

Ne nous éternisons pas

Janvier 2020

Sabine Uldry

Remerciements :

A l'ensemble de mon groupe de suivi, Bruno Marchand, Emmanuel Rey et Christophe Joud, pour leurs nombreux conseils, leurs remarques et leurs retours toujours constructifs.

A ma famille pour son inconditionnel soutien, tout particulièrement à ma mère pour sa patience et ses relectures attentives.

Et à mes amis, pour leur solidarité, leurs conseils et leur présence au quotidien.

Table des Matières

p.13

Chap. 1

p.19

p.27

p.35

p.43

Prologue

Le concept de permanence

la culture de la pierre

la préoccupation occidentale

le monument et ses « belles ruines »

la poétique des ruines

préserver et survivre à tout prix

le profit de l'industrie patrimonial

l'obsolescence : nouvelle figure d'éternité

permanence versus innovations et technologies

Chap. 2.

p.57

p.65

p.71

p.79

Le concept d'impermanence

la culture du bois

la préoccupation de l'Extrême-Orient

pas de trace, pas de ruine

Japon : un patrimoine immatériel

la « destruction créatrice »

l'impermanence au service du système capitaliste

la philosophie de la finitude

projeter la fin d'une oeuvre architecturale

p.87

Chap. 3

p.97

p.109

p.121

p.131

p.136

Et la « durabilité » ?

De l'impermanence à la permanence
et vice-versa

impermanence du bâti

assembler / désassembler

impermanence de l'usage

une architecture non-codifiée

impermanence suggérée

une architecture légère / périssable

Epilogue

ne nous éternisons pas.

Bibliographie

Prologue

Cet essai a pour but de questionner la permanence en architecture, notion qui a pendant très longtemps été intrinsèque au domaine. Le titre en couverture donne d'ailleurs déjà quelques renseignements quant à ma position sur le sujet. Mais aussi, et plus particulièrement, je souhaite m'interroger sur notre société contemporaine actuelle et comprendre si la permanence en architecture pourrait continuer à exister en soutien de celle-ci. C'est d'ailleurs de mon intérêt pour son antonymie, *l'impermanence*, qu'est né ce travail.

S'engager sur le thème de l'impermanence et proposer un concept allant, à priori, à l'encontre des divers débats actuels n'est pas sans arrogance. Parfois associée à un concept superflu sans grand intérêt, l'impermanence peut effectivement sembler insolente aux yeux de la collectivité, tout particulièrement en cette période de crise écologique. La consommation abusive de nos ressources ayant atteint un point de non-retour nous force à repenser leur usage et adopter une attitude responsable envers elles. Ainsi, l'avènement du développement durable prend tout son sens. De plus, la durabilité – si l'on en croit son intitulé – se révélerait être radicalement opposée à la notion d'impermanence. Attention, il n'est aucunement question, dans cet essai, de dévaloriser les principes et fondements propres au concept de durabilité. Mais, afin d'éviter un abus de langage, cette notion sera approfondie avec une attention toute particulière, du moins lorsqu'elle est associée à l'architecture.

Une fois les principes de cette même notion éclaircis, nous verrons d'ailleurs que l'attitude adoptée dans ce travail n'est pas si radicalement opposée aux valeurs proclamées par le concept de durabilité.

Pour revenir à l'impermanence dont je semble faire l'éloge, je me dois de prendre quelques précautions. Car, évidemment, loin de moi l'idée de faire l'apologie d'une architecture de gaspillage ou d'une architecture consumériste. Mais revendiquer l'impermanence en la confrontant à son antonyme me permet de poser la série de questions suivantes : à l'ère de la révolution numérique, bouleversant sans cesse notre société contemporaine, est-il toujours pertinent de concevoir une architecture permanente, figée et spectatrice de toute nouvelle évolution ? Ne devrait-on pas s'exercer à intégrer le concept d'impermanence dans la pratique architecturale afin de répondre aux changements futurs de notre société ? Car concrètement, qui sommes-nous, architectes, pour prétendre construire des édifices monumentaux et indélébiles pour les générations à venir ? Qui sommes-nous pour présupposer ce dont les futures générations auront besoin ? Et finalement, quand arrêterons-nous – avec un brin de modestie, s'il existe – d'imposer nos œuvres, à tous et pour toujours ?

