction, les jeux d'ombre et de lumière sont choisis en vue de susciter un effet maximum. "L'art de nous émouvoir par les effets de la lumière appartient à l'architecture, car dans tous les monuments susceptibles de porter l'âme à l'horreur des ténèbres ou bien, par ses effets éclatants, à la porter à une sensation délicieuse, l'artiste qui doit connaître les moyens de s'en rendre maître, peut oser se dire : je fais la lumière."² La lumière devient concept, elle est capable de générer des sentiments et des émotions pour celui qui l'expérimente. Étienne-Louis Boullée affirme ainsi que « l'art de produire

1 Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture Considérée Sous Le Rapport de l'art, Des Mœurs et de La Législation*, 1804, Hermann (Paris, 1997), p. 149.

2 Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, op. cit., p. 31 in: Nort.

des images en architecture provient de l'effet des corps et c'est ce qui en constitue la poésie»³.

Chez Ledoux et Boullée, le "superflu" c'est donc la trop grande diversité des mots composant le vocabulaire architectural. En effet, un nombre restreint d'éléments suffit à créer un langage capable de communiquer et d'émouvoir. Cela rejoint la conception de Diderot, pour qui "l'énergie de langage est en proportion inverse de la quantité de discours, on est en droit de supposer que le discours qui se réduirait à un mot, à un geste ou même au silence total, serait, de tous les modes le plus énergique."⁴ Comme la poésie dramatique de Diderot, l'architecture de Boullée et Ledoux stipule que le vide peut être signifiant. L'absence suffit parfois à signifier ce que mille mots ou procédés constructifs n'auraient réussi à transmettre.

Du poème pour communiquer au poème pour émouvoir, les architectes des Lumières ont su créer une syntaxe épurée, ils ont pratiqué une ascèse dans le vocabulaire des formes architecturales pour transmettre une image claire et signifiante.

2. Vocabulaire architectural de Franz Scheibler

On peut établir un parallèle entre l'épuration linguistique des lumières et celle de Franz Scheibler (1898-1960) qui a cherché, selon les mots de Martin Steinmann, "le simple et l'ordinaire".⁵ Scheibler sera l'élève de Heinrich Tessenow de 1921 à 1923, personnage dont la pensée architecturale le guidera toute sa vie. Il sera notamment fortement influencé par ce que Tessenow nomma le "simple-nécessaire" et par les techniques de représentation picturale de son maître: des croquis au trait,

3 Etienne-Louis Boullée, *Boullée, l'architecte Visionnaire et Néoclassique. Textes de E-L Boullée*, éd. Jean-Marie Pérouse de Montclos (Paris: Hermann, 1968).

4 Jacques Chouillet, *Diderot, Poète de l'énergie*, PUF (Paris, 1984), p. 32 in: Antoinette Nort, « Exegi Monumentum », *La Poésie d'architecture à La Fin Du XVIIIe Siècle*, Fabula-LhT, Un je-ne-sais-quoi de « poétique », 2017.

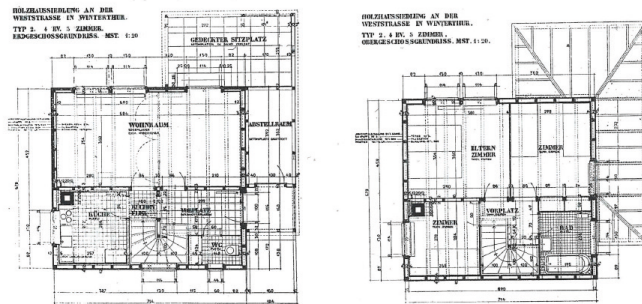
5 Martin Steinmann, *Forme Forte, Écrits: 1972-2002* (Birkhauser, 2006), p. 29.

dépourvus d'anecdotes, visant à faire ressortir l'essence du projet. Dans une publication en 1925, on lit ainsi d'un projet de Scheibler que "les plans sont conçus de façon claire, simple et rigoureuse. La disposition des fenêtres et des portes confère aux façades (...) un aspect régulier et plein"⁶ La simplicité architecturale de Scheibler, tout comme celle des Lumières, se traduit par des formes compactes, sobres, et des plans réguliers, afin de satisfaire à la clarté de l'édifice. Il n'y a pas de balcons, les fenêtres sont placées au nu extérieur des murs pour que ceux-ci restent intacts. On trouve de grands pignons aveugles, et les toitures ne présentent qu'une très faible saillie. En façade, le seul dynamisme naît de la disposition des ouvertures et d'un jeu de volets. Dans les théories de Tessenow, la simplicité ultime trouve son aboutissement dans le toit terrasse, qui permet une réelle pureté de forme, "le toit plat nous sensibilise de façon extraordinaire à une telle pureté; il nous paraît absolument légitime d'y aspirer, le toit plat étant un moyen commode d'y parvenir".⁷ Comme chez Boullée ou Ledoux, la simplicité chez Scheibler permet de constituer un alphabet rudimentaire, à partir duquel on peut ensuite composer des mots. Toutefois, on peut remarquer des divergences linguistiques entre eux.

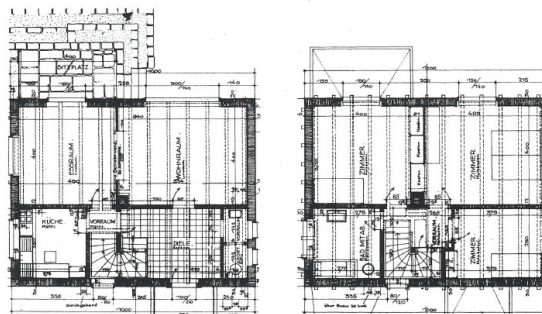
A la différence de l'architecture des Lumières, qui associe une symbolique à chaque forme, Scheibler simplifie encore davantage son vocabulaire pour le rendre inexpressif. La rudimentarité de l'alphabet architectural n'est alors plus sectaire, on peut utiliser les même "lettres" pour composer un logement ouvrier ou une maison bourgeoise, il n'y aura pas de modification de l'essentiel malgré des modes de vie différents. On peut ainsi citer les appartements de la Nordstrasse à Zurich, conçu pour des familles de classe moyenne, ou le hall principal est doublé d'un hall arrière pour distribuer les chambres et la salle de bain. Dans les logements ouvrier, ce hall arrière disparaît, mais le plan reste le même. Chez Schleiber, la

6 Gerda Wangerin, Gerhard Weiss, Heinrich Tessenow, Essen, 1976, p.123 in: Steinmann, p. 31.

7 Heinrich Tessenow, "Das Dach", *Das Neue Frankfurt*, n°7, 1926-27, p.199-202 in: Steinmann, p. 44.



Maison prolétaire en bois, Weststrasse



Maison bourgeoise en béton, Thurgauerstrasse

Figure 33.
Maisons à Winterthur, 1934
Franz Scheibler

simplicité mène à un plan-type transclasse. Tessenow explique ainsi que «l'alphabet est en lui même inexpressif, mais qu'il n'en offre pas moins de riches possibilités d'expression».⁸ C'est par ce postulat que Scheibler peut établir une relation entre différentes architectures, la plus noble trouvant ses fondements dans la même culture que l'architecture la plus humble. Chez Scheibler, la simplification des moyens architecturaux est donc avant-tout guidée par un désir d'objectivité.

La recherche de clarté passe par une simplification du langage architectural. Chez Boullée et Ledoux, l'alphabet, bien que simple, possède en lui même une expressivité, les formes possèdent en elles-mêmes une symbolique (agricole, funéraire...) Scheibler au contraire simplifie encore davantage cet alphabet en lui retirant ses propriétés symboliques: les formes pures sont inexpressives en elles-mêmes, ce n'est qu'une fois assemblées qu'elles gagnent en expressivité et produisent une architecture objective.

L'épuration linguistique peut donc produire une variété d'image claires. Qu'il s'agisse d'une clarté communicante, émouvante, ou objective, elle souhaite faciliter la compréhension ou l'interprétation d'un édifice.

⁸ Steinmann, pp. 39–40.

Simpliste

subst. masc. :

Qui ne considère qu'une seule face des choses et qui, raisonnant en conséquence, simplifie outre mesure.

Un travail unidirectionnel produirait une image simpliste

Le simpliste est trop simple car il ne considère "qu'une seule face des choses". En se basant sur les expériences modernes et postmodernes, on peut se questionner sur la capacité de l'architecture à ne traiter qu'un seul sujet à la fois. Derrière le qualificatif simpliste se cache donc une critique de la pureté et de l'unidirectionnalité dans la démarche architecturale.

Pour Charles Jencks «L'architecture moderne est morte à St Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à 15h32 (ou à peu près)»¹. La destruction du Pruitt Igoe de Yamasaki signe la fin du mouvement moderne. Les idéaux des CIAM qu'étaient le soleil, l'espace et la verdure ont démontré leur échec. Il s'agit de la faillite d'une architecture fondée sur des bases purement rationnelles.

1. Critique du rationalisme pur

Dans *Complexity and contradiction in architecture* (1966), Robert Venturi affirme son refus d'un langage architectural dépouillé, qui ne produirait que de la monotonie. Le modernisme serait allé trop loin dans la suppression des appartenances régionalistes, et aurait accouché d'un style international monotone. Les formes «vides» censées transcender toute référence historique sont en réalité limitées. Pour Jencks, même l'architecture analogue d'Aldo Rossi, qui avait pourtant cherché à fournir des signes spécifiques à l'Italie, a échoué à produire des significations claires par son «hypersimplification»².

Avec le post-modernisme, l'éclectisme et l'historicisme s'érigent donc en armes contre le fonctionnalisme. Ils permettent de faire appel à des références variées, contre la morne uniformité du style international.

Au lieu d'éradiquer le superflu, l'espace postmoderne ajoute «son nécessaire». Il naît dans la production d'effets, avec des jeux de matériaux, des modulations, des allusions historiques. Venturi réintroduit par exemple l'emploi de «motifs décoratifs»...

En résulte un espace complexe, à l'inverse de la simplicité moderniste. «C'est un espace (...) fragmenté et ambigu, où l'on joue avec l'illusion, les effets de contre-jour, de perforation, de prolongement illusoire.»³

1 Charles Jencks, *Le langage de l'architecture Post-Moderne*, Academy Editions, Denoel, Londres, 1979, p.6

2 Charles Jencks, p.22.

3 Caroline Guibet Lafaye, *Esthétiques de La Postmodernité*, HAL Archives ouvertes, 2000.

Toutefois, l'ambiguïté et la redondance n'ont pas pour but de produire une diversité ludique. Elles sont en réalité présentées comme des valeurs positives pour leur capacité à manier des signes et des références...

Au delà d'une image formelle «monotone», la simplification moderne aurait appauvri le sens de l'architecture. Venturi estime qu' "en procédant par élimination, l'architecte aurait enlevé à l'édifice ses capacités de communication et d'information"⁴.

Cette critique est particulièrement manifeste si l'on observe le campus de l'Illinois Institute of Technology (IIT) de Chicago, édifié entre 1947 et 1962. On constate que Mies Van de Rohe a utilisé les mêmes éléments pour tous les types d'édifices du campus (salle de cours, chaufferie, chapelle etc). La poutre IPN et le verre deviennent les éléments grammaticaux d'un langage universel, ignorant la fonction de l'édifice. Pour Charles Jencks, le caractère interchangeable de ces éléments crée de la confusion⁵. La chaufferie de l'IIT, construite à partir de ces éléments industriels, prend par exemple la forme d'une basilique, avec une nef, des bas-côtés éclairés par des fenêtres hautes et un campanile en brique pour faire figure de clocher. La chapelle du campus prend quant à elle des allures de chaufferie: c'est une boîte aveugle sur 3 côtés. Enfin le bâtiment de l'école d'architecture prend l'image d'un temple auquel on accéderait par une volée de marches blanches. Les fermes en acier constituent un ordre colossal tandis que les poutres IPN illustrent un ordre mineur.

La chaufferie devient basilique, la chapelle devient chaufferie et l'école devient temple. La confusion est palpable, le langage universel et interchangeable de Mies Van der Rohe produit des images puissantes mais les significations de ces images sont imprévues. Elles émergent en dehors de la volonté de l'architecte. La perte de contrôle des significations, c'est à dire du lien entre langage et symbolique, aurait produit une architecture simpliste.

4 Collectif, *L'Art, Effacement et Surgissement Des Figures: Hommage à Marc Le Bot*, Série 'Histoire de l'art' (Paris: Publications de la Sorbonne, 1991).

5 Charles Jencks, p.17.

Après la tabula rasa moderniste, le postmodernisme formule une critique de l'épuration, permettant de cerner les limites de la simplicité. Pour les postmodernes, la recherche de clarté moderniste s'est à se point détachée du symbolique qu'elle a produit une monotonie formelle et un contenu sémantique quasi nul. Par l'abandon des symboles, le simple est devenu trop simple, simpliste.

1. Critique du symbolisme pur

Chez les modernes, la volonté de «puissance» et de clarté architecturale inspirée de Boullée ou Ledoux, ne s'est pas accompagnée d'une recherche symbolique pourtant présente chez les architectes des Lumières. A Washington par exemple, le Hirshhorn Museum de Gordon Bunshaft et SOM (1973) reprend la force volumique des Lumières mais son symbolisme n'est pas maîtrisé. Pour Charles Jencks, il évoque malgré lui un bunker ou un «beignet de marbre»⁶. Le modernisme présente certes un langage mais celui-ci n'est qu'une prose non-contrôlée, un «babil de langues hétéroclites, une débauche d'idiolectes individuels»⁷.

Dès lors, la solution post-moderne consiste à opérer un retour vers l'architecture communicationnelle pour retrouver la *nécessaire symbolique* de l'architecture. On pourrait donc associer au langage postmoderne une «éthique de la transmission du savoir». Contre le contenu sémantique quasi-nul de l'architecture moderne, les post-modernes promeuvent donc une double réhabilitation du sens dans l'architecture, par un code à la fois métaphorique et esthétique.

La métaphore permet «la mise en évidence d'une pluralité de significations et de niveaux de significations»⁸. Sous forme d'*icône* ou de *symbole*, elle réintroduit la pluralité des interprétations.

L'icône relève de l'architecture-canard, c'est à dire d'un édifice qui a la

6 Charles Jencks, p.20

7 Charles Jencks, p.39

8 Guibet Lafaye.



Figure 34.
Hirshhorn Museum, Washington, 1973
Gordon Bunshaft et SOM

forme de sa fonction, dont la structure devient la décoration. Le symbole en revanche peut être associée aux enseignes lumineuses explicites qui ornent les «decorated sheds». L'enseigne MacDonald exprime par exemple sans ambiguïté la fonction de son édifice. Par ces procédés, l'architecture postmoderne compte réintroduire la pluralité des «récits».

Toutefois, Venturi choisira de rejeter le signe iconique au profit du signe symbolique. Celui qui défendait «une architecture de complexité et de contradictions, qui cherche à intégrer plutôt qu' [à] exclure»,⁹ en vient à exclure lui-même tout un pan de la communication architecturale. Pour Jencks, il s'agit une fois encore d'une voie exclusive et donc simpliste.

Derrière le qualificatif «simpliste» se lit donc en réalité une critique de l'unidirectionnalité, de l'exclusivité, dans la démarche projectuelle. Sous couvert d'éclectisme, d'historicisme, de redondance, l'architecte postmoderne évacue les préoccupations d'ordre social, environnemental etc. Son unique rôle est de formuler une architecture délibérément communicationnelle. Le structuralisme et le déconstructivisme placent l'architecte postmoderne en pur créateur de formes.

Dans les processus d'éradication du superflu et de conservation du nécessaire, la *multiplicité des intentions* dans le travail architectural préserverait l'oeuvre d'un discours ou d'une forme «simpliste». Comme Michael Haneke dans son film «Le ruban blanc»¹⁰, on peut considérer que la recherche de pureté absolue, ne peut conduire qu'à une impasse. Au contraire, la réelle radicalité consiste à défendre une architecture sans concession, qui s'engage sur plusieurs fronts à la fois. Celle-ci serait à même de produire une riche simplicité.

9 Robert Venturi, *De l'ambiguïté En Architecture*, Dunod (Paris, 1995), p. 31.

10 Michael Haneke, *Le ruban blanc*, Les films du losange, 2009

Banal

adj. et subst.

DR. FÉOD. Qui appartient au seigneur et dont l'usage est imposé à ses sujets moyennant redevance (taxe du ban)

AU FIG. Qui est commun, qui est à la disposition de tout le monde.

Une image connue et commune

La simplicité peut être une aspiration à une architecture élémentaire ou «ordinaire», elle a donc recourt aux signes de la banalité, qui ne sont pas seulement connus de tous, mais aussi à la disposition de tous.

En effet, le terme "banal" trouve son origine étymologique dans la taxe du ban. Il désignait alors tout objet ou bâtiments appartenant à un seigneur et dont l'usage était imposé à ses sujets moyennant redevance (un moulin banal par exemple). Ce terme n'a donc pas de connotation négative, malgré l'emploi usuel qui peut en être fait. Le banal est le propre d'un élément qui est commun, qui est à la disposition de tout le monde.

Déjà dans les années 50, James Maude Richards postulait que c'est par l'image de la banalité que pouvait s'approcher la nouveauté. Il considèrait ainsi que son époque avait la tâche de produire une nouvelle architecture "ordinaire"¹.

Cette ambition sera reprise par des architectes, comme Kay Fisker, Diener & Diener, ou Herzog et de Meuron, qui iront puiser dans les conventions, dans les signes de la banalité, mais selon des ambitions variées.

1. Une banalité anonyme, qui célèbre le peuple

La ville résulte traditionnellement d'une expression de la généralité, par conséquent elle est profondément conventionnelle.

Modération et homogénéisation formelle, discrétion chromatique, sont des conventions typiquement urbaines. Comme l'écrit Tessenow en 1925, "les formes et les couleurs calmes sont toujours quelque chose de très urbain ou de très communautaire"². Ces caractéristiques familières permettent au citoyen d'appréhender facilement un édifice, bien qu'il lui soit dans l'ensemble étranger.

Chez Fisker, l'emploi de conventions urbaines, d'éléments banaux devient un moyen de produire un anonymat exaltant le peuple, la masse. La simplification chez Fisker se dote donc d'une éthique sociale, elle célèbre l'idée d'une architecture nouvelle, d'un palais pour le peuple.

Dans le cas du Hornbaekhus par exemple, la façade se réduit à un mur de brique lisse, rythmé par des ouvertures identiques régulières, parfois encadrées de crépi. L'homogénéité de la façade annule toute structuration horizontale qui caractérisait par exemple le bâti haussmannien (qui possédait un étage noble et une diminution de l'apparat décoratif vers les étages supérieurs). Depuis l'extérieur, on ne peut pas reconnaître le découpage interne des appartements. La banalité acquiert une fonction

1 Martin Steinmann, *Forme Forte*, Écrits: 1972-2002 (Birkhauser, 2006), p. 53.

2 Steinmann.

sociale et permet d'affirmer l'égalité entre les citoyens. Le bâtiment d'habitation moderne porté par la société nouvelle doit exalter la masse, le volume, et non l'individuel. Par cette banalité formelle, le bâtiment est donné à la ville, il est à la disposition de tous, commun.

Même nouveaux, les bâtiments de Fisker n'apparaissent pas comme totalement différents du reste de la ville. Toutefois, il est nécessaire de préciser que cette banalité urbaine n'est pas incompatible avec des spécificités propre à l'architecte. En effet, la recherche de "banalité" en façade fait naître des conflits. Il existe sur le Hornbaekhus une tension entre la recherche de rationalité parfaite dans la disposition des ouvertures en façade et les exigences objectives du plan, qui voudraient que la disposition des fenêtres s'accorde sur celle des pièces des appartements. S'ils s'intègrent à la ville, les bâtiments de Fisker possèdent donc une identité propre, caractérisée par ces effets de tension...

2. Une banalité compréhensible par tous

Le travail de Diener & Diener peut être mis en lien avec celui de Kay Fisker, dans la mesure où il propose également un lien à la ville.

L'architecture de Diener & Diener se satisfait du nécessaire: des murs en béton (teintés dans la masse), dans percements dans les murs en guise de fenêtre... Avec toutefois quelques variations selon les sites de projet: à Bâle, ils emploient de la brique et à Paris de la pierre calcaire. Ils conçoivent leur architecture comme une collection d'éléments, à combiner de manière infinie. Steinmann explique ainsi à leur propos que "les moyens de l'architecture sont réduits à l'extrême, même si cela permet un jeu très riche de différences entre les bâtiments"³. Les déclinaisons que subissent les bâtiments en fonction de leur ancrage géographique leur confèrent une grande stabilité: chaque édifice est relié à l'histoire de l'architecture. Ainsi, les oeuvres de Diener & Diener initient un débat

³ Steinmann, p.60.



Figure 35.
Wohnhaus Hornbækhus, Copenhagen, 1923
Kay Fisker



Figure 36.
Immeuble de bureaux Steinentorberg, Bâle, 1988-90
Diener & Diener

avec les conventions de la ville. Elles interrogent la relation qu'entretient l'oeuvre avec son contexte urbain. L'architecture de la ville, telle qu'ils la conçoivent, naît d'un langage banal, d'un alphabet de la simplicité qui permet de reconnaître, dans la nouveauté, le familier. L'architecture sobre de Diener & Diener correspond à la vocation généralisante de la ville, elle est compréhensible par tous.

Cette vocation est louable, toutefois le risque de la banalité est de tomber dans la production d'archétypes fades. Un exemple serait le chalet montagnard qui, en reprenant littéralement les «codes conventionnels» d'une architecture vernaculaire locale, sans réinterprétation, est devenu l'archétype ce qu'il représentait. L'emploi de conventions peut atteindre un niveau de saturation: l'architecte doit alors se rebeller.

3. Une banalité entre conformité et rebellion

Le travail d'Herzog et de Meuron s'illustre par une recherche sur les signes de la banalité, les conventions suburbaines.

Les formes de la Blue House (1979) se rattachent ainsi à un imaginaire enfantin conventionnel, proche de celui de Jacques Tati. Par sa couleur bleu Klein, ses légères disymétries, et ses fenêtres hublots, la maison d'Oberwil devient un totem nostalgique de la banlieue.

Toutefois, si la maison reprend les codes conventionnels pavillonnaires, elle est paradoxalement en rupture totale avec son environnement suburbain. L'archétype se rebelle contre son modèle. C'est cette distanciation qui rend tangible le propos des architectes. En effet, la banalité est poussée à l'extrême pour permettre la mise à nu du rêve domestique, et ouvrir "une conversation sur la fausseté de notre vision utopique de la banlieue"⁴.

Chez Herzog et de Meuron, la compréhension d'un morceau de réalité tient au fait que ses symboles peuvent être démantelés. Or la banalité fournit

4 Voir: Von Moos, *interview de Herzog et de Meuron*, "Appearance and Injury", 52



Figure 37.
Blue House, Oberwil, 1988-90
Herzog et de Meuron

des symboles connu de tous, communs, donc facilement “démantelables”. Ce dialogue initié avec les conventions permet la réintroduction du symbolisme architectural. Celui-ci reste subtil et stimulant tant qu’il questionne les codes auquel il fait appel.

Jacques Herzog considère ainsi que “l’architecture nous évoque des souvenirs de notre propre vie, mais pratiquement aucun souvenir de son histoire. [L’effet de l’architecture] est subjectif et souvent inconscient”⁵. Si la transmission du savoir historique souhaitée par le postmodernisme a échouée, il existe des symboles inconscients, banaux, qui ont le pouvoir de formuler une architecture compréhensible.

⁵ Herzog & de Meuron, *The Specific Gravity of Architectures*, in: Gerhard Mack, *Herzog & de Meuron, 1978–1988: The Complete Works*, Volume 1 (Basel, Boston and Berlin: Birkhäuser, 1997), 206.

Minimaliste

Subst. masc. et adj. :

Valeur la plus petite atteinte par une quantité variable.

Une image propre au monde de l'art

Des architectes qui cherchaient à se libérer du confinement stylistique postmoderne ont puisé leur inspiration dans l'image de l'art minimaliste. Or on démontrera qu'il n'y a pas forcément d'affinités conceptuelles entre art minimaliste et architecture minimaliste. On mettra en évidence l'autonomie de ces deux disciplines.

1. Art minimal : un manque ressenti par l'observateur mais qui n'est pas recherché en tant que tel.

L'art minimal est un courant artistique précisément déterminé dans l'histoire de l'art. Il ne doit pas être confondu avec un réductionnisme, tel que celui du Mouvement moderne. En effet, l'art minimal est spécifiquement américain, il doit être mis en lien avec les conditions New Yorkaises des années 60, à une époque de croissance économique, d'émancipation sociale et culturelle. Robert Morris a ainsi défini les principes constitutifs de l'art minimal qui sont "la symétrie, l'absence de traces du processus de fabrication, un caractère abstrait, une distribution non-hiérarchique des parties, une orientation non-antropomorphique, une intégrité générale"¹.

Le but de ce minimalisme n'est pas de produire une économie de moyens. Pour Frank Stella *"There's something awful about this economy of means. I don't know why, but I resent that immediately. I don't go out of my way to be economical"*². Donald Judd poursuit cette réflexion, *"I object to the whole reduction idea, because it is only reduction of those things someone doesn't want. If my work is reductionist it's because it doesn't have the elements that people thought should be here. But it has other elements that I like"*³. La réduction minimaliste n'est pas cherchée en tant que telle, elle est juste ressentie par l'observateur qui ne voit pas ce qu'il s'attendait à trouver dans l'œuvre.

Le réel enjeu de l'art minimaliste n'est pas la réduction formelle mais dans la création d'un environnement. Le minimalisme des 60's permet une transition de l'art bidimensionnel (peinture) vers un art tridimensionnel (sculpture), en se dissociant radicalement de la peinture moderniste

1 Robert Morris, *Notes on sculpture*, Part 3: Notes and non sequiturs, Artforum n°10, vol.5, Juin 1967 in: Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Wrightings of Robert Morris*, The MIT Press (Cambridge, Mass., 1993), p. 27.

2 Stella.

3 Judd.

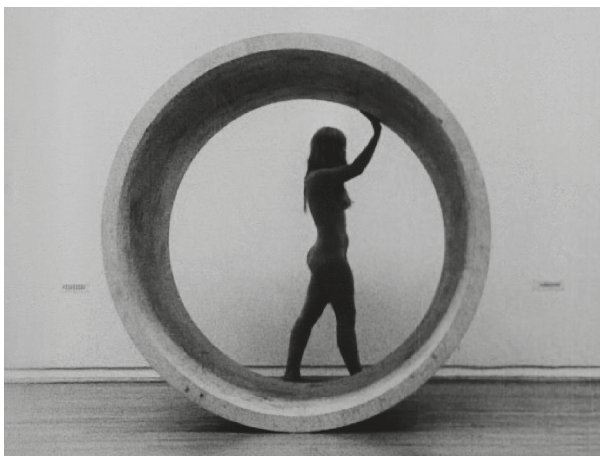


Figure 38.
Neo Classic, 1971
Robert Morris

européenne. Plus qu'une réduction, les processus minimalistes sont donc le signe d'une émancipation. Dans ce détachement se lit surtout la volonté de produire un nouveau type d'espace, contre la rigidité européenne.

La rencontre interdisciplinaire entre art conceptuel et danse en est un symptôme. Des artistes comme Robert Morris, à la fois danseur et performeur, chercheront notamment à "mettre en mouvement l'espace et à formuler de manière complètement nouvelle la relation entre l'œuvre d'art et son environnement"⁴. Ainsi, la sculpture minimaliste n'est plus un objet autonome. Le corps de l'observateur et la sculpture, ou "specific object"⁵ selon le terme de Donald Judd, partagent le même espace. La galerie d'art toute entière devient un piédestal pour l'œuvre. Le minimalisme ne saurait donc se définir comme un simple processus de réduction, mais comme un phénomène d'expansion spatiale, de marquage de nouveaux territoires.

L'art ne se contente plus de proposer un objet fini, mais un système de croissance extensible à l'infini. Dès lors, les structures minimales présentent des vertus additives, flexibles. Elles se composent d'éléments sériels, des modules interchangeables, chacun équivalent un autre. C'est pour cette raison que de nombreux artistes choisiront de travailler au sein des Grands déserts américains. La Chinati Foundation de Marfa, dans le désert Texan, permettra par exemple à Donald Judd de s'étendre largement et de produire une répétition d'éléments.

Par ces propriétés additives, interchangeables, la sculpture minimaliste entre en rupture complète avec la notion traditionnelle de composition. Frank Stella a ainsi affirmé que ses œuvres n'avaient rien à voir avec celles de Mondrian ou Malevitch, dans la mesure où elles ne présentaient plus de composition formelle.⁶ La notion d'équilibre n'est plus importante

4 Ilka et Andreas Ruby, Angeli Sachs, and Philip Ursprung, *Minimal Architecture*, Prestel, 2003.

5 Ruby, Sachs, and Ursprung.

6 Frank Stella, *Questions to Stella and Judd, Interview Par Bruce Glaser (1966)*, édité par Lucy L. Lippard (Battcock, 1968).

dans la mesure où l'art minimal est un art "non-relationnel"⁷. Aucune partie n'est subordonnée à une autre. Si l'objet est simple, la perception de l'environnement reste complexe. Le stéréotype de l'œuvre minimale nommée "Untitled" n'a donc rien à voir avec une absence de contenu, «mais plutôt avec le fait qu'il est impossible d'expliquer par le langage sa diversité phénoménologique».⁸

2. Architecture minimaliste: une esthétisation de l'ascèse

Il n'existe pas forcément d'affinités conceptuelles entre art minimaliste et architecture minimaliste. En effet, l'architecture a puisé dans les formes de l'art minimaliste, dont la nouveauté offrait une porte de sortie face au confinement stylistique post-moderne; sans comprendre cependant, que la réduction formelle n'était pas le véritable enjeu de cet art. La transposition formelle de l'art vers l'architecture s'est effectuée au détriment des véritables principes évoqués par Judd ou Morris, à savoir une équité des parties, une absence de composition, un passage de l'objet à l'environnement. On constate cet écart sémantique dans la définition que Peter Murray a donné de l'architecture minimale: une "réduction de l'architecture à ses concepts les plus basiques d'espaces, lumière et masse"⁹. Cela a produit, chez Pawson ou Campo Baeza par exemple, des formes géométriques, des angles droits, un aspect aseptisé.

Dès lors, on peut considérer cette transition de l'art vers l'architecture minimaliste comme une esthétisation de l'ascèse. Ce qui était une ambition conceptuelle est devenu un style.

7 Donald Judd, *Questions to Stella and Judd, Interview Par Bruce Glaser (1966)*, édité par Lucy L. Lippard (Battcock, 1968), p. 154.

8 Ruby, Sachs, and Ursprung.

9 Peter Murray, *Something or Nothing: Minimalism in Art and Architecture*, Architectural Design n°69, 1999, p. 8.



Figure 39.
Moritzkirche, Augsburg, Allemagne, 2008-2013
John Pawson



Figure 40.
Christopher Kane store, Londres, 2013-2015
John Pawson

Pour Aureli «la perversion de l'ascèse c'est sa translation dans une image de l'austérité»¹⁰. Cette austérité est à la fois une idéologie et une tendance. C'est une idéologie, quand elle demeure dans le cadre privé de l'individu. En effet, «l'aspect fondamental de l'ascétisme est une pratique toujours autocentrée, jamais imposée sur d'autres»¹¹ On pense par exemple au mode de vie anti-matérialiste de Steve Jobs. Cependant, dans le cas du président d'Apple, cette idéologie n'est pas uniquement privée, elle s'étend à la sphère commerciale. Ce qui n'était qu'une retenue dans le cadre domestique est devenu un mode opératoire pour le marketing dans le cadre public. Charles Jencks considère ainsi que "le minimalisme se prête à la spiritualité mais il se prête également au shopping."¹² Il en vient ainsi à qualifier le minimalisme de "boutique cistercienne"¹³.

Quand le minimalisme sort du cadre privé, il quitte l'idéologie pour devenir une tendance, c'est à dire une architecture capable de faire image, de rendre visible un positionnement éthique «dans un contexte conditionné par la nécessaire reconnaissance d'une image immédiate et forte»¹⁴. Comme en témoignent les boutiques de luxe, très *fashionable*, réalisées par John Pawson, figure de proue du minimalisme britannique, l'ascétisme assure l'efficacité marchande de l'œuvre et son entrée dans les processus de médiatisation de l'architecture. La force du capitalisme réside alors dans sa capacité à récupérer un propos éthique et à l'esthétiser pour favoriser son propre développement.

10 Pier Vittorio Aureli, *Less Is Enough: On Architecture and Asceticism*, Strelka press, 2013.

11 Aureli.

12 Charles Jencks, *Open Discussion*, Architectural design n°69, 1999, p. 15.

13 Jencks.

14 Jean-Louis Genard & Jean-Didier Bergilez, *Minimalisme architectural : quand l'éthique s'inscrit dans le style*, Interval(le)s 1, Labos ULg, Université de Liège, Automne 2004

Une définition des simplicités

L'architecte cherche à attacher du sens à ses actions. Il peut trouver le sens de la simplicité dans le mode de vie qu'elle propose, dans le travail qu'elle nécessite ou dans l'image qu'elle produit. La simplicité architecturale peut donc être comprise comme *mode de vie*, comme *travail*, ou comme *image*.

1. La simplicité comprise comme mode de vie (modus ou ars vivendi)

L'Ascèse, un ars vivendi

Au delà d'un mode de vie, l'ascèse est un art de vivre, choisi volontairement. Chacun peut, individuellement, modeler son existence pour atteindre un idéal de perfection morale. Elle naît donc d'une auto-répression de l'individu qui cherche à équilibrer, de manière subjective, ses désirs matériels et ses aspirations intellectuelles. Exercée solitairement, elle permet d'entrer dans une attitude contemplative, et implique parfois un retrait du monde. Exercée collectivement, elle implique le partage de la rareté.

La Frugalité, un modus vivendi

Dans le cas de la frugalité, c'est tout l'inverse: le travail architectural lié à une idée de mesure, de modération quantitative, produit malgré lui un mode de vie frugal. Il s'agit d'un mode de vie imposé par des contraintes variées. Le facteur économique est en général le plus déterminant, il impose une retenue, et force l'habitant à faire au mieux avec le moins, à optimiser ses conditions d'existence à partir d'un cadre donné. La frugalité n'est donc pas une condition recherchée en tant que telle, mais une nécessité passagère, qui vise à être améliorée au cours du temps.

Ces deux modes de vie se concrétisent par des architectures, c'est à dire par un travail de construction qui produit des fonctions et donne à voir une image.

2. La simplicité comprise comme travail (*modus operandi*)

Le premier travail est primitif, à la fois *origine* et *essence* de l'architecture, il consiste à extraire des matériaux du massif terrestre et à les assembler grâce aux 3 données architectoniques (point, ligne, surface). Ce travail produit un espace qui isole de la Nature, en même temps qu'il donne à l'homme l'étalon de mesure de son environnement. L'architecture est simple car elle répond à un besoin simple: s'abriter, mesurer. Il s'agit là du *nécessaire primitif*.

Au fil des siècles, les besoins de l'homme se sont multipliés, des désirs sont apparus¹, par conséquent l'architecture s'est progressivement complexifiée. Dès lors, l'architecte a dû distinguer le superflu du nécessaire. On relève 3 actions permettant cette démarche subjective: rationaliser, épurer, renoncer.