C'est donc de la réflexion et de l'élaboration d'une éventuelle « fin » au sein du projet architectural dont je veux parler. Il est d'ailleurs curieux d'observer que la « fin », aussi fatale et négative soit-elle dans nos mentalités occidentales, n'est pas, voire très peu investie en architecture.

En effet, si nous admettons qu'un édifice possède une durée de « vie » plus ou moins longue et donc qu'il n'est pas éternel, que savons-nous de sa « fin » ? Autrement dit, quand est-ce que la discipline considère-t-elle la finitude de l'oeuvre créée ?

Mon approche pour couvrir ces divers thèmes et questionnements se veut à la fois théorique et empirique. Je m'appuie sur une série de propositions théoriques et philosophiques que j'estime pertinentes afin de donner un sens aux deux concepts antinomiques suivant : Le concept de permanence et Le concept d'impermanence. Ces derniers deviennent ainsi et dans cet ordre, les intitulés des deux premiers chapitres de cet essai.

Tous deux composés de quatre parties se faisant échos, les chapitres 1 et 2 cherchent à établir un véritable dialogue. Le but de cette interaction étant avant tout d'amener le lecteur à dresser une comparaison. La notion de temporalité devient également cruciale au sein de ce débat. Pour évoquer celle-ci, deux cultures traitant très différemment le temps au sein de la pratique architecture sont mises en exergue : la culture Occidentale et la culture de l'Extrême Orient. Ou plus précisément, la culture japonaise que j'ai choisi comme figure d'exemple pour cette dernière.

Les sujets de ces diverses parties s'alignent sur un seul et même fil conducteur, auquel nous pouvons attribuer comme thème commun et directeur : « *la fin* » ou « *la mort comme fin* ». Ensuite, je poursuis mon travail avec une partie dédiée au concept de durabilité qui, dû à son équivocité, ne me permet ni de le placer dans le chapitre de la permanence, ni dans celui de l'impermanence.

Après cela, bien consciente que ces antonymes possèdent parfois une frontière plus floue les obligeant à s’imbriquer l’un à l’autre, j’attribue au troisième et dernier chapitre le titre suivant : De l’impermanence à la permanence, et vice-versa. Ce dernier chapitre, plus spécifique, comprend une liste non-exhaustive de projets architecturaux qui, selon moi, ont réussi ou réussissent encore aujourd’hui à intégrer le concept d’impermanence énoncé en chapitre 2. Puisque l’impermanence en architecture peut se distinguer de différentes manières et selon divers critères, trois catégories ont été traitées afin de regrouper un nombre plus vaste de projets. Ces catégories sont décrites comme suit : impermanence du bâti, impermanence de l’usage et impermanence suggérée. Cependant, dans le but d’établir un récit analytique plus qualitatif que quantitatif, je me contente de discuter une seule oeuvre par catégorie. Autrement dit, trois oeuvres au total. Les exemples restant serviront de complément aux oeuvres analysées et seront placés en annexe, à la fin de chaque catégorie.

Enfin, je souhaite discuter les diverses difficultés et ambiguïtés qu’entraîne le concept d’impermanence – présenté jusqu’ici avec un brin d’insolence et de naïveté. Mais aussi, je reviendrai sur les enjeux de la durabilité en essayant de me positionner plus clairement à son sujet tout en synthétisant les probables confusions et effets pervers qu’elle peut entraîner. Puis, comme point final à ce travail, je discuterai des ouvertures possibles quant à l’intégration du concept d’impermanence au sein de la pratique architecturale, dans un futur proche ou lointain.

Le concept de permanence



FIG. 1

La culture de la pierre

La préoccupation occidentale

En architecture occidentale, le concept de permanence est défini pour la première fois par l'illustre architecte Vitruve, architecte romain du 1er siècle avant J.-C. Dans son ouvrage, composé des *Dix livres d'architecture* et intitulé *De Architectura*, sont décrits les principes relatifs à l'architecture de l'Antiquité classique. Dans le Livre I, Vitruve expose les fondements du domaine ainsi que la formation et les compétences que doit acquérir l'architecte afin de professer correctement. Sont exposées ensuite les trois qualités primordiales, formant la célèbre triade vitruvienne, à laquelle l'architecture doit satisfaire : *firmitas*, *utilitas*, et *venustas* – autrement dit la solidité, l'utilité et la beauté. Et c'est principalement à travers ce critère de solidité, que le concept de permanence prend place. De plus, comme Vitruve nous l'enseigne, c'est lors du choix de la matérialité et de son utilisation adéquate que la pérennité de ces constructions solides peut finalement être assurée. ²

« Tout cela doit être construit en tenant compte de la durabilité, de la commodité et de la beauté. La durabilité sera assurée lorsque les fondations seront rabaissées sur le sol solide et que les matériaux seront choisis avec sagesse et libéralité :... » ¹

« (...) en les utilisant [les matériaux] de la manière la plus convenable, on obtiendra des constructions qui dureront éternellement. » ²

Ces principes et ordres nécessaires à l'accomplissement d'une belle et grande architecture, tels qu'énoncés dans ce traité, se sont perpétués – tour à tour enrichis, combinés, réinterprétés, ou encore épurés – pendant des siècles et des siècles, définissant ainsi l'héritage patrimonial architectural que nous connaissons aujourd'hui. De Vitruve, à Philibert de l'Orme jusqu'à Viollet-le-Duc, ce sont autant d'architectures monumentales de pierres qui nous permettent ainsi, et sans abus de langage, de parler de l'existence d'une véritable « culture de pierre » en tant que concept architectural occidental. Non sans oublier que dans ce même traité, deux chapitres entiers sont dédiés aux différents types de pierres allant de la plus tendre à la plus solide, donnant ainsi au lecteur tout l'enseignement nécessaire à la conception d'une architecture qui aspire à durer dans le temps. Devenue matériau symbole de solidité architecturale en Occident, la pierre et son usage nous lèguent ainsi un grand nombre de vestiges matériels bien visibles, comme preuve de durabilité et de fiabilité.

Ainsi, et pendant des siècles et des siècles, le concept de permanence est perçu comme notion indissociable au domaine architectural. Les propos de Vitruve sont d'ailleurs repris, bien plus tard, au XIX^e siècle, notamment par James Fergusson – célèbre historien écossais de l'architecture – qui participe lui aussi, tout comme son prédécesseur, à faire l'éloge de ce concept. Dans son étude, datant de 1855 et intitulée « *The Illustrated Handbook of Architecture* », sont regroupées des œuvres architecturales du monde entier. Fergusson promet effectivement de donner « un compte rendu concis et populaire des différents styles d'architecture prévalant dans tous les âges et tous les pays »³.

La publication de ce livre marque notamment le passage d'un idéal universel et classique de beauté architecturale – basé sur le respect des « ordres » précédemment énoncés par Vitruve – à une nouvelle esthétique désormais fondée sur le « style ». Ainsi sont décrits, en introduction de l'ouvrage, plusieurs critères servant à déterminer le style d'une architecture. Ces divers critères sont classés selon leur degré d'importance et apparaissent comme suit : *la masse, la stabilité, la durabilité, les matériaux, la construction, la forme, les proportions, l'ornement et la décoration*. Puis, il figure dans cette introduction un tableau permettant à l'auteur d'appuyer ses arguments et justifier les diverses appréciations qu'il attribue aux œuvres analysées. Composé de « *seize des principaux bâtiments du monde* »⁴, ce tableau vise à démontrer que plus le pourcentage de la superficie d'un bâtiment occupé par la structure est élevé, plus il est esthétiquement satisfaisant. Ainsi le Temple de Karnak obtient la première place du classement, suivi de près par le Parthénon.