Rationaliser

L'architecte peut effectuer un travail de rationalisation afin de distinguer le superflu du nécessaire. Bien qu'ils cherchent toujours à mettre en relation la fonction, la construction, et la forme, les rationalismes sont multiples. *Réduire*, *normaliser* ou *optimiser* constituent des processus de rationalisation qui dépendent de standards de confort, de contraintes économiques, spatiales, environnementales propres à chaque époque. Ces processus peuvent être mis en oeuvre individuellement ou conjugués ensemble.

La réduction se décline en 2 variantes: le *minimum*, qui requiert une grande organisation fonctionnelle, et la *miniature* qui requiert un alphabet architectural inexpressif. On peut ainsi atteindre des rationalismes «universels» comme l'Existenzminimum, le plan-type transclasse ou plus

¹ Voir: Abraham Maslow, *A theory of human motivation*, Psychological Review n°50, 1943.

flexibles comme le plan-libre.

La Normalisation oscille entre 2 outils: la *norme* et la *convention*.

La norme résulte de la production de standards industriels. Toutefois, le besoin d'exprimer une échelle humaine a conduit les architectes à contrebalancer la normalisation de l'architecture par l'emploi du détail architectural. Celui-ci devient ainsi le «nécessaire» de toute une génération d'architectes, permettant la singularisation de l'architecture normée et normale.

La convention en revanche, consiste à puiser dans la tradition pour trouver des modèles connus. Dès lors il ne s'agit plus de «singulariser» une architecture normale mais de produire une normalité objective, adaptant simplement les anciens besoins aux nouveaux.

Enfin, l'optimisation est une condition sine qua none et un aboutissement de toute rationalisation. Elle vise à équilibrer au mieux des paramètres économiques, énergétiques, matériels, techniques ou territoriaux pour fournir à l'édifice les meilleures conditions de fonctionnement à partir d'un cadre donné. Toutefois, l'optimisation peut être perçue comme un accomplissement des volontés capitalistes, qui cherchent toujours à obtenir plus avec moins. Il s'agirait alors de se détacher de l'optimisation court-termiste imposée par l'imaginaire utilitariste, et de la penser sur le long-terme. Dès lors, on parviendrait à une architecture plus responsable, durable.

Epurier

Si la rationalisation est imposée par des contraintes (économiques, environnementales, morales, religieuses), l'épuration est en revanche choisie librement. Elle consiste à équilibrer le superflu et le nécessaire en fonction des ambitions conceptuelles ou esthétiques de chacun. L'architecte peut donc procéder à un travail d'épuration formelle par *suppression du superflu* ou *conservation du nécessaire*. On note ainsi un

affranchissement historique visant à supprimer le superflu chez Wright, ou un dépouillement du langage architectural visant à conserver le nécessaire chez Mies Van der Rohe. Ces exemples illustrent une volonté de clarification formelle de l'architecture.

Renoncer

Un dernier travail consiste à considérer comme «superflu» l'acte poétique. Le renoncement total à la prise de décision formelle ne peut pas être adopté dans le domaine de l'architecture, qui a un devoir de cohérence. Néanmoins, l'architecte peut aussi choisir de renoncer à l'acte poétique, et adopter une neutralité modérée, «discrète». A la manière des architectures vernaculaires, le travail discret ne cherche pas à produire une image et postule comme Octavio Paz que "La poésie existe en dehors de l'acte poétique"².

Ces différents modes de simplification possèdent chacun des risques. Comme les post-modernes l'ont constaté, la pure rationalité ne peut conduire qu'à une monotonie formelle et à un contenu sémantique quasi-nul. Poussée à l'extrême, la clarification formelle peut tomber dans l'image au détriment de la fonction. C'est le cas notamment de la Villa Farnsworth. Enfin le renoncement, même modéré, prend le risque de replonger dans un fade fonctionnalisme, ou dans une image d'une banalité péjorative. Il doit donc *fournir un cadre* à la poésie pour se prémunir de ces vices.

De manière générale, il convient de rappeler que l'unidirectionnalité du travail architectural ne peut conduire qu'à une architecture simpliste. C'est la diversité et la modération des modes opératoires qui garantit le sens de la simplicité.

² Octavio Paz, *L'Arc et La Lyre*, nrf essais (Gallimard, 1965).

3. La simplicité comprise comme image (modus figurandi)

Les différents processus de simplification de l'architecture produisent, consciemment ou non, un résultat formel. On peut donc identifier 3 sortes d'image résultantes de ces processus:

Image spontanée

L'image spontanée est la seule image qui n'est pas en quête d'intelligibilité ou de beauté. Dans le cas des architectures vernaculaires la forme suit la fonction qui suit un mode de vie. Ce déroulement clair et sans artifice produit une image d'*austérité authentique*.

Toutefois, cette réflexion qui consiste à dire que 'la forme suit la fonction' a pu pousser à une rationalisation extrême de l'architecture. Réduction, normalisation, et optimisation sont repris par la machine capitaliste qui cherche toujours à obtenir plus avec moins. On aboutit alors à une *austérité pauvre*, qui dicte aux habitants la manière convenable de vivre. La généralisation des besoins de l'homme, sur la base des modes de production disponibles, produit une image qui impose un mode de vie.

Image recherchée en tant que telle

Quand la simplification n'est plus un renoncement imposé par la contrainte financière ou morale, mais un choix volontaire elle consiste en une quête de sens. Comme François Brune, on peut considérer que *le sens crée l'authenticité*³. L'image recherchée en tant que telle constitue donc une nouvelle forme d'authenticité, dans la capacité qu'a l'image produite à communiquer ou émouvoir.

L'image qui communique relève d'une quête d'intelligibilité de l'architecture. On peut ainsi citer l'image rustique, qui illustre le lien

3 François Brune, *La Frugalité Heureuse: Une Utopie?* (Editions de Beaugies, 2006).

primitif de l'homme à la nature; l'image banale, qui questionne le rapport de l'individu à la ville et plus largement à la société; ou encore l'image sévère qui projette un discours moral.

L'image qui sert à émouvoir se concentre sur la production d'atmosphères. Elle vise à produire une tempérance physique et psychique pour le bien-être de l'homme. Il s'agit par exemple de l'ambition de Peter Zumthor, quand il évoque ses «atmosphères sensuelles».

L'image recherchée en tant que telle présente donc un danger: l'image communicante peut tomber dans le simpliste. Les post-modernes ont ainsi démontré qu'un excès de simplification conduisait à un contenu sémantique quasi-nul et produisait un échec de la quête d'intelligibilité. Le second danger concerne l'atmosphère, qui esthétise un mode de vie. Cette esthétique devient alors une «image vendeuse», pouvant être reprise par le marché, et «une célébration cynique de l'ethos de l'austérité»⁴. C'est par exemple le cas de l'image minimale qui cherche à produire une «atmosphère ascétique», mais dénuée de toute considérations sociales. En effet, elle a perdu *la valeur d'usage* qui était pourtant la garante du sens de l'ascèse.

Image suggérée

Le sens de l'ascèse ne se trouve pas dans une image mais dans un mode de vie, choisi individuellement, jamais imposé. C'est lui qui doit être à l'origine de toute démarche projectuelle cherchant à formuler une architecture simple. Il s'agirait alors de renoncer à la production d'une image communicationnelle ou émouvante, pour se concentrer sur la production d'un *cadre* aux modes de vie... Ce cadrage produit des images suggérées...

4 Aureli.

L'image suggérée échappe au contrôle de l'architecte, qui accepte de lâcher prise et s'efface, sans pour autant abandonner la prise de décision formelle. En mettant l'accent sur la poésie de la Nature, des artefacts ou des actions de l'homme, elle permet de conserver un superflu irréductible que la simplification ne doit atteindre.

Il s'agit du "superflu nécessaire" dont parle Voltaire, dans son poème *Le mondain* (1736)⁵. Dans ce poème, l'écrivain choisit de prendre à contre-pied les valeurs religieuses de son époque, qui fondent l'idée du bonheur sur l'austérité. Avec humour, il dresse un portrait épicurien de son temps, en évoquant "le superflu, chose très nécessaire". Il prône ainsi un luxe modéré, entre le plaisir et la vertu. Il ne sera pas le seul à faire l'apologie du superflu: Flaubert aussi considérera que "le superflu est le premier des besoins"⁶. Il ne serait donc rien de plus indispensable et nécessaire que cette prétendue "futilité" qu'est le superflu? Cette conception pose le "superflu-nécessaire" comme le point charnière à ne pas franchir si l'on ne veut pas basculer du simple au simpliste. Il existe un superflu irréductible, qui est le cadre poétique. La simplicité devient alors somptueuse.

5 François-Marie Arouet dit Voltaire, *Le mondain*, in: *Œuvres complètes de Voltaire*, Volume 16, Edition Haydn T. Mason, 1736

6 Gustave Flaubert, *Correspondance*, Folio Classique, Gallimard, 1998 (1846)

*La propreté, le goût, les ornements :
 Tout honnête homme a de tels sentiments.
 Il est bien doux pour mon coeur très immonde
 De voir ici l'abondance à la ronde,
 Mère des arts et des heureux travaux,
 Nous apporter, de sa source féconde,
 Et des besoins et des plaisirs nouveaux.
 L'or de la terre et les trésors de l'onde,
 Leurs habitants et les peuples de l'air;
 Tout sert au luxe, aux plaisirs de ce monde.
 O le bon temps que ce siècle de fer !
 Le superflu, chose très nécessaire,
 A réuni l'un et l'autre hémisphère.*

Le mondain, 1736

François-Marie Arouet dit Voltaire (1694-1778)

[extrait, strophe 2, vers 11 à 23]

Vers une frugalité somptueuse

1. La frugalité comme règle

L'Oulipo, ou *Ouvroir de Littérature Potentiel*, fondé par le mathématicien François Le Lionnais et par le poète Raymond Queneau en 1960, défendait que la contrainte est libératrice. Au lieu de contraindre la poésie, l'alexandrin libérerait une imagination créatrice.

On pourrait considérer qu'il en est de même pour l'architecture. Les règles imposées par la frugalité, c'est à dire l'optimisation de ressources données en quantité et en variété limitées (matériaux, énergie, éléments techniques, ressources foncières...) nécessaire dans le cadre du développement durable, et de la réduction des inégalités sociales, peuvent être libératrices. Antoine Picon explique ainsi que "Ce dont nous avons besoin aujourd'hui, ce ne sont pas des styles, mais des règles, susceptibles de nous aider à attacher une signification à nos actions"¹.

L'architecte Gilles Perraudin défend ainsi que "L'invention formelle est une nécessité du monde productiviste. Une chaise ou une fourchette, objet utile s'il en est, répondent parfaitement à leur besoin depuis des siècles. Quelle nécessité d'en inventer une quotidiennement ? Des designers s'escriment chaque jour à en imaginer une nouvelle. Il faut rendre la précédente obsolète"². Le style est l'obsession de la nouveauté formelle comme moteur de l'architecture, ce n'est plus le lieu de l'habiter. La frugalité se positionne à l'opposé de cette démarche consumériste, elle ouvre la voie à une reconsidération de l'inventivité formelle: "Contraint librement par le système constructif je retrouve par mon travail cette vertu des architectures vernaculaires libérées du corset formel: simples, sobres et frugales"³ estime Gilles Perraudin. La recherche de règles architecturales vient alimenter le débat sur l'avenir de l'architecture: en rationalisant le choix du nécessaire, par opposition au superflu, elle se

1 Antoine Picon, *L'ornement Architectural*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2017.

2 Gilles Perraudin, 'Sobre et Frugale', Espazium.Ch, 2018.

3 Perraudin

dote d'une dimension sociale. Cette rationalité produit une architecture qui n'est pas représentationnelle, qui n'existe que pour elle-même.

2. Le superflu-nécessaire pour produire de la somptuosité

À l'heure où l'utilitarisme et le pragmatisme font figure de règle dans l'architecture contemporaine, les considérations esthétiques sont considérées comme anecdotiques: elles constitueraient une exubérance que l'on ne devrait plus se permettre alors que la rationalité est désormais de rigueur.

Servir la "cause durable" suffit-il à donner du sens à un bâtiment, à le rendre authentique? La pure rationalité ne suffit pas. La frugalité ne peut pas devenir une nouvelle fonctionnalité, cachée sous des alibis environnementaux. Pour Steinmann, on peut reprocher aux premières oeuvres du Neues Bauen de s'être limité à la raison, et d'avoir de ce fait "ramené la vie à un dénominateur trop simple"⁴. L'architecture doit à la fois satisfaire des besoins rationnels et émotionnels.

La frugalité, comprise comme une optimisation de ressources dans le temps, est nécessaire, néanmoins elle ne saurait suffire à l'homme. L'architecture frugale doit offrir à l'homme un cadre de vie qui ne soit pas que socialement acceptable mais surtout humainement habitable. Elle doit se doter d'une dose de 'superflu-nécessaire', de somptuosité.

3. La frugalité somptueuse: un nouvel ascétisme

Le somptueux ne doit pas être confondu avec le luxueux, car il peut être simple. Donner un espace d'expression à la poésie, un cadre suffisamment souple et généreux pour qu'elle puisse se déployer dans l'espace, constitue un acte discret apte à fournir une dimension somptueuse à l'architecture. La redécouverte des fondamentaux de l'architecture : la lumière, la

⁴ Martin Steinmann, *Forme Forte*, Écrits: 1972-2002 (Birkhauser, 2006).

matière, les proportions, les rythmes, les vues, l'espace...

Une fois dotée d'un "superflu-nécessaire" somptueux, la frugalité sort du champ de la pauvreté, de la contrainte, et devient envisageable, si ce n'est souhaitable, par l'individu. Elle peut être adoptée volontairement, il s'agit donc d'un nouvel ascétisme.

On peut rappeler que "l'aspect fondamental de l'ascétisme est une pratique toujours autocentrée, jamais imposée sur d'autres"⁵. Le choix de la frugalité somptueuse doit donc se faire individuellement. Dès lors, ce nouvel ascétisme n'est plus religieux, ou idéologique. Il ne s'agit plus d'un conditionnement éthique, moral, ayant pour objectif d'assurer un contrôle social ou d'augmenter la productivité, mais d'une ambition pour le bien-être de l'homme, d'un mode de vie trivial et pourtant riche.

Dans une conférence intitulée "Le musée des Beaux arts auquel je rêve ou le lien de l'oeuvre et de l'homme" (Kunstmuseum de Bâle, 1986), Rémy Zaugg déclare:

*" L'objet de mon rêve est simple, je dirais mais plus, il est trivial.
L'objet de mon rêve est le lieu qui dit l'oeuvre, l'oeuvre de l'homme,
telle qu'elle est concevable aujourd'hui.
Mais ce lieu disant l'oeuvre parle immanquablement de l'homme,
tel qu'il est concevable aujourd'hui.
Ce lieu à ce jour n'existe pas. C'est pourquoi je ne peux qu'en rêver. "*⁶

Un lieu trivial pour parler de l'homme: une frugalité somptueuse?

5 Pier Vittorio Aureli, *Less is enough: on architecture and asceticism*, Strelka Press, 2013

6 Jacques Lucan, Dominique Boudou, and Christoph Haerle, *Nouvelle Simplicité: Art 'Construit' et Architecture Suisse Contemporaine*, Espace de l'Art concret.

Seconde Partie
La frugalité somptueuse
dans le cadre d'un voyage à pied

-I-
Etude d'un cas typique:
Le refuge de haute-montagne

“ La pénombre qui y règne même en plein jour confère au lieux une impression de paix et un halo de mystère. Pour y entrer, on enlève ses chaussures, comme dans la plupart des lieux sacrés, et quand la nuit monte de la vallée, chargée d'inquiétude, on baisse la voix. ”¹

¹ Enrico Camanni, ‘L’ivre de Havres’, L’Alpe, n°14 (2001), p.75-80

1. Frugalité du refuge de haute-montagne

Traditionnellement, le refuge peut être défini comme un type architectural offrant un abri de courte durée (une nuit, parfois deux) et proposant une expérience communautaire (bancs, grandes tablées partagées, chambres communes). Ce type est déterminé par des contraintes géographiques et climatiques. En effet, il doit résister à des vents violents, supporter des écarts de température de 50°, des avalanches, de fortes chutes de neige... Par ailleurs, l'accès au site de construction est souvent difficile.¹ Ces multiples contraintes imposent donc une frugalité au refuge de haute montagne.

Tout d'abord, on note une distribution très simple des pièces qui composent le refuge. On retrouve toujours la même séquence d'espaces: un sas d'entrée, un réfectoire communiquant avec une cuisine, et des dortoirs répartis le long d'un couloir. A cela s'ajoutent un petit local technique, un économat pour stocker la nourriture, et une chambre pour le gardien. A l'extérieur, on trouve en général un hélicoptère, une terrasse et des toilettes (sauf dans le cas de toilettes sèche ou chimiques, qui peuvent être placées à l'intérieur)². La volumétrie est compacte, réduite à son strict minimum, pour garder la chaleur de l'édifice. C'est le cas par exemple de la cabane de la Tsa, construite en pierre au milieu des pierriers, avec de simples menuiseries de bois. Ce volume rectangulaire présente un toit à double pente et une terrasse au sud pour le repos des randonneurs. Seuls l'économat et les toilettes sont placés en marge du bâtiment. Un peu plus à l'ouest, un hélicoptère permet le ravitaillement de la cabane.

De plus, on ne remarque pas d'ornementation sur les refuges de montagne. Dans le cas de la cabane Rambert, seule la peinture colorée et rayée sur

1 Fabienne Défayes, *Les Cabanes de Montagne: Pourquoi Ne Pas En Rester à Quelques Planches de Mélèzes?*, Rossolis (Bussigny, 2015).

2 Thierry Brichaux, *Le Refuge En Montagne, Architecture d'exception*, La Cambre: Institut supérieur d'architecture de l'Etat (1988).

les volets pourrait revêtir ce rôle, en tant que marque culturelle vaudoise. Toutefois, cette peinture s'explique principalement par la volonté de protéger le bois des intempéries.

Le refuge de montagne est une structure de passage, une étape avant de repartir. Par conséquent, on n'y reste qu'un temps très limité, généralement le temps d'une nuit. De quoi a-t-on besoin lorsqu'on ne reste qu'une nuit dans un lieu? Cette question rappelle celle posée par le pavillon anglais "Home Economics" à la biennale de Venise de 2016, qui avait classé les pièces selon le temps à y vivre. La pièce à vivre pour quelques heures se résumait ainsi: « *hours : own nothing, share everything* »³. Cette définition d'un lieu à vivre pour quelques heures, ne rien posséder, tout partager, s'applique particulièrement bien au refuge de montagne. Un élément significatif de la frugalité du refuge se joue donc dans le caractère collectif du mode de vie proposé. Pour assurer le bon fonctionnement de cette vie en communauté, des règles strictes sont établies: il faut se déchausser et enfiler des pantoufles dans le sas d'entrée prévu à cet effet, le repas est servi à heure fixe, il y a un horaire de coucher imposé, un sonneur passe dans les chambres réveiller les randonneurs qui doivent partir à l'aube afin de ne pas réveiller tout le dortoir... Les clients doivent donc faire preuve d'autonomie, ils mettent eux même la table et doivent la nettoyer à la fin du repas. Chacun doit faire son lit avant de s'en aller. On note aussi une absence de distinctions dans l'offre: le même menu est proposé à chacun, il n'y a pas de chambres individuelles aux prestations variées... Le service est le même pour tous.⁴ Le mode de vie collectif impose des conditions spatiales frugales. On remarque en effet que le mobilier est collectif, les bancs permettent de grandes tablées partagées, les lits superposés sont mitoyens... Il n'y a pas d'intimité comme dans un restaurant ou dans un hôtel classique. Le dortoir, le réfectoire, sont des pièces dictées par ce principe de frugalité.

3 Jack Self, Finn Williams, and Shumi Bose, *Home Economics*, Pavillon anglais à la Biennale d'architecture (Venise, 2016).

4 Défayes.



Façade Sud-Ouest



Réfectoire

Figure 41.
Cabane de la Tsa, Arolla, Valais Suisse
Fabienne Désfayes

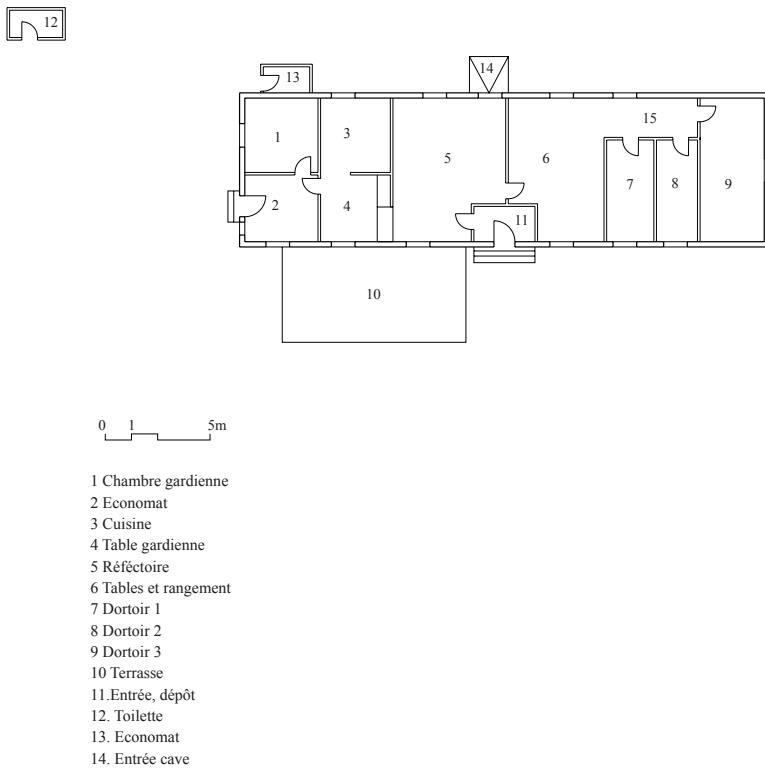


Figure 42.
 Plan de la cabane de la Tsa, Arolla, Valais Suisse



Figure 43.
Cuisine et table du gardien, Cabane Rambert, Ovronnaz, Valais Suisse
Fabienne Désfayes

Comme le cynique, le randonneur vise “la recherche du nécessaire dans le cadre d’un idéal d’autosuffisance collective.”⁵ Plus spécifiquement, une des implications spatiales de la collectivité est la production d’un espace flexible. Si le refuge n’est qu’une structure de passage servant à assouvir des besoins primaires (dormir, manger, s’abriter), l’espace doit pouvoir se vider puis se remplir au fil des groupes de randonneurs qui arrivent puis partent du refuge. Le refuge doit être flexible, mouvant, car il est lié à une temporalité de courte durée. La flexibilité de l’espace est d’abord assurée par les sas d’entrée. Chacun y dépose son matériel personnel pour ne pas encombrer l’espace par la suite. Cette flexibilité est aussi permise par une réduction minimale du mobilier: il n’y a pas d’armoires dans les dortoirs, chacun peut ranger ses affaires dans un petit panier, un contenant mobile. Enfin, il n’y a pas d’équipements collectifs fixes tels qu’un lave-linge (cela s’explique aussi par le fait que les randonneurs doivent porter des sacs les plus légers possible et donc limitent leur chargement), ni de douches (l’eau est une ressource rare en montagne et elle n’est pas indispensable le temps d’une nuit).

Toutefois, la frugalité du refuge n’est pas ressentie négativement. Au contraire, elle est bénéfique car elle produit de nouvelles situations sociales.

De cette expérience collective naît par exemple un sentiment de “convivialité” apprécié des randonneurs. Cette convivialité s’établit surtout en tissant des liens avec les gardiens du refuge. En effet, des gardiens, généralement un couple, sont présents sur place pour assurer le bon fonctionnement de l’établissement pendant l’été et le printemps. En automne et en hiver, une partie de la cabane, appelée local d’hiver, reste ouverte même sans gardien.

La frugalité amène une certaine convivialité à travers la pratique d’activités banales comme la vaisselle. Ce moment est souvent l’occasion d’un temps de partage entre les gardiens et les clients, quand la cuisine est accessible

5 Etienne Helmer, ‘Les Cyniques: Une Économie de La Frugalité’, *Revue de Philosophie Économique*, 15 (2014).

aux randonneurs et que l'établissement n'est pas trop important. Dans les refuges les plus modernes, on trouve des laves vaisselles, et ce moment de proximité entre les randonneur et le gardien de la cabane se perd.

Une autre valeur naît dans la frugalité du refuge, il s'agit du respect: "le respect d'autrui est d'autant plus important que la promiscuité est forte".⁶ On peut même dire que dans les refuges, la simplicité débouche sur une "civilité insoupçonnée"⁷ comme le suppose Olivier Sirost.

Enfin, le refuge est "un lieu privilégié d'affranchissement social et économique, de production symbolique et collective et un espace de liberté où se nouent des liens sociaux à travers un mode de vie simplifié. (...) Les aménagements simples (...) contribuent également à une mise à l'écart des éléments réglant habituellement le quotidien. (...) comme le camping, la cabane permet d'assurer une "indétermination sociale"⁸. L'identité sociale est estompée car chaque client a le droit à la même offre. On n'est plus médecin, ouvrier ou avocat mais randonneur, alpiniste. On y développe une identité sociale en rupture par rapport à celle du quotidien. "L'individualisme et l'indifférence sont rejetés au profit de la valorisation des liens sociaux"⁹. La frugalité spatiale n'induit donc pas une frugalité sociale, au contraire elle aurait plutôt tendance à enrichir les liens sociaux. S'il existe une fonction refuge, il existe donc aussi des valeurs refuge, souvent désignée sous le terme "d'esprit-montagne"...

2. Controverses autour de la perte de frugalité des refuges de montagne

Plusieurs controverses naissent actuellement autour des rénovations de cabanes en Suisse, et certains dénoncent un glissement de la cabane vers l'hôtel de montagne.

⁶ Défayes.

⁷ Olivier Sirost, *Camper Ou l'expérience de La Vie Précaire Au Grand Air*, Université de la Méditerranée Aix-Marseille II (Cairn.info, 2001).

⁸ Sirost.

⁹ Sirost.

Si la cabane était autrefois un lieu de convivialité et de simplicité, elle propose aujourd'hui de plus en plus d'espace, de confort et certains regrettent l'époque frugale du refuge. Comment expliquer cette "perte de frugalité" et le succès de refuges luxueux tel que celui de Monte Rosa ou du refuge du Goûter sur le mont Blanc? Pourquoi ne pas en revenir à quelques planches de mélèzes? Telles sont les questions suscitées par la rénovation et la construction de refuges de montagnes dans les Alpes actuellement.

Ce débat s'articule autour de 2 points de vue: le premier mène un discours technique et demande d'avantage de confort et d'aménagements, il cherche à limiter l'impact écologique du refuge en limitant notamment les trajets d'hélicoptère, en utilisant les ressources solaires et non plus fossiles, afin de respecter les normes et exigences de l'état. Un second point de vue mène un discours idéal basé sur l'existence d'un "esprit-montagne" en voie de disparition.

Dénonciation des refuges qui deviennent "trop grands"

La première critique adressée aux "hôtels de montagne" porte sur leur échelle. Ces refuges sont accusés d'être "trop grands"... Ainsi, à la notion de frugalité sous-tendrait celle de *Smallness*. Si petit rime souvent avec économe alors la frugalité est une question d'échelle, d'économie de matière, pour n'employer que le strict minimum.

Mais dans l'imaginaire collectif, petit rime surtout avec intime. La petite taille du refuge contraste avec l'immensité du paysage, le refuge devient alors un espace chaleureux, feutré, par opposition au Grand Dehors. Il est un cocon protecteur, un havre sécuritaire dans la montagne dangereuse.

Si le refuge accueille un trop grand nombre de personnes, alors les relations entre les randonneurs seront plus distantes. Au contraire, l'intimité d'un petit refuge implique des relations sociales privilégiées. Fabienne Désfayes note par exemple au sujet de la cabane de la Tsa que "les petites dimensions de ce lieu et la fréquentation peu élevée permettent (à la gardienne) d'entretenir un contact plus privilégié (...)" Le nombre restreint de clients favorise les rencontres et les échanges entre eux. Le

privège du petit groupe permettra de se retrouver autour d'une même table avec le gardien"¹⁰. Par ailleurs, la petite taille du refuge (environ 1 m² par personne dans le réfectoire) force chacun à obéir aux règles de la vie en communauté. Le club alpin suisse l'admet: "On a reproché aux constructeurs d'avoir vu trop grand. Il est certain que si, d'une part, le club alpin suisse est surpris lui même de l'ampleur du développement de l'alpinisme et voit ses prévisions dépassées dans les centres d'ascension importants, d'autre part la même évolution a eu pour conséquence que certains districts alpins sont moins fréquentés que jadis"¹¹. Les extensions de refuge de montagne viennent donc bouleverser un équilibre, elles modifient une pratique.

Le pouvoir de la smallness se base sur une compréhension des relations sociales, sur une manière de penser les liens entre le vaste et le réduit, les connections, afin de construire une communauté...¹²

Toutefois, la rénovation de la cabane des Vignettes est fréquemment critiquée et qualifiée "d'hôtel de montagne" de par sa taille trop importante. Or, sa capacité en lits est restée inchangée¹³. La taille du refuge ne suffit donc pas à définir cette "perte de frugalité".

Dénonciation des refuges qui deviennent "trop confortables".

Une seconde critique adressée aux "hôtels de montagne" est leur excès de confort. Or, la notion de confort est relative, la vision d'un "idéal de confort" est différente pour chaque société. Eduardo Prieto estime ainsi que "loin d'être une question purement technique, fondée sur l'équilibre entre les conditions climatiques extérieures et les constantes physiologiques de l'être humain, le confort est une idée culturellement construite. Il ne s'agit nullement de considérer le bien-être comme une sorte d'algorithme, qui

10 Défayes.

11 Club alpin suisse, 'Cabane Rambert, 1895-1995', section des diablerets (Lausanne, 1995).

12 Voir: Kengo Kuma, *driving forces behind architecture of smallness*, Arhitektūras ne-dēļa, Lettonie, 2017.

13 Défayes.

peut être calculé apodictiquement par la combinaison de paramètres de température ou d'humidité relative. Le confort est beaucoup plus; c'est un concept qui concerne des facteurs complexes et hétéroclites, tels que la relation que l'architecture entretient avec le corps humain, ou la conception de la nature et de l'espace" ¹⁴. Dans le cas du refuge de montagne, ce rapport au confort est ambigu. On constate que de nombreux refuges contemporains sont rénovés pour une meilleure isolation thermique. Par ailleurs, les architectes ont tendance à délaisser les réfectoires sombres pour de grandes pièces lumineuses, jugées plus "confortables". C'est le cas par exemple de la cabane Chanrion, de la cabane de Moiry... Il semblerait donc que la tendance actuelle en occident soit à la chaleur et à la lumière. L'expérience de la frugalité n'est donc pas ressentie par chacun de la même manière: pour certains, le frugal implique un manque de confort. Mais d'autres choisissent de définir le refuge par ce qu'il n'est pas. A défaut d'être confortable, le refuge frugal n'est pas inconfortable. Il remplit son rôle, abriter. Ceux là trouvent en général leur confort ailleurs, pour eux, le réel confort d'un refuge par rapport à un autre se trouve dans son positionnement géographique, sa facilité d'accès. Le confort du refuge est donc affaire de point de vue.

Dénonciation des refuges qui deviennent "trop modernes"

Les matériaux traditionnels tels que le bois et la pierre sont ancrés dans les mentalités quand on évoque le refuge. Les randonneurs, en venant s'immerger dans la montagne, cherchent une rupture avec leur quotidien. Pour la sociologue Fabienne Désfayes, les matériaux modernes employés dans les rénovations de cabanes, tels que le béton ou l'aluminium, leur rappelle ce quotidien qu'ils veulent fuir.¹⁵ Les matériaux marquent un imaginaire, que l'architecte doit aussi prendre en compte. On observe ainsi que, dans le cas du refuge de Monte Rosa, l'enveloppe extérieure est en aluminium, elle est couverte au Sud de capteurs solaires photovoltaïques,

¹⁴ Giulia Marino, *introduction à la conférence d'Eduardo Prieto*, laboratoire des techniques et de la sauvegarde de l'architecture moderne, Archizoom, EPFL, dec 2016.

¹⁵ Désfayes.



Figure 44.
Altes Hospiz St. Gotthard, Airolo, 2010
Miller & Maranta



Figure 45.
Neue Monte Rosa Hutte, Zermatt, 2009
Bearth & Deplazes

afin de répondre à des exigences techniques, et de subvenir à 90% aux besoins énergétiques du bâtiment. L'intérieur du refuge est entièrement construit en bois, les éléments préfabriqués, légers, étant plus aisément acheminables sur le site de construction... Ce bois intérieur, en plus de jouer son rôle structurel, est symbolique. Il tente de se rapprocher de l'imaginaire du refuge de montagne, chaleureux, offrant un "sentiment de protection" selon les dires des architectes.¹⁶

Toutefois, ces matériaux sont neufs. Or on peut émettre une réserve quand on sait que des générations de marcheurs se sont côtoyées dans ce lieu, depuis la première cabane de Monte Rosa en 1894 et toutes celles qui ont suivies, en 1918, 1940, 1972 et 1984. Quelle place les architectes laissent-ils à cette histoire? De manière implicite, la frugalité du refuge consisterait aussi à garder l'ancien, à conserver, ne rien jeter car tout est précieux quand on possède si peu. Le matériau frugal c'est aussi celui qui contient en lui l'épaisseur de l'histoire, qui accepte la patine, la marque du temps.

Conséquence: la perte des implications sociales positives de la vie en refuge

En critiquant les refuges "trop grands" ou "trop confortables" ou "trop modernes", on émet donc une critique envers la perte de frugalité des refuges. Cette perte de frugalité est vécue comme une perte des implications sociales positives qui s'y développaient.

En effet, la vie en refuge étant collective, elle nécessite un apprentissage du lieu. Il faut connaître les règles de vie en cabane, qui rompent avec celles du quotidien. Cet apprentissage passe par des "mécanismes de transmission qui peuvent provenir de la famille"¹⁷ explique Fabienne Désfayes, notamment si l'on a pratiqué la randonnée pendant son enfance. On peut aussi apprendre ces règles à travers des échanges sociaux, notamment avec un guide de montagne ou un groupe de

16 Valentin Bearth and Andrea Deplazes, 'Site de Bearth et Deplazes', *Projekte, Neue Monte Rosa Hütte*, 2009 <<https://bearth-deplazes.ch/de/projekte/neue-monte-rosa-huette-zermatt/>>.