« A cet égard, le grand art de l'architecte consiste à obtenir le plus grand espace libre possible à l'intérieur, compatible en premier lieu avec la stabilité mécanique permanente requise, et ensuite avec une apparence de résistance superflue qui satisfera l'esprit que le bâtiment est parfaitement sûr et calculé pour durer des siècles ». ⁵

Ici encore, l'auteur affirme que le succès d'une architecture ne peut être assuré qu'au travers de *l'expression de la permanence par la solidité et la masse*.⁶ Mais bien plus encore, ces derniers critères ont permis l'acheminement de ces chefs-d'œuvre jusqu'à nous et ainsi délivrer les secrets des divers pratiques culturelles de populations ancestrales.

« Depuis lors, les architectes ont couvert le monde de monuments qui subsistent encore à l'endroit où ils ont été érigés, et ils disent à tous ceux qui sont suffisamment instruits pour lire correctement leurs énigmes, quelles nations occupaient jadis ces lieux, quel degré de civilisation ils avaient atteint, et comment, en érigeant ces monuments que nous contemplons maintenant, ils avaient atteint cette quasi-immortalité à laquelle ils aspiraient. »⁷

Au travers des idéologies de ces deux architectes distantes de plusieurs siècles, nous comprenons désormais les raisons pour lesquelles le concept de permanence en architecture apparaît comme étant toujours aussi profondément ancré dans la mentalité occidentale. Mais alors pourquoi vouloir remettre en question un concept admis et consenti depuis si longtemps ? Il est curieux d'observer que, jusqu'ici, la temporalité, notion pourtant intrinsèque à la permanence, semble avoir été ignorée. Désirant atteindre l'éternité ou, plus « modestement », cherchant à durer des siècles, les monuments admirés par Vitruve ou James Fergusson se définissent sans exception par leur capacité à durer. Mais combien de temps cela signifie-t-il ? Et comment le temps est-il perçu aux travers des siècles ? Possède-t-il toujours la même définition ?

Peut-être serait-ce le moment de se pencher sur cet autre concept. Car ce dernier, abstrait et impalpable, dont nous percevons pourtant bien les effets, reste encore terriblement énigmatique. Antérieurement et très longtemps admis comme linéaire, le temps subit au début du XXe siècle un renversement drastique,

invalidant toute signification qui lui avait été attribuée jusqu'alors. En effet, lorsque Einstein énonce la théorie de la relativité en 1907, le temps acquiert un nouveau statut : celui d'*espace-temps*, le projetant dans une dimension quadridimensionnelle. Ainsi, il ne *passerait* plus mais *fluctuerait* dans une dimension encore plus profonde.⁸ Cette révélation, chamboulant drastiquement l'image que nous nous faisons du temps, va provoquer, chez les uns, un nouvel imaginaire extrêmement créatif et, chez les autres, de terribles angoisses tout comme l'émergence progressive d'un véritable déni de la science.⁹ Certains architectes, quant à eux, voient en cette nouvelle définition du temps une opportunité de conceptualisation d'une toute nouvelle architecture. Ils chercheront notamment à développer de nouvelles méthodes de projets et de représentations afin d'y intégrer la notion de temps devenu indissociable à celle d'espace.

Par conséquent, l'architecture ne pourrait pas se satisfaire d'être seulement pérenne. Car, comme l'affirme Sola-Morales dans son dernier ouvrage de 1996 intitulé *Différences : Topographie de l'Architecture contemporaine*, aspirer à la permanence, tout comme le suggérerait Vitruve, n'est plus d'actualité.

*« Les lieux de l'architecture actuelle ne peuvent pas répéter les permanences produites par la force des firmitas vitruviennes. Les effets de la durée, de la stabilité et du défi du temps qui passe ne sont plus pertinents. »*¹⁰