17 Désfayes.

randonneurs plus expérimentés. Il s'agit vraiment d'une sous-culture vacancière, qui se façonne matériellement et symboliquement pour créer un sentiment d'inclusion dans un groupe. Mais les vacances en montagne se démocratisant, il y a de plus en plus de nouveaux randonneurs chaque année, qui ne connaissent pas forcément ce milieu et peuvent se conduire de façon inappropriée. Ils brisent ainsi la "pérennité d'une sous-culture"¹⁸. Ce discours porte une certaine dimension élitiste. Il y a les inclus, les initiés et les exclus, ceux qui ne connaissent pas les règles implicites montagnardes. Toutefois, on pourrait imaginer un système moins élitiste, Maxence, un aide-gardien dans les Alpes Suisse imagine par exemple de "parrainer des bénévoles pour expliquer comment fonctionne une cabane"¹⁹. La perte de ces règles a pour conséquence une privatisation toujours plus importante de l'espace du gardien. Autrefois, la cuisine était en libre accès, le client était libre d'assister le gardien et de proposer son aide. A présent, certains randonneurs peuvent manger sur la table de la cuisine mais ils doivent dorénavant y avoir été invité par le gardien, généralement en cas de faible affluence dans le refuge. La distinction entre espaces privés et publics devient de plus en plus importante car le statut du gardien a évolué, autrefois chargé de la surveillance et du secours, il s'occupe aujourd'hui aussi de la comptabilité, du nettoyage, de la cuisine...

De plus, il doit établir un contrôle afin de vérifier que chacun respecte bien ces règles. Auparavant, le client devait traverser le réfectoire et annoncer son arrivée avant de monter aux dortoirs. A présent, il faut installer un comptoir à l'entrée pour être sûr que chaque randonneur s'enregistre bien à son arrivée. C'est le cas par exemple du refuge des Ecrins ou de la cabane de la Tsa: un comptoir marque physiquement une limite entre espace privé et public mais ne bloque pas le champ visuel. Un écriteau indique une "interdiction de franchir le comptoir".

18 Défayes.

19 Défayes.



Figure 46.
Le voyageur contemplant une mer de nuage, 1818
Carl David Friedrich



Figure 47.
Think of Switzerland, Zermatt, 2014
Martin Parr

3. De la nécessité d'inventer une architecture de la frugalité volontaire

Au final, le voyage en montagne ne correspond plus à un certain imaginaire, il est devenu tourisme... Les critiques énoncées à l'encontre de la modernisation de nombreux refuges montrent bien qu'il existe, chez de nombreux voyageurs, un réel désir de frugalité.

Ce désir s'articule traditionnellement autour de deux imaginaires. Le premier se cristallise autour de l'image du refuge frugal. Celui-ci évoque la simplicité, l'intimité due à une taille réduite, la vie en collectivité, le rudimentaire, l'usé... Il est une étape et non une destination en soi. Le second se noue dans la conception Rousseauiste d'une Nature parfaite, inviolée, qui s'oppose aux aires urbanisées. L'opposition entre ville et nature, symbolise mentalement une rupture entre le quotidien et l'extraordinaire. Le voyage frugal vise à une reconnexion avec la Nature, suivant un mythe de "retour aux sources".

On peut donc émettre un postulat selon lequel la "frugalité volontaire" est encore un principe d'actualité dans notre société contemporaine, surtout dans le cadre du voyage. En effet, elle exerce une rupture avec le quotidien, elle pousse à abandonner ses standards habituels, pour s'acclimater à une notion de confort différente, qui nous est étrangère. Ses implications sociales positives permettent également d'aller vers Autrui, de faire des rencontres.

En tant qu'architectes, nous pouvons donc nous inspirer du principe de «frugalité volontaire» mis en œuvre dans le cadre du refuge de montagne, pour l'étendre plus vastement à n'importe quel refuge ponctuant un itinéraire pédestre.

-II-

*La marche,
Un mode de déplacement frugal
permettant de faire voyage*

1. Redécouvrir la beauté du paysage banal

La véritable Nature, dans sa conception romantique, n'existe plus vraiment. A l'ère de l'anthropocène, il s'agit presque toujours un paysage humanisé. Il peut néanmoins être beau...

En 1928, le photographe allemand Albert Renger-Patzsch publiait un ouvrage regroupant une centaine de ses photographies sous le titre : *Die Welt ist schön* (« Le monde est beau »). Cet ouvrage présentait une série de clichés appartenant à la “nouvelle objectivité” photographique, reposant sur un style documentaire privilégiant la sobriété et l’immédiateté du réalisme. Comme l’explique Paul-Louis Rinuy, le photographe a représenté des réalités du monde naturel et industriel, des paysages et des objets en gros plan ou cadrés de manière telle que des objets familiers paraissent soudainement inconnus¹. Les réalités modernes, silos à grain et fer à repasser, se transforment en tableaux abstraits. *Die Dinge* (“Les choses”), tel était le premier titre prévu pour son livre, peuvent être belles si nous savons les regarder. L’appareil photo n’intervient que pour intensifier notre vision et notre conscience de la réalité, “il ne cherche pas à inventer un autre monde mais à multiplier celui dans lequel nous sommes pour nous y faire pleinement exister”.² La beauté du monde, telle que Renger-Patzsch tente de la révéler, n’est pas une simple harmonie pittoresque. Elle reste à découvrir dans le quotidien. Le paysage banal, à la fois naturel et anthropisé, peut être beau si nous prenons le temps de le regarder.

Saisir la beauté banale c’est donc *prendre le temps*, c’est faire l’éloge de la lenteur. La marche est alors le moyen le plus adapté pour ralentir. Frédéric Gros explique ainsi que l’illusion de la vitesse, c’est de croire qu’elle nous fait gagner du temps. Le calcul semble simple: faire les

1 Paul-Louis Rinuy, ‘Réflexion, Le Monde Est Beau’, *La Croix*, 1995.

2 Rinuy.

choses en 2 heures plutôt que 3 permet de gagner une heure. Ce calcul est abstrait pourtant: les heures de la journée ne sont pas celles d'une horloge mécanique, absolument égale. Deux heures passée à se presser écourtent une journée. Au contraire, «les journées à marcher lentement sont très longues, elles font vivre plus longtemps. Cet étirement du temps approfondi l'espace. C'est un des secrets de la marche : une approche lente des paysages qui les rend progressivement familiers. Ainsi un profil de montagne qu'on tient avec soi tout le jour, qu'on devine sous différentes lumières, et qui se précise, s'articule. (...) On voit, en train ou en voiture, une montagne venir à nous. L'œil est rapide, vif, il croit avoir tout compris, tout saisi. En marchant, rien ne se déplace vraiment, c'est plutôt que la présence s'installe lentement dans le corps».³ La lenteur permet au paysage d'infuser dans l'esprit du marcheur. Elle permet d'en découvrir la beauté.

Cette réflexion mérite d'être soulignée, quand on sait qu'aujourd'hui plus que jamais, la nature est devenue un objet de désir. Si elle servait autrefois à nourrir les villes, la nature doit aujourd'hui remplir une autre fonction: celle de l'agrément. Pour Rodolphe Christin, «les villes progressent en nombre et en taille, suscitant les envies d'évasion».⁴ A une époque où le droit à la nature et à la solitude coûte cher, la nature doit agrémenter ponctuellement la vie du citadin, lui permettre de sortir du tunnel quotidien, autoriser des «retrouvailles avec le grand Dehors»⁵. La Nature est devenue le lieu d'un manque à combler.

En Isère, un projet de Center Parcs à Chambarans proposait de s'installer sur une «forêt au potentiel inexploité»⁶, laissant penser que la forêt banale ne suffisait plus... Redécouvrir le paysage banal, c'est aussi reconnaître qu'il se suffit à lui même, et n'appelle à aucun projet particulier.

3 Frédéric Gros, *Marcher, Une Philosophie*, Carnets Nord, 2009.

4 Rodolphe Christin, *L'usure Du Monde: Critique de La Dérailson Touristique*, L'échappée, 2014.

5 Christin.

6 Christin.



Figure 48.
Forêt de hêtres, Allemagne, 1936
Albert Renger-Patzsch



Figure 49.
Cowper; hauts fourneaux Herrenwyk, Lübeck, Allemagne, 1927
Albert Renger-Patzsch

2. Se mettre en marge

La marche possède un autre secret: son inutilité et sa lenteur permettent de se mettre en marge. Pour Frédéric Gros «le vrai sens de la marche, ce n'est pas vers l'altérité (d'autres monde, d'autres visages, d'autres cultures, d'autres civilisations), c'est à la marge des mondes civilisés, quels qu'ils soient.⁷ Le sociologue Thierry Paquot reprend cette idée, considérant que «Marcher, c'est se mettre sur le côté : en marge de ceux qui travaillent, en marge des routes à grande vitesse, en marge des producteurs de profit».⁸ On peut aussi considérer que "L'itinérance, loin d'être mobilisée comme une simple référence à un déplacement, se voit associée à une dimension alternative, hors norme"⁹. Ce caractère hors-norme est le propre des vacances, une temporalité où l'homme cherche une rupture par rapport au quotidien. Le marcheur, sans être passif, est inutile: cette oisiveté le condamne à rester en marge. Cette mise à l'écart du reste de la société constitue une réelle rupture avec le quotidien, elle est un ailleurs, un voyage.

3. L'itinérance: une inversion du dedans et du dehors

Les lieux touristiques sont organisés pour enfermer. Campings et clubs de vacances sont des dispositifs de capture, cernés de mur d'enceinte, de haies, de clôtures. Ils sont au final bien éloignés des grands espaces du voyage. Ce sont des espaces insulaires, des îlots dans le territoire qu'on ne quitte pas, alors qu'il faudrait prendre la mer, faire route! À l'opposé du tourisme insulaire, qui est une industrie du faux départ¹⁰, se trouve le voyage itinérant.

⁷ Gros.

⁸ Thierry Paquot, *Le Voyage Contre Le Tourisme*, Coll. "Rhizome", Étérotopia, 2014.

⁹ Libéra Berthelot, *Vers Un Après-Tourisme, La Figure de l'itinérance Récréative Pour Repenser Le Tourisme de Montagne*, Thèse dirigée par Philippe Bourdeau (Université de Grenoble: HAL archives ouvertes, 2012).

¹⁰ Christin.

A la différence de la simple flânerie, l'itinérance impose au marcheur de dormir ailleurs, de faire étape. Le voyage est défini comme "le déplacement que l'on fait, généralement sur une longue distance, hors de son domicile habituel"¹¹. Il se caractérise donc par une rupture avec le domicile, et donc par le fait de dormir hors de chez soi. La promenade en revanche est définie comme "l'action d'aller à l'extérieur pour se divertir ou faire de l'exercice. C'est le déplacement effectué, le trajet parcouru pendant cette action"¹². La promenade n'implique pas de rupture par rapport au domicile, elle dure quelques heures, puis on revient chez soi.

La condition d'itinérance permet d'habiter à la fois un extérieur et un intérieur: habiter un paysage comme habiter un refuge. Elle implique une inversion du dedans et du dehors. Usuellement, aller dehors c'est passer d'un dedans à un autre : de la maison, au bureau, au supermarché. Dehors est une transition, une condition passagère entre ici et là, comme un grand couloir qui sépare. Parfois aussi, on sort simplement « prendre l'air », mais ce n'est qu'un interlude. En revanche, quand on part marcher plusieurs jours, tout s'inverse. Comme l'explique Frédéric Gros «Dehors n'est plus une transition, mais l'élément de stabilité. Cela s'inverse, on va de gîte en gîte, de refuge en refuge. Et c'est le dedans toujours qui se transforme, indéfiniment variable».¹³ Cette itinérance récréative qu'est la marche permet non seulement de connaître le « vertige extérieur » mais aussi «l'immensité intérieure » comme l'énonce Bachelard à propos des *Gravitations* de Jules Supervielle: «les deux espaces du dedans et du dehors échangent leur vertige».¹⁴ Quand l'itinérance n'a plus de but, qu'aucune date de retour n'est prévue, elle devient errance.

11 Cnrtl, *Définition*.

12 Cnrtl, *Définition*.

13 Gros.

14 Jules Supervielle, *Gravitations*, Gallimard, 1925, in: Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Quadrige (PUF presses universitaires de France, 1957).

-III-
Nécessaire(s) de voyage

En mettant en oeuvre le principe de «frugalité volontaire» observé dans le refuge de montagne et en proposant un mode d'itinérance pédestre, on cherche à présent à formuler 3 cas concrets d'architectures frugales et somptueuse pour le voyageur de notre temps.

Temporalités du voyage

Le pavillon britannique de la biennale de Venise en 2016, intitulé *Home Economics*¹, avait classé les fonctions et pièces de la maison selon le temps à y vivre:

hours : own nothing, share everything
days : home is where the wifi is
months : a house with housework
years : space for living, not speculation
decades : a room without function

De la même manière, on pourrait dresser un inventaire des besoins spatiaux et matériels, en fonction de la durée du voyage à accomplir.

Le propre du voyage (à l'inverse de la simple promenade) est de dormir ailleurs. On propose donc d'étudier trois temporalités en fonction du nombre de nuitées à effectuer hors de chez soi: *un refuge pour 1 nuit, 7 nuits ou 30 nuits*.

Le voyage en lui-même peut durer des années, sa durée est indéterminée. Ces nuitées correspondent aux périodes de séjours effectuées dans un même lieu. Elles restent relativement courtes, car au delà d'une certaine durée, le refuge deviendrait le domicile du voyageur. Le refuge est un *habitat*, et non un logement, le voyageur maintient sa condition d'itinérance.

¹ Jack Self, Finn Williams, and Shumi Bose, *Home Economics*, Pavillon anglais à la Biennale d'architecture (Venise, 2016).

A chaque durée correspond un modèle social

Dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*¹ Max Weber distingue deux types d'ascétisme: l'ascèse "inner-worldly" qui désigne un retrait du monde, à la manière de l'ermite ou du moine, et l'ascèse "Other-worldly" qui désigne une existence libérée des mondanités, permettant de se consacrer totalement au travail et à la production². L'ascèse peut donc être vécue solitairement ou collectivement. Roland Barthes va quant à lui, enrichir d'une dimension cette réflexion: l'idiorythmie des moines du mont Athos est l'exemple-type d'une forme de vie communautaire conciliant l'individualité et la communauté.³ On comprend donc que l'expérience frugale est à mettre en lien avec des modèles de société, de vie solitaire ou au contraire de vie en communauté, mais aussi de vie idiorythmique. A chaque temporalité de voyage on associe donc un modèle social:

1 nuit: solitude

7 nuits: collectivité

30 nuits: solitude et collectivité (idiorythmie)

1 Max Weber, *L'éthique Protestante et l'esprit Du Capitalisme*, Flammarion (Paris, 1905).

2 Pier Vittorio Aureli, *Less Is Enough: On Architecture and Asceticism*, Strelka press, 2013.

3 Roland Barthes, *Comment Vivre Ensemble : Simulations Romanesques de Quelques Espaces Quotidiens*, Traces Écrites, Seuil (édité par Cl. Coste, sous la direction d'É. Marty, 2002)

Une gradation de frugalité

La gradation temporelle implique une gradation de frugalité, plus le voyage sera long, plus la notion de confort va évoluer d'un strict minimum vers davantage de bien-être. L'ascèse du voyageur, c'est à dire sa condition de "frugalité volontaire" va opérer une gradation allant du moins au plus.

Qu'est ce qui est nécessaire pour 1 nuit? Pour 7 nuits? Pour 30 nuits?

Une gradation du somptueux

Nous avons montré précédemment que la frugalité ne saurait suffire à l'homme. Il existe un superflu-nécessaire indispensable à la mise en oeuvre d'une frugalité somptueuse. Dans chaque refuge, on envisage donc de donner un cadre à la poésie (et non d'opérer un acte poétique).

Quel superflu-nécessaire correspond le mieux à chaque refuge?

Un refuge pour 1 nuit

Solitude

Comme l'explique Georges Minois, "la solitude fait peur, (...) et en même temps elle fascine, comme en témoigne la recherche d'exploits solitaires et d'isolement, de retraites volontaires hors d'un monde surpeuplé. On la fuit et on la désire à la fois".¹ Si la solitude subie est une malédiction, la solitude volontaire est un refuge.

"Trouver refuge" a donc une signification double, s'il s'agit communément de trouver un abri, un toit, il s'agit aussi de se recentrer sur soi-même.

La chambre solitaire se pose alors comme le lieu onirique par excellence, elle est le lieu de l'introspection, et permet au voyageur d'errer en son monde intérieur. Pour Roland Barthes, elle est la représentation de l'intériorité de l'homme². Dans sa *Poétique de l'espace*, Bachelard fait quant à lui allusion au livre de Tristan Tzara, *Ou boivent les loups*, dans lequel il est écrit qu'« une lente humilité pénètre dans la chambre – qui habite en moi dans la paume du repos »³. Cette image prône les vertus de la chambre, comme reflet physique et matériel de la chambre qui est en nous. Bachelard explique ainsi que "Pour bénéficier de l'onirisme d'une telle image, il faut sans doute se mettre d'abord « dans la paume du repos », c'est à dire se ramasser sur soi-même, se condenser dans l'être d'un repos (...) Alors, la grande source d'humilité simple qui est dans la chambre silencieuse coule en nous même. L'intimité de la chambre devient notre intimité. Et corrélativement, l'espace intime est devenu si tranquille, si simple, qu'en lui se localise se centralise toute la tranquillité de la chambre. La chambre est, en profondeur, notre chambre, la chambre est en nous. Nous ne la voyons plus. Elle ne nous limite plus (...) Et toutes les chambres de jadis viennent s'emboîter dans cette chambre-ci. Comme

1 Georges Minois, *Histoire de La Solitude et Des Solitaires*, Fayard, 2013.

2 Roland Barthes, *Comment Vivre Ensemble : Simulations Romanesques de Quelques Espaces Quotidiens*, Traces Écrites, Seuil (édité par Cl. Coste, sous la direction d'É. Marty, 2002), p. 88.

3 Tristan Tzara, *Ou Boivent Les Loups*, Poésie-club, 1932.



Figure 50.
La Sortie est à l'intérieur, 2005
Jean-Michel Alberola

tout est simple ! »⁴.

Dans le cadre d'un voyage, on pourrait donc imaginer une chambre permettant au voyageur solitaire de trouver refuge le temps d'une nuit.

Quel nécessaire?

Que veut dire habiter le temps d'une nuit ? De quoi a-t-on besoin quand on reste si peu de temps dans un lieu ? On pourrait imaginer ce dont un homme seul a besoin pour une si courte durée:

Nécessaire mobile

- un sac à dos avec des vêtements de rechange
- un duvet
- un sandwich
- une lampe de poche
- des allumettes
- une bouteille d'eau
- une brosse à dent

Nécessaire fixe

Il existe un nécessaire visant à satisfaire un confort physique et un autre visant à satisfaire un besoin psychique.

Pour une si courte durée, le confort physique se rapproche d'une simplicité *primitive*, de l'origine de l'architecture: il s'agit de s'abriter des intempéries et de se chauffer. Toutefois, cette architecture primitive ne remet pas en question les apports de la technique. Des éléments techniques et frugaux peuvent être mis en œuvre: puit canadien, ventilation naturelle, poêle pour faire un feu et se chauffer en hiver, toilettes sèches... Ces procédés doivent être en accord avec un certain confort alliant chaleur, air, lumière, et propreté. En plus d'un matelas, et d'une chaise pour s'asseoir,

4 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Quadrige (PUF (presses universitaires de France), 1957).

il faut donc un balai, un paillason, une fenêtre qui puisse s'ouvrir, un petit dispositif de miroirs susceptible d'augmenter la luminosité d'une lampe de poche.

Confort psychique: une porte, qui confère un sentiment de sécurité.

La chambre est un abri, elle ne protège pas uniquement des intempéries, mais aussi du vertige du Grand Dehors. Jules Supervielle, après des courses sans fin dans la pampa Sud-américaine, écrit « A cause même d'un excès de cheval et de liberté, et de cet horizon immuable, en dépit de nos galopades désespérées, la pampa prenait pour moi l'aspect d'une prison, plus grande que les autres »⁵. La démesure du Grand Dehors peut être hostile. Il faut alors se réfugier, trouver un abri, se sentir protégé. On peut alors mener une réflexion sur la porte : « la porte, c'est tout un cosmos de l'entr'ouvert. (...) La porte schématise deux possibilités fortes, qui classent nettement deux types de rêveries. Parfois, la voici bien fermée, verrouillée, cadénassée. Parfois la voici ouverte, c'est à dire grande ouverte »⁶. On retombe ici sur la question de *l'essence* de l'architecture, qui, au delà d'une simple protection aux intempéries, donne à l'homme l'étalon de mesure de son environnement. La porte est donc un élément majeur de ce premier refuge, elle est nécessaire, en tant que symbole de protection mais aussi d'évasion, elle illustre l'essence de l'architecture. « Les portes qui s'ouvrent sur la campagne semblent donner une liberté derrière le dos du monde »⁷ dira Ramon Gomez de la Serna...

Quel superflu-nécessaire ? Un cadre pour le paysage

La chambre doit se doter d'un superflu-nécessaire, lui conférant une dimension somptueuse. On propose ici d'aborder le 1^{er} type de simplicité somptueuse: la nature. Ce refuge souhaite exalter la beauté du paysage, car l'attitude contemplative se prête bien au mode de vie solitaire. On

5 Jules Supervielle, *Gravitations* (Gallimard, 1925) in: Bachelard, p. 199.

6 Bachelard.

7 Ramon Gomez de la Serna, *Echantillons*, éd. Cahiers verts (Grasset, 1922).

propose 3 systèmes permettant d'accomplir cet objectif: la fenêtre, le seuil, et le belvédère.

Fenêtre

Le dispositif de la fenêtre est un opérateur scénique: le regard de l'intérieur vers l'extérieur donne au paysage observé un statut de tableau. Aldo Rossi considérerait ainsi la fenêtre comme "l'équivalent du rideau de scène du théâtre qui sépare deux mondes et permet en retour d'accéder à une sphère émotionnelle totale"⁸. Dès lors, la fenêtre n'est plus une simple surface vitrée, visant à faire entrer un maximum de lumière (contrairement à ce que la multiplication des larges baies vitrées contemporaines nous laisserait penser), mais un cadrage. La fenêtre fait de l'habitant un spectateur, elle lui permet d'entrer dans une attitude contemplative.

Seuil

Si la porte est un élément "nécessaire" et explicite, le seuil en revanche est un élément plus abstrait, moins déterminé. Il détermine une limite implicite. Malgré cela, il n'en demeure pas moins un superflu-nécessaire. En effet, il revêt, au même titre que la porte, une dimension mythologique, il est le point charnière de tout voyage. Comme le dit Michel Barrault, le seuil est "le lieu géométrique des arrivées et des départs"⁹. Les limites implicites peuvent être de différentes nature: un contraste ombre-lumière, une marche, un changement de matériaux au sol... Par conséquent, les seuils peuvent prendre des aspects variés, on les rencontre sous forme de perron, de auvent, d'escalier, de débord de toiture, de terrasse... Ils caractérisent un espace extérieur qui appartient déjà à un intérieur. L'homme qui s'y trouve est comme sur un fil, il se projette simultanément dans un intérieur et dans un paysage extérieur. Il pose donc la question de l'équilibre entre l'édifice et son jardin. De manière frugale, le seuil permet d'adopter une attitude contemplative, il offre un regard sur le paysage.

⁸ Potié, p. 101.

⁹ Michel Barrault, *Dominicales...*, P. Seghers, 1953.

Belvédère

Le belvédère est le dernier dispositif qui suggère la contemplation. Il permet de prendre de la hauteur pour admirer un paysage sous un nouvel angle. La villa Malaparte d'Adalberto Libera (1938-43) est l'expression la plus évidente de cette somptuosité frugale: quelques marches suffisent à transformer un toit en terrasse, un élément constructif en un élément poétique. Le belvédère des lichens du paysagiste Gilles Clément, va encore plus loin dans la frugalité, en ne proposant que quelques planches pour aplanir une surface rocailleuse...

Cette fonction contemplative du belvédère est la plus immédiate, cependant ce dispositif revêt une autre fonction: caractérisé à l'époque néoclassique par la présence d'une table d'orientation, le belvédère permet aussi de se repérer et de mesurer l'échelle de son environnement. Si «la carte n'est pas le territoire»¹⁰ comme le dit Alfred Korzybski, elle permet néanmoins d'en prendre la mesure. La carte est donc un objet qui a du sens dans une réflexion sur l'essence de l'architecture. Si l'on considère que l'essence de l'architecture c'est l'espace, qui donne à l'homme l'étalon de mesure de son environnement alors la carte est le médium graphique qui illustre cette relation. La carte se dote alors d'un pouvoir d'évocation poétique. Comme Joseph Kessel l'écrit dans *La vallée des rubis* (1955): «Les grands voyages ont ceci de merveilleux que leur enchantement commence avant le départ même. On ouvre les atlas, on rêve sur les cartes. On répète les noms magnifiques des villes inconnues. »¹¹

10 Alfred Korzybski, *Une Carte n'est pas le territoire*, L'éclat, 1998.

11 Joseph Kessel, *La Vallée Des Rubis*, Folio (Gallimard, 1955).

Mode d'emploi du refuge pour 1 nuit

Arrivée

- lever la tête vers le refuge
- gravir les marches du refuge
- déverrouiller la porte
- s'essuyer les pieds sur le paillason
- refermer la porte derrière soi
- se décharger
- s'asseoir
- enlever ses chaussures
- ouvrir son sac
- boire une gorgée d'eau à la bouteille
- déplier son duvet

Séjour

- Regarder par la fenêtre
- Sortir une chaise à l'extérieur du refuge et s'y asseoir
- Monter sur le belvédère
- Observer la table d'orientation
- Observer le paysage
- Redescendre
- Allumer sa lampe de poche
- La placer dans un dispositif de miroirs pour augmenter sa luminosité
- Manger son sandwich
- Se brosser les dents
- Se glisser dans son duvet
- Lire un livre si l'on a pensé à en emporter un
- Eteindre la lampe de poche
- Dormir

Départ

- Se réveiller avec la lumière du jour
- Replier son duvet
- Plier ses vêtements
- Regrouper ses déchets dans un sac plastique
- Mettre son duvet, sa lampe de poche, ses vêtements et ses déchets dans son sac à dos
- Balayer
- Endosser son sac à dos
- Sortir
- Fermer la porte à clé
- Descendre les marches du refuge
- Partir

Un refuge pour 7 nuits

Vie collective

L'ascèse, en tant que mode de vie, a des répercussions d'ordre matériel: elle impacte notre rapport aux objets. On cherche à *posséder peu*. Au lieu de toujours interroger le «peu», il s'agirait de questionner le «posséder», c'est dire la capacité à disposer d'un bien de manière exclusive.

Dans le cadre d'un voyage à pied, le randonneur est contraint de réduire ses possessions: il ne possède que ce qu'il peut porter. Néanmoins, dans chaque refuge il peut disposer de nombreux objets, placés en «libre-service» pour la communauté de voyageurs. Dès lors, le luxe n'est plus dans la possession mais dans l'usage.¹ On peut donc considérer que le partage est une attitude frugale, qui vise à posséder moins, tout en garantissant une certaine qualité de vie à un groupe de personnes. Partage et vie collective sont intimement liés.

On cherche ici à démontrer que l'ascèse peut être vécue collectivement, de manière partagée, par 10 voyageurs durant 7 nuits.

Quel nécessaire?

On cherche à réduire le “nécessaire individuel” que chaque voyageur possède, au profit d'un “nécessaire partagé”, qui possède une valeur d'usage.

Nécessaire individuel: propriété privée

Chaque voyageur possède sa propre chambre. Le mobilier y est réduit à son strict minimum: une armoire, un évier, une chaise pliante pouvant être suspendue au mur et un lit. Cependant, il ne s'agit pas d'une «cellule minimum», puisqu'il n'est pas question de dimension. Le caractère frugal de chaque chambre ne tient pas dans une question dimensionnelle mais plutôt dans une question d'unité privée. Le privé se réduit à une chambre, tout le reste est collectif. Par ailleurs, le problème du “standing” de la

1 Aureli, p. 21.



Figure 51.
Hotel Metavilla, 10^{ème} Biennale d'architecture, Venise, 2006
Patrick Bouchain

chambre n'est pas pertinent. Ce qui l'est en revanche c'est son autonomie complète. L'autonomie garantit l'exclusivité, et donc la propriété privée.

Nécessaire partagé: valeur d'usage

Dans les espaces communs (réfectoire, cuisine, salon, terrasse, garage...), il ne s'agit plus de posséder un objet mais de l'utiliser.

Chaque chose est placée en libre service, qu'il s'agisse de la vaisselle dans la cuisine, d'instruments de musique, de livres, de meubles, d'enceintes, d'aspirateur etc

Ces objets relevant d'une valeur d'usage, leur design doit être cohérent avec l'idée d'*objet partagé*. La flexibilité, la multifonctionnalité, l'adaptabilité, la légèreté, la mobilité etc sont autant de paramètres à prendre en compte. Le design shaker présentait ces qualités, on pourrait s'en inspirer: mobilier sur roulette, ou chaises pliantes, sont plus faciles à déplacer pour satisfaire les besoins de chacun. Chez les shakers, de nombreux placards intégrés aux murs servaient à ranger ses affaires. Des paniers légers étaient quant à eux stockés dans une remise. Chacun pouvait en emprunter ponctuellement un quand il en avait besoin, pour transporter un quelconque objet. Le stockage des biens, dans une remise ou dans des placards, permettait de libérer l'espace dans un but pratique. Cette épuration spatiale n'était donc pas une esthétique mais la condition sine qua none assurant le bon fonctionnement de l'espace collectif.

Si l'on considère que la valeur d'usage est la garante du sens de l'ascèse (comme chez les shakers), on peut envisager un nouveau type de refuge pour randonneur:

Dans chaque pièce commune, on pourrait créer des murs fonctionnels, contenant tout les artefacts ayant une «valeur d'usage» pour la communauté de voyageurs. En effet, la remise est en général une pièce ou un bâtiment servant à entreposer des objets, en les mettant à part. On souhaite au contraire réinjecter cet espace au centre du refuge, en créant un mur-dépôt au sein de chaque pièce commune.

Une parfaite adéquation du temps et de l'espace

Pour qu'espaces individuels et espaces collectifs fonctionnent harmonieusement, il faut une parfaite adéquation du temps et de l'espace. La vie collective a besoin d'être organisée par des règles: chez les shakers par exemple, la cloche était un moyen frugal de rythmer la vie des habitants. Une telle solution pourrait encore avoir du sens dans un refuge pour 7 nuits aujourd'hui.

Quel superflu-nécessaire? *Un cadre pour les artefacts de l'homme**L'espace et son stockage*

Dans les pièces communes, des murs fonctionnels contiennent donc tout les artefacts ayant une «valeur d'usage» pour la communauté de voyageurs. Au delà de leur simple fonctionnalité, ces murs pourraient se doter d'une dimension supplémentaire, ils pourraient devenir *poétiques malgré-eux*. A la manière du buffet translucide, qui expose la vaisselle, on pourrait imaginer qu'il s'agit d'un système de mise en scène des objets de l'homme. Le mur-vitrine devient l'expression des artefacts «banaux» de l'homme. Ce dernier peut alors entrer dans une attitude performative en modifiant à sa guise le contenu des murs, leur composition. Chaque voyageur pourra venir y déposer un objet ou en emprunter un autre. A la manière du «grenier du siècle» imaginé au Lieu Unique, à Nantes, l'espace de stockage se dote d'une dimension poétique.

Mode d'emploi du refuge pour 7 nuits

Arrivée

- Sonner à la porte
- Se faire ouvrir la porte
- Entrer dans l'espace commun
- Se présenter
- Aller déposer son sac dans sa chambre
- Ranger ses affaires dans une commode ou armoire
- Revenir dans la salle commune

Séjour

- Aller dans la salle de bain
- Prendre une douche
- Prendre un sèche-cheveux dans le mur-vitrine
- Se sécher les cheveux
- Reposer le sèche-cheveux dans le mur vitrine
- Aller dans la cuisine
- Prendre des ustensiles et des ingrédients dans le mur-vitrine
- Cuisiner
- Sonner la cloche
- Se retrouver pour le déjeuner
- Faire la vaisselle
- Aller s'asseoir dans le salon
- Piocher un livre dans un mur-vitrine
- Lire
- Reposer le livre dans le mur-vitrine
- Saisir une guitare dans un mur-vitrine
- Jouer de la musique
- Reposer la guitare dans le mur-vitrine
- Prendre des crayons et une feuille dans un mur-vitrine
- Dessiner
- Déposer le dessin dans le mur-vitrine

- Aller dans la cuisine
- Prendre des ustensiles et des ingrédients dans le mur-vitrine
- Cuisiner
- Sonner la cloche
- Diner avec les autres voyageurs
- Aller dormir dans sa chambre

Départ

- Saisir un aspirateur dans le mur-vitrine
- Nettoyer sa chambre
- Reposer l'aspirateur dans le mur-vitrine
- Faire son sac
- Partir

Un refuge pour 30 nuits

Vie collective et individuelle: idiorrythmie

Dans son cours donné au Collège de France intitulé “*Comment vivre ensemble?*”¹, Roland Barthes rêve d’une vie “à la fois solitaire et collective, d’un timing heureux où s’harmonisent le rythme de l’individu et celui de la communauté.”² Pour illustrer cette sociabilité singulière, Barthes donne l’exemple de l’«idiorrythmie» des moines du mont Athos. Appartenant au vocabulaire religieux, ce terme désigne une organisation monacale particulière, où chacun peut organiser son temps comme il le souhaite. Les moines sont rattachés à un monastère (comme les cénobites), mais vivent le plus souvent seuls, en marge de la communauté (comme des ermites). Cette institution combine donc l’appartenance à un groupe et l’indépendance de l’individu. L’idiorrythmie séduit Barthes, car elle illustre à la fois le fantasme de l’errance solitaire et l’utopie du vivre ensemble.

Pour Barthes, “l’idiorrythmie ne peut en aucune manière se comparer aux vastes constructions fouriéristes”³ qui ne coïncident pas avec le fantasme de l’individu solitaire et solidaire. En effet, “toute la difficulté de l’entreprise idiorrythmique est de trouver le bon *Télos*, la bonne « Cause » (...), c’est-à-dire la bonne raison pour rassembler un groupe d’individus. Comment trouver un projet suffisamment fort pour rapprocher les gens sans s’aliéner à un discours contraignant, qu’il soit politique, religieux ou idéologique? Autrement dit, l’entreprise idiorrythmique peut-elle trouver en elle-même sa propre justification ?”⁴ Le lieu idiorrythmique naît d’un *Télos flottant*, d’une cause diffuse.

1 Roland Barthes, *Comment Vivre Ensemble : Simulations Romanesques de Quelques Espaces Quotidiens*, Traces Écrites, Seuil (édité par Cl. Coste, sous la direction d’É. Marty, 2002).

2 Claude Coste, ‘Comment Vivre Ensemble de Roland Barthes’, *Recherches & Travaux*, 72, 2008, pp. 201–15.

3 Coste.

4 Coste.

Dans un refuge, la cause qui regroupe les voyageurs c'est le besoin de protection pour la nuit (elle correspond à ce que Barthes nomme l'hypothèse de dépendance) ou le besoin de rencontrer l'Autre, "faire des rencontres" (hypothèse de couplage). Ces télos semblent satisfaire l'idéal idiorrythmique dans la mesure où ils ne sont pas militants, et ont pour seul objectif le bonheur ou le plaisir.⁵ C'est bien de ça qu'il s'agit: le refuge est une machine sans but, où chacun est ensemble pour le plaisir d'être ensemble. Il permet ainsi d'entrer dans une sorte d'état primitif du plaisir⁶.