Et pourtant, même si cette conception vitruvienne n'est plus défendable aujourd'hui, notre société contemporaine occidentale semble toujours être fortement accrochée à la permanence,

comme si celle-ci représentait un besoin vital, une assurance de la perpétuité de toute chose. Le concept d'impermanence, quant à lui, instigateur de changements perpétuels, se révélerait être un véritable agent perturbateur éveillant nos angoisses, elles-mêmes résultantes du caractère instable de toute chose. Mais aussi, la société de la fin du XXe siècle, à peine sortie de l'ère de la révolution industrielle, n'est pas en reste des désastres environnementaux que cette dernière a engendrés. Plongée dans l'image d'un futur incertain, elle semble avoir fortement besoin de retrouver un équilibre et seule une nouvelle idéologie basée sur le concept de permanence pourrait le lui offrir. C'est sans aucun doute de ce souhait – celui de vouloir rassurer le peuple sur la perpétuité des choses – qu'est apparue, en 1987, la nouvelle vague du développement durable. Mais avant d'approfondir celle-ci, je souhaiterais d'abord évoquer une figure architecturale occidentale toute particulière et fondée sur cette notion de permanence.

- 1 VITRUVÉ, De l'architecture : Les Dix Livres D'architecture, Livre I, Chap IV, Paris, 1837, p.16
- 2 Ibid., p.32
- 3 FERGUSSON James, *The Illustrated Handbook of Architecture*, (London: John Murray, 1855), p.147
- 4 FERGUSSON James, op. cit., p.149
- 5 Ibid., p.150
- 6 FORD Edward, *The Theory and Practice of Permanence*, Harvard Design magazine, No 3, Fall 1997, online edition, URL : <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/3/the-theory-and-practice-of-impermanence>, [consulté le 25 octobre 2019]
- 7 FERGUSSON James, op. cit., p.148
- 8 DERUELLE Nathalie, UZAN Jean-Philippe & LANGLOIS David, *Théories de la relativité*, 2019, p.48
- 9 ANDRIEU Bernard, Au XXe siècle, la subjectivité des sciences, 2001, p.31
- 10 SOLA-MORALES, Différences : *Topographie de l'Architecture contemporaine*, 1996, p. 104



FIG. 2

Le monument et ses « belles ruines »

nostalgie et poétique des ruines

*« Le monument assure, rassure, tranquillise
en conjurant l'être du temps. »¹*

Le monument. L'Histoire nous démontre à travers les siècles qu'il est la figure architecturale qui, par excellence, a su incarner le concept de permanence. D'ailleurs, au XVIII^e siècle, une définition plus claire et illustrant bien cela est établie à son sujet. Il s'agit d'un « édifice , soit construit pour servir à éterniser le souvenir de choses mémorables, soit conçu, élevé ou disposé de manière à devenir un agent d'embellissement et de magnificence dans les villes »². Ainsi, symbole de grandeur, de beauté, de gloire, et de pérennité, il est rêvé par beaucoup d'architectes. Mais aujourd'hui, ce même monument, devenu monument historique*, semble posséder un nouvel et ultime pouvoir : « il est une défense contre le traumatisme de l'existence, un dispositif de sécurité ». ³ voire même, une sorte de parade contre la peur de mourir ou de disparaître :

« Défi à l'entropie, à l'action dissolvante qu'exerce le temps sur toutes choses naturelles et artificielles, il [le monument] tente d'apaiser l'angoisse de la mort et de l'anéantissement ».⁴

Par conséquent, sa capacité à braver le temps est irréfutablement remarquable. En nous référant au monument, nous pouvons relier notre existence à celle de nos ancêtres et ainsi ressentir avec force et admiration toute l'évolution parcourue jusqu'ici, des siècles et des siècles plus tard. Il répond de cette même manière

à une grande majorité de questions portant sur notre raison d'être et nos origines. Et c'est bien principalement en cela que nous nous sentons rassurés. Le monument devient ainsi véritable *objet métaphorique*, porteur du sentiment de perpétuité de la nature des choses. Tandis que les ruines, vestiges de l'histoire oubliés, sont devenues de véritables reliques sacrées et *témoignages d'une gloire passée*.⁵ Non seulement témoins des modes de vie et de la culture de l'époque dont elles proviennent, les ruines possèdent un pouvoir bien spécifique : celui de renseigner sur la structure primaire du bâtiment. Elles ravivent de cette manière l'imaginaire de chacun dans le but de reconstituer, à partir des fragments, « *la belle totalité disparue* »⁶. Cependant