Par ailleurs, la marche permet à chacun une émancipation de son rôle social. Frédéric Gros considère ainsi que le corps marchant n'a plus de statut: il est simplement un corps qui marche.⁷ Cela rejoint la pensée de Barthes, pour qui "l'idiorrythmie se débarrasse de la mondanité, indissociable d'une compétition des places".⁸

Enfin, il est intéressant de constater que le randonneur, par sa lenteur, adopte une position marginale. De même, la vie idiorrythmique se développe en marge, elle caractérise des personnages marginaux, extraordinaires (un stylite, une séquestrée, un naufragé chez Barthes). Pour Claude Coste, cette quête du vivre-ensemble "naît dans des lieux encombrés d'objets (fleurs, déchets, tables, chaises, bures...) où se donnent à voir les gestes ordinaires de personnages souvent extraordinaires"⁹. Le voyageur est l'homme qui a quitté son domicile, sa condition ordinaire, et par là-même devient comme le stylite, la séquestrée ou le naufragé de Barthes, il devient extraordinaire.

Le refuge permettra donc d'expérimenter une vie idiorrythmique, à la fois collective et solitaire.

5 Barthes, p. 83.

6 Barthes, p. 85.

7 Frédéric Gros, *Marcher, Une Philosophie* (Carnets Nord, 2009).

8 Barthes, p. 85.

9 Coste.

Quel nécessaire?

On a étudié précédemment le modèle du refuge de haute montagne comme exemple d'architecture frugale permettant de faire voyage. A titre d'exemple, la capacité moyenne d'un refuge du Valais est de 50 lits (la région possède au total 82 refuges soit 4 059 lits)¹⁰. On propose donc de reprendre ce chiffre pour mener notre étude de cas. Quelles sont les implications spatiales d'un refuge idiorrythmique pour 50 personnes?

Espaces individuels

L'unité de base de ce refuge n'est plus la chambre mais l'appartement. Le refuge est composé d'appartements possédant chacun les fonctions de base nécessaires pour mener une existence individuelle: une salle de bain, une cuisine, un séjour, un petit jardin, une ou plusieurs chambres (voyageur solitaire ou familles de voyageurs).

Espaces partagés

A l'époque du télétravail, on pourrait imaginer que l'homme retrouve une condition nomade, de voyageur perpétuel. Dès lors, la durée de 30 jours ne correspond plus à des «vacances» mais à un moment de stabilité dans une plus vaste condition nomade. Les espaces partagés doivent donc accueillir une bibliothèque. Celle-ci serait une salle de travail, avec des ordinateurs mis à la disposition de chacun, du wifi, des livres.

Pour une durée d'un mois, les voyageurs ont aussi besoin d'appareils électroménagers, on propose donc d'installer une buanderie et une cuisine équipée à disposition des voyageurs.

Quel superflu-nécessaire? *Un cadre pour l'homme*

Dans les refuges de montagne, on peut trouver au coin d'une étagère poussiéreuse quelques jeux de cartes, des jeux de société... L'homme

¹⁰ camptocamp.org.

n'est pas un simple *Homo Faber*, il est aussi un *Homo Ludens*. Il ne se satisfait pas d'une vie spirituelle ou productive, il désire aussi mener une vie ludique. Les divertissements (sports, jeux, boîtes de nuit) sont les héritiers de cette ambition. Le jeu est un *télos flottant*, comme celui qu'évoquait Barthes: il n'est pas militant et a pour seul objectif le plaisir. En 1938, l'historien néerlandais Johan Huizinga a défini ainsi le jeu comme «une action qui se déroule dans certaines limites, de lieu, de temps et de volonté, dans un ordre apparent, suivant des règles librement consenties, et hors de la sphère de l'utilité et de la nécessité matérielles. L'ambiance du jeu est celle du ravissement et de l'enthousiasme, qu'il s'agisse d'un jeu sacré, ou d'une simple fête, d'un mystère ou d'un divertissement.»¹¹ Huizinga considère que le jeu prend place dans des limites spatiales, semblables à celles des lieux sacrés (arène, table à jeu, cercle magique, temple, scène, écran, tribunal)¹². De même, le refuge pour 30 jours et 50 voyageurs pourrait offrir des limites spatiales propices au divertissement, au jeu.

Il faut néanmoins éviter de tomber dans l'écueil du *glamping* (association des mots anglais 'glamorous' et 'camping') qui entre dans la ronde du tourisme. Dans ces campings de luxe, des cabanes dans les arbres se dotent de jacuzzi, et les tentes Quechua sont remplacées par des tentes "ethniques" aux allures de tipi indien. Il s'agit d'une "austérité chic"¹³ selon l'expression de Pier Vittorio Aureli, qui constitue l'esthétisation d'un mode de vie, une perversion de l'ascèse. Le caractère ludique d'un objet ou d'un espace n'a pas à être luxueux, on peut le trouver dans la simplicité.

Collectif: Une cour et un préau

Un modèle architectural laissant la part belle au jeu est l'école. En effet, celle-ci est traditionnellement articulée autour d'une *cour de récréation*,

11 Johan Huizinga, *Homo Ludens, Essai Sur La Fonction Sociale Du Jeu*, Gallimard, 1988 (1938), p. 217.

12 Huizinga, pp. 29–30.

13 Aureli.

où les enfants sont libres de jouer solitairement ou collectivement. Le véritable espace de jeu n'est pas artificiel, il n'a pas à être créé (comme le square avec ses toboggans et ses balançoires), c'est un vide, un plan-libre. Reportée sur le monde adulte, cette réflexion sur le plan-libre ludique reste valide: la place de la République à Paris est une simple surface, investie par de nombreux skateurs. La piste de boîte de nuit est aussi, dans une certaine mesure, un plan libre pour le danseur; tout comme la scène de théâtre est un plan libre pour le jeu des acteurs.

On souhaite conserver cette idée du plan libre pour offrir une liberté d'usage aux habitants, un espace où chacun puisse apposer ses désirs. On propose donc de créer un refuge articulé autour d'une vaste cour, sorte de version ludique du cloître de monastère. Celle-ci peut être délimitée par un préau: le préau est ponctuel, c'est une architecture sans murs. Il nécessite les 3 données architectoniques que sont point, ligne, et surface, mais ne produit pas un espace clos, un intérieur. Ainsi, il ne rompt pas la continuité du plan libre, et permet à ce dernier de rester utilisable quelque soit les conditions météorologiques.



Figure 52.
Place de la République, Paris, 2011-2013
TVK

Mode d'emploi du refuge pour 30 nuits

Arrivée

- Passer sous les arches du préau
- Traverser la cour
- Ouvrir la porte du bâtiment central, non verrouillée
- S'annoncer au comptoir
- Récupérer la clé de son appartement
- Ressortir dans la cour
- Entrer dans son appartement
- Ranger ses affaires dans les armoires

Séjour

Dans son appartement:

- Prendre une douche
- Ecouter de la musique
- Arroser son jardin
- Cuisiner pour soi ou sa famille
- Manger
- Dormir

Dans le bâtiment commun:

- Travailler dans la bibliothèque (télétravail)
- Cuisiner dans la cuisine commune
- Faire sa lessive dans la buanderie

Dans la cour:

- S'asseoir au soleil
- Faire un barbecue avec les autres voyageurs
- Faire du sport (pétanque, volley, badminton...)
- Passer une soirée sous le préau, danser

Départ

- Ranger et nettoyer son appartement
- Aller remettre la clé au comptoir
- Traverser la cour
- Passer sous les arches du préau
- Partir

Conclusion Générale

Valeurs morales ou éthiques

Suite au revirement récent de l'architecture vers des processus de simplification, on parle aujourd'hui d'un «retour de l'éthique». Néanmoins, on peut considérer qu'il s'agit là d'une mécompréhension quant à la réalité des choses. L'«éthique» comme Habermas l'a définie, s'oppose à la morale. Elle renvoie à un style de vie, à un impératif de vie bonne, tandis que la morale désigne une exigence universelle de justice. Il s'agit donc de distinguer la réelle éthique, qui laisse à chacun le choix de ses propres règles de conduite, de la morale civique, qui s'exerce sous pression communautaire.

La morale développe un code déontologique pour la profession. Cette *politique de l'architecture* réagit à la menace (réchauffement climatique, crise du logement etc). Elle s'impose comme une discipline. On constate ainsi que l'exigence de simplicité contemporaine est imposée par la lutte contre le gaspillage, l'épuisement des ressources naturelles, ou encore par le devoir de loger les masses. Le «sens de la responsabilité» étant compris comme la capacité à intégrer des contraintes, cette conscience collective relève d'une *responsabilité civique*.

Contrairement à la déontologie qui engage un groupe professionnel dans son ensemble, l'éthique n'engage que l'individu. Par ailleurs «elle n'est pas hantée par le passé ou l'imminence puisqu'elle s'installe dans le présent»¹. L'architecte doit alors exercer sa liberté individuelle de la manière la plus juste possible, éclairé par sa seule force de conviction. Le réel enjeu de l'attitude éthique consiste à définir individuellement son rôle et ses valeurs. L'éthique pose donc la question de la *responsabilité individuelle*.

Ce postulat consiste à dire que l'architecture est «responsable» de ce

¹ Jean-Marc Ghitti, *Responsabilité de l'architecte et architecture de l'éthique* in: Thierry Paquot, Chris Younès et al., *Ethique, Architecture, Urbain*, La Découverte, 2000

qu'elle peut apporter aux gens, elle est une prise en charge d'autrui. L'éthique consiste alors à «être à l'écoute» et à «prendre soin». En effet, selon Heidegger «prendre soin et être à l'écoute, c'est habiter». L'éthique est une *manière d'être au monde*, d'habiter, de séjourner sur terre, de «participer à la relation à autrui et au monde - à la Nature»² Comme Jean-Marc Ghitti, on peut donc considérer que «L'éthique est l'écoute et l'orientation de notre manière d'être un corps quelque part. En ce sens, l'architecture [qui prend en charge l'habitation des hommes] est un travail éthique»³.

S'il doit déontologiquement satisfaire un devoir moral (environnemental, social), l'architecte peut aussi choisir de satisfaire des ambitions éthiques, de l'ordre du bien-être de l'homme.

Conjuguées ensemble, la morale et l'éthique permettent d'ouvrir une discussion. Ainsi, l'architecture «unit l'éthique de la discussion aux techniques de calcul et fait triompher plus que jamais l'idée cartésienne de la méthode»⁴. La méthode de l'architecte consiste à définir des règles de travail capables d'attacher du sens à ses actions. On affirme donc une primauté de l'éthique sur la morale. Le projet architectural doit d'abord se doter conceptuellement d'une ambition pour l'homme. Ce n'est qu'ensuite, une fois intégré dans un contexte particulier, qu'il s'adapte et se déforme pour satisfaire les exigences morales qui lui sont demandées.

Expression identitaire

En plus d'être un révélateur moral ou éthique, l'architecture est devenue un vecteur d'expression identitaire, un moyen de différenciation ou de regroupement au sein de la société. On assiste aujourd'hui à une

2 Thierry Paquot, Chris Younès et al., *Ethique, Architecture, Urbain*, La Découverte, 2000

3 Jean-Marc Ghitti

4 Jean-Marc Ghitti

esthétisation de la vie quotidienne: d'un *mode de vie*, nous avons glissé vers la recherche d'un *style de vie* devant traduire notre identité individuelle ou collective.

Esthétique de l'austérité

L'architecture est conjointement devenue un moyen d'exprimer des valeurs et une identité. L'esthétique de l'austérité s'est donc développée massivement par sa capacité à *rassembler* derrière des valeurs morales communes; et à *faire image*, c'est à dire à traduire notre identité de manière individuelle ou collective. Elle est devenue conjointement une expression de soi (c'est la «décoration épurée» du foyer familial) ou de son appartenance à un groupe, à une région (essentialisme suisse, nouvelle simplicité flamande etc). Cette ambivalence éthique et esthétique correspond aux aspirations actuelles de l'homme. Ainsi, l'architecture de la simplicité a été massivement médiatisée.

Toutefois, on peut critiquer ce processus d'esthétisation qui transforme un mode de vie en un style. L'ascèse n'a de sens que si elle découle d'un mode de vie: la valeur d'usage était la garante du sens de l'ascèse. Les situations de partage engendrées par le mode de vie ascétique assuraient des relations sociales riches, comme en témoigne «l'esprit montagne» évoqué précédemment et la civilité insoupçonnée des habitants des refuges.

Aujourd'hui, on pourrait donc renoncer à la production d'une image illustrant le *style de vie ascétique*, pour se concentrer sur la production d'un cadre (moral et éthique) accueillant un *mode de vie ascétique*.

Une architecture pour le mode de vie ascétique

Le voyage à pied se prête particulièrement bien à l'exercice du mode de vie ascétique. En effet, le randonneur ne cherche pas à traduire une

identité, c'est un personnage volontairement en marge de la société. Il délaisse son rôle social pour endosser celui de «marcheur»⁵. Il adopte un mode de vie simple, basé non sur la représentation, mais sur des faits pragmatiques (alléger son sac à dos notamment).

Nous avons imaginé 3 types de refuges sobres. Leur simplicité vise à satisfaire conjointement des valeurs *morales* et *éthiques*, conférant du sens aux édifices. Pour satisfaire cette ambivalence, on suggère l'émergence d'une frugalité somptueuse. La *frugalité* se charge de rassembler la critique autour de valeurs morales communes (sociale, environnementale etc), la *somptuosité* endosse une considération éthique, en offrant du bien-être à l'homme.

Afin que frugalité et somptuosité ne se contredisent pas, on s'est imposé une règle: celle du *superflu-nécessaire*. Il existe un superflu irréductible, que la simplification imposée par la frugalité ne doit atteindre. Le superflu-nécessaire est une somptuosité discrète (et non luxueuse) qui n'affaiblit pas la recherche de frugalité.

La simplicité de ces refuges ne constitue pas un nouveau formalisme. En effet, on choisit de toujours partir de la vie que doit accueillir l'édifice. Qu'il s'agisse d'une vie solitaire, collective ou idiorrythmique; le «superflu» et le «nécessaire» des refuges découlent de ces modes de vie.

La simplicité des refuges n'est pas, non plus, un nouveau fonctionnalisme. La rationalisation (nécessaires à la frugalité) n'est pas une finalité à l'exercice de la pratique architecturale. Le superflu-nécessaire affirme le besoin irrationnel de l'homme de mener une vie poétique. Il fournit un cadre souple qui laisse le champ libre à l'interprétation, aux intentions variées de l'homme.

5 Voir: Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, (Carnets Nord, 2009)

Bibliographie

Toutes les définitions employées sont issues du Cnrtl (centre national de ressources textuelles)

-15 av JC, Vitruve, *De Architectura*

1550, Serlio, Sebastiano, *On Domestic Architecture*, Dover, (Londres, publication posthume: 1996)

1563, Palissy, Bernard, Christian Barataud, and Frank Lestringant, *Recette Véritable*, Macula, Argô (1996)

1728-1799, Boullée, Etienne-Louis, *Boullée, l'architecte Visionnaire et Néoclassique*, éd. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Hermann (Paris, 1968)

1804, Ledoux, Claude-Nicolas, *L'Architecture Considérée Sous Le Rapport de l'art, Des Mœurs et de La Législation*, Hermann (Paris, 1997)

1832, Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, *Dictionnaire Historique d'architecture*, Tome premier, librairie d'Adrien le Clere et cie (Paris)

1855, Browning, Robert, *Men and Women*, Poème 'Andrea Del Sarto', Ticknor & Fields (Boston)

1856, Viollet-le-Duc, Eugène, *Dictionnaire Raisoné de l'architecture Française Du XIIème Au XVIème Siècle*, Bance-Morel (Paris)

1887, Nietzsche, Friedrich, '3ème Dissertation: Que Signifient Les Idéaux Ascétiques?', in *Généalogie de La Morale*, Un Écrit Polémique, Naumann (Leibzig)

1905, Weber, Max, *L'éthique Protestante et l'esprit Du Capitalisme*, Flammarion (Paris)

1922, Gomez de la Serna, Ramon, *Echantillons*, éd. Cahiers verts, Grasset

1925, Supervielle, Jules, *Gravitations*, Gallimard

1929, Le Corbusier, and Pierre Jeanneret, *Analysis of the Fundamentals Elements of the Problem of the "Minimum House"*, 2nd Congrès à Frankfurt-am-Main, Congrès internationaux d'architecture moderne [CIAM]

1932, Teige, Karel, *The minimum dwelling*, The MIT Press (2002)

1932, Tzara, Tristan, *Ou Boivent Les Loups*, Poésie-club

1938, Huizinga, Johan, *Homo Ludens, Essai Sur La Fonction Sociale Du Jeu*, Gallimard, (1988)

- 1943, Maslow, Abraham, *A Theory of Human Motivation*, Psychological Review n°50
- 1953, Barrault, Michel, *Dominicales...*, P. Seghers
- 1953, Wright, Frank Lloyd, *The Future of Architecture*, Horizon Press (New York)
- 1955, Kessel, Joseph, *La Vallée Des Rubis*, Folio, Gallimard
- 1957, Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Quadrige, PUF (presses universitaires de France)
- 1958, De Mandiargues, André Pieyre, *Le Belvédère*, Les cahiers rouges, Grasset
- 1959, Van der Rohe, Mies, "On Restraint in Design", *The New York Herald Tribune*
- 1961, Duchamp, Marcel, *A Propos of "Ready-Mades"*, Conférence au MomA (New York)
- 1965, Paz, Octavio, *L'Arc et La Lyre*, nrf essais, Gallimard
- 1966, Judd, Donald, Stella, Frank, *Questions to Stella and Judd*, Interview Par Bruce Glaser, édité par Lucy L.Lippard (Battcock, 1968)
- 1973, Oury, Louis, *Les Prolos*, Agone
- 1974, Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Galilée, L'espace critique
- 1977, Ellule, Jacques, *Le Système Technicien*, Le cherche midi
- 1978, Giedion, Siegfried, *Espace, Temps, Architecture*, t.II, Denoël/Gonthier (Paris)
- 1979, Jencks, Charles, *Le Langage de l'architecture Post-Moderne*, Academy Editions, Denoel (Londres)
- 1980, Emanuel, Muriel, *Contemporary Architects*, Springer
- 1985, Chaslin, François, « Matière à Réflexions », in: Tadao Ando, *Minimalisme*, Electra Moniteur (Paris)
- 1984, Chouillet, Jacques, *Diderot, Poète de l'énergie*, PUF (Paris)
- 1988, Brichaux, Thierry, *Le Refuge En Montagne, Architecture d'exception*, La Cambre: Institut supérieur d'architecture de l'Etat
- 1988, Sprigg, June, and David Larkin, *Le Style Shaker, l'esprit de Perfection*, Flammarion
- 1989, Van der Laan, Dom H., *L'espace Architectonique, Quinze Leçons Sur La Disposition de La Demeure Humaine*, EJ Brill
- 1991, Collectif, *L'Art, Effacement et Surgissement Des Figures: Hommage à Marc Le Bot*, Série 'Histoire de l'art', Publications de la Sorbonne (Paris)
- 1991, Dubourg, Jacques, *Histoire Des Bastides d'Aquitaine*, Editions Sud-Ouest
- 1991, Steinmann, Martin, 'La Forme Forte, En Deça Des Signes', *Faces*, 19

1993, Chevrier, Jean-François, *Entretien Avec Herzog et De Meuron*, El Croquis editorial

1993, Morris, Robert, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press (Cambridge, Mass.)

1995, Club alpin suisse, section des diablerets, 'Cabane Rambert, 1895-1995' (Lausanne)

1995, Venturi, Robert, *De l'ambiguïté En Architecture*, Dunod (Paris)

1995, Rinuy, Paul-Louis, 'Réflexion, Le Monde Est Beau', La Croix

1996, Frei, Hans, Stanislaus Von Moos, and Karen Gimmi, *Minimal Tradition*, Verlag Lars Muller (Baden)

1996, Neumeyer, Fritz, *Mies van Der Rohe : Réflexion Sur l'Art de Bâtir*, Editions Le moniteur

1997, Massu, Claude, *Chicago : De La Modernité En Architecture 1950-1985*, Parenthèses

1999, Allensprach, Christophe, *L'architecture En Suisse. Bâtir Au XIXème et XXème Siècle*, Pro Helvetia (Zurich)

1999, Jencks, Charles, *Open Discussion*, Architectural design n°69

1999, Murray, Peter, *Something or Nothing: Minimalism in Art and Architecture*, Architectural Design n°69

2000, Guibet Lafaye, Caroline, *Esthétiques de La Postmodernité*, HAL Archives ouvertes

2000, Oudin, Bernard, *Architectures Minimales*, n°9, Les cahiers de médiologie

2000, Paquot, Thierry, Chris Younes, *Ethique, Architecture, Urbain*, La Découverte

2000, Tzonis, Alexander, Liane Lefaivre, and Jac Fol, *Jacques Ferrier Architecte: Stratégie Du Disponible*, Passages Piétons

2001, Camanni, Enrico, 'L'ivre de Havres', *L'Alpe*, n°14

2001, Sirost, Olivier, *Camper Ou l'expérience de La Vie Précaire Au Grand Air*, Université de la Méditerranée Aix-Marseille II, Cairn.info

2002, Barthes, Roland, *Comment Vivre Ensemble : Simulations Romanesques de Quelques Espaces Quotidiens*, Traces Écrites, Seuil (édité par Cl. Coste, sous la direction d'E. Marty)

2002, Lucan, Jacques, Dominique Boudou, and Christoph Haerle, *Nouvelle Simplicité: Art 'Construit' et Architecture Suisse Contemporaine*, Espace de l'Art concret

2003, Ruby, Ilka et Andreas, Angeli Sachs, and Philip Ursprung, *Minimal Architecture*, Prestel

2003, Fau, Alexandra, 'La Maison Primitive', *Art Absolument*, N°4, March

2004, Genard, Jean-Louis, and Jean-Didier Bergilez, *Minimalisme Architectural : Quand l'éthique s'inscrit Dans Le Style*, Labos ULg, Université de Liège, Interval(le)s 1

- 2004**, Lapierre, Eric, *Inquiétant Ready-Made*, Matières n°7
- 2005**, Lucan, Jacques, Sarah Parsons, Colette Raffaele, and Bruno Marchand, *A Matter of Art: Contemporary Architecture in Switzerland*, Centre culturel suisse, Birkhauser (Paris)
- 2006**, Brune, François, '*La Frugalité Heureuse: Une Utopie?*', Editions de Beaugies
- 2006**, Dana, Karine, *Concours Moins Pour Plus*, AMC n°158
- 2006**, Morisset, Vanessa, *L'antiforme*, Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics (mediation.centrepompidou.fr)
- 2006**, Steinmann, Martin, *Forme Forte, Écrits: 1972-2002*, Birkhauser
- 2006**, Zierau, Franck, Axel Fickert, and Marcel Meili, *Wohnen in Zurich. Programme, Reflexionen, Beispiele, 1998-2006*, Niggli (Zurich)
- 2007**, Costes, Michel, and Antoine Roux, *Bastides: Villes Neuves Médiévales*, desclée de brouwer, rempart
- 2008**, Coste, Claude, 'Comment Vivre Ensemble de Roland Barthes', *Recherches & Travaux*, 72
- 2009**, Bearth, Valentin, and Andrea Deplazes, 'Site de Bearth et Deplazes', *Projekte, Neue Monte Rosa Hütte*, <<https://bearth-deplazes.ch/de/projekte/neue-monte-rosa-huette-zermatt/>>
- 2009**, Cousin, Saskia, and Bertrand Réau, *Sociologie Du Tourisme*, Repères, La Découverte
- 2009**, Gros, Frédéric, *Marcher, Une Philosophie*, Carnets Nord
- 2009**, Haneke, Michael, *Le ruban blanc*, Les films du losange
- 2011**, Chazal, Gilles, *Exposition Charlotte Perriand 1903-1999: De La Photographie Au Design*, Petit-Palais (Paris)
- 2011**, Wolfe, Ross, 'About Le Corbusier and Pierre Jeanneret's "Analysis of the Fundamental Elements of the Problem of the 'Minimum House'" (CIAM 1929)', *Modernist Architecture*
- 2012**, Berthelot, Libéra, *Vers Un Après-Tourisme, La Figure de l'itinérance Récréative Pour Repenser Le Tourisme de Montagne*, Thèse dirigée par Philippe Bourdeau (Université de Grenoble: HAL archives ouvertes)
- 2012**, Till, Jeremy, *Scarcity Contra Austerity*, placesjournals.org
- 2013**, Allios, Dominique, *Arte Povera et Archéologies, l'éternel Retour Aux Sources*, Les nouvelles archéologies, 134
- 2013**, Aureli, Pier Vittorio, *Less Is Enough: On Architecture and Asceticism*, Strelka press
- 2013**, Le Moniteur, *Construction Low Tech*, Dossier Low-Tech
- 2014**, Christin, Rodolpe, *L'usure Du Monde: Critique de La Dérison Touristique*, L'échappée
- 2014**, Helmer, Etienne, 'Les Cyniques: Une Économie de La Frugalité', *Revue de Philosophie Économique*, 15

2014, Marchand, Bruno, and Christophe Joud, *MIX: Mixité typologique du logement collectif de Le Corbusier à nos jours*, PPUR Presses polytechniques

2014, Paquot, Thierry, *Le Voyage Contre Le Tourisme*, Coll. "Rhizome", Étérotopia

2014, Salom, Kerim, *L'architecture Du Discours, Du Caractère Au Type : Quatremère de Quincy et l'inversion Des Valeurs de l'architecte à La Fin de l'âge Classique.*, Université Paris-Est (Architecture, aménagement de l'espace)

2015, Défayes, Fabienne, *Les Cabanes de Montagne: Pourquoi Ne Pas En Rester à Quelques Planches de Mélèzes?*, Rossolis (Bussigny)

2016, Self, Jack, Finn Williams, and Shumi Bose, *Home Economics*, Pavillon anglais à la Biennale d'architecture (Venise)

2016, Marino, Giulia, 'Introduction à La Conférence d'Eduardo Prieto', *Une petite histoire du confort*, Archizoom, EPFL: Laboratoire des techniques et de la sauvegarde de l'architecture moderne

2017, Kuma, Kengo, 'Driving Forces behind Architecture of Smallness' (Lettonie: Arhitektūras nedēļa)

2017, Nort, Antoinette, '« Exegi Monumentum », La Poésie d'architecture à La Fin Du XVIIIe Siècle', Fabula-LhT, Un je-ne-sais-quoi de « poétique »

2017, Picon, Antoine, *L'ornement Architectural*, Presses polytechniques et universitaires romandes

2018, Potié, Philippe, *Le Voyage de l'architecte*, Parenthèses (Marseille)

2018, Collectif Les Bâtitseuses, *Manifeste Pour Une Frugalité Heureuse Dans l'architecture*, <http://www.collectiflesbatisseuses.com/manifeste-pour-une-frugalite-heureuse-dans-larchitecture-et-lamenagement-des-territoires/>

2018, Perraudin, Gilles, 'Sobre et Frugale', Espazium.Ch

2018, Salles, Christian (modérateur), Jean-Paul Loubes, Eric Cassar, and Julien Blaine, *Discussion « Poésie et Architecture »*, Editions des Vanneaux, organisée avec la Galerie Première Ligne (à la Machine à Musique, Lignerolles),

Index

Allios Dominique: p. 126
 Alberti Leon Battista: p. 116
 Aureli Pier Vottorio: p. 8, 15, 77, 119, 160, 167, 174, 205, 220, 231
 Bachelard Gaston: p. 201, 210
 Barthes Roland: p. 52, 205, 210, 228, 229
 Bastides: p. 30 à 41, 84
 Bâtiſseuses: p.78, 84
 Boccioni Umberto: p.128
 Boetti Alghiero: p.96, 97
 Bouchain Patrick: p. 106, 221, 223
 Boullée Etienne Louis: p. 118, 134, 135, 142
 Brune François: p. 85
 Bunshaft Gordon: p. 142, 143
 Burri Alberto: p. 128
 Campo Baeza Alberto: p. 157
 Christin Rodolphe: p. 197, 200
 Diener & Diener: p. 147, 149, 150
 Désfayes Fabienne: p.178 à 194
 Duchamp Marcel: p. 96, 97
 Ferrier Jacques: p. 82
 Fisker Kay: p. 86, 146 à 148
 Flaubert Gustave: p.168
 Frisch Max: p.67
 Ghitti Jean-Marc: p. 238, 239
 Giedion Sigfried: p.92
 Gomez de la Serna Ramon: p. 213
 Gropius Walter: p. 56
 Gros Frédéric: p. 196, 197, 200, 201, 229
 Haefeli Max Ernst: p. 67
 Haneke Michael: p.144
 Heizer Michael: p.129
 Herzog et de Meuron: p. 97, 150 à 152
 Huizing Johan: p. 231
 Jencks Charles: p. 140 à 142, 160
 Judd Donald: p. 154, 156, 157
 Kessel Joseph: p. 215
 Kubrick Stanley: p. 47
 Lacaton Anne & Vassal Jean Philippe: p. 86, 87, 106 à 109
 Lapierre Eric: p.106
 Le Corbusier: p.56, 58, 59
 Ledoux Claude Nicolas: p. 118, 134, 135, 142
 Le Lionnais François: p. 172

Libera Adalberto: p. 215
 Loos Adolf: p. 86
 Lucan Jacques: p. 118
 Merz Mario: p. 130, 131
 Montesquieu Charles Louis: p.114, 116
 Morris Robert: p. 96, 97, 154, 155
 Oury Louis: p.85
 Palissy Bernard: p. 125
 Paquot Thierry: p. 200, 239
 Pawson John: p. 157 à 160
 Paz Octavio: p. 104, 165
 Penone Giuseppe: p. 127, 128
 Perraudin Gilles: p. 78, 172
 Perriand Charlotte: p.56, 60 à 62
 Picon Antoine: p.172
 Pistoletto Michelangelo: p.129
 Pollock Jackson: p. 97
 Potié Philippe: p.214
 Quatremère de Quincy Antoine Chrysotome: p. 114
 Queneau Raymond: p. 172
 Raumlabor: p. 82
 Renger Patzsch Albert: p.196, 198, 199
 Rudolph Paul: p. 97
 Sauter & Dirler: p. 68, 69
 Serlio Sebastiano: p. 62, 124, 125
 Scheibler Franz: p. 62, 70 à 73, 76, 135 à 138
 Shakers: p. 16 à 28, 80, 83, 84, 104, 223
 Smithson Robert: p. 97
 SOM: p. 142, 143
 Sottsass Ettore: p. 104, 105
 Steinmann Martin: p. 56,58, 66, 67, 70, 71, 77, 86, 135, 136, 138, 146, 147, 173
 Stella Frank: p. 154, 156, 157
 Supervielle Jules: p.201
 Teige Karel: p. 56, 60
 Till Jeremy: p. 82
 TVK: p.233
 Tzara Tristan: p. 210
 Udo Nils: p.130
 Ulrichs Timm: p.130
 Van der Laan Dom Hans: p. 46 à 49, 52
 Van der Rohe Mies: p. 92, 93, 141, 165

Venturi Robert: p.140
Viollet-le-duc Eugène: p. 31, 36
Vitruve: p.97
Voltaire: p.168, 169
Weber Max: p. 40, 77, 205
Wright Frank Lloyd: p. 90 à 92, 165
Zaugg Rémy: p. 174
Zorio Gilberto: p.130
Zumthor Peter: p. 118, 119, 167
2012 Architekten: p. 82

Crédits photos

Fig 1 à 5 : June Sprigg and David Larkin, *Le Style Shaker, l'esprit de Perfection*, Flammarion, 1988

Fig. 6: Jacques Dubourg, *Histoire des bastides d'Aquitaine*, Editions Sud-Ouest, 1991

Fig. 7: Document personnel

Fig. 8: Luca Ortelli, *Cours d'Histoire de l'habitation*, epfl, moodle.ch

Fig. 9: photo personnelle, nov 2018

Fig.10: Dom Hans Van der Laan, *L'espace architectonique*, EJ Brill, 1989

Fig. 11: "Présentation ou Représentation", artspla-site-austral.ac-reunion.fr

Fig.12: Bruno Marchand et Christophe Joud, *MIX: Mixité typologique du logement collectif de Le Corbusier à nos jours*, PPUR Presses polytechniques, 2014

Fig. 13: Chazal, Gilles, Exposition Charlotte Perriand 1903-1999: *De La Photographie Au Design*, Petit-Palais (Paris, 2011)

Fig. 14-15: Steinmann, Martin, *Forme Forte, Écrits: 1972-2002*, Birkhauser, 2006

Fig. 16-17: 'Das Werk : Architektur und Kunst', 1934 in: Wohnhäuser von Architekt Franz Scheibler, p.50, <http://www.e-periodica.ch>, ETH-Bibliothek

Fig.18-19: Jeremy Till, *Scarcity Contra Austerity*, placesjournals.org, 2012

Fig. 20: photo Antonia Mulas, <https://www.archivioalighieroetti.it/scheda/catasta/>

Fig.21: Steinmann, Martin, *Forme Forte, Écrits: 1972-2002*, Birkhauser, 2006

Fig. 22: Adagp, Centre Pompidou, 2006

Fig. 23: Photo Mary Ann Sullivan in: www.bluffton.edu

Fig. 24: Philippe Potié, *Le voyage de l'architecte*, Parenthèses, Marseille, 2018

Fig. 25: photo Dorian Moore in: spatialagency.net/database/bouchain

Fig. 26: laca-tonvassal.com

Fig. 27: Steinmann, Martin, *Forme Forte, Écrits: 1972-2002*, Birkhauser, 2006

Fig. 28: Gallica.BnF.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 29: photo Urszula Kijek in: royalacademy.org.uk

Fig. 30: Antoine Picon, *l'ornement architectural*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2017

Fig. 31: photo Damir Doma in: Wemp Issue.app

Fig. 32: photo Paolo Pellion in: Fondazione Mario Merz, Turin, 2005

Fig.33: Document personnel

Fig. 34: photo Deane Madsen in: dezeen.com

Fig. 35: archivesma.epfl.ch

Fig. 36: dienerdiener.ch

Fig.37: photo Herzog et de Meuron, 2014 in: Beth Hughes, *estrangement: the blue house*, San Rocco, Monks and Monkeys, 9 (Spring), 2014, p.37

Fig.38: Sonnabend Collection Foundation

Fig. 39-40: photo Gilbert McCarragher in: Johnpawson.com,

Fig. 41: Fabienne Désfayes, Aout 2009

Fig.42: Document personnel

Fig.43: Fabienne Désfayes, Aout 2009

Fig.44: photo Rueldi Waldi in: divisare.com

Fig.45: bearth-deplazes.ch

Fig.46: hamburger-kunsthalle.de

Fig.47: magnumphotos.com

Fig.48-49: jeudepaume.org

Fig.50: centrepompidou.fr

Fig.51: photo Cyrille Weiner

Fig.52: photo Pierre-Yves Brunaud

Dos de couverture: Jacques Barsac, *Charlotte Perriand et la photographie, l'oeil en éventail*”, Edition des 5 continents, 2011

Je remercie tout particulièrement
Benjamin, François, et Céline, qui
ont pris le temps de me conseiller
pour mes recherches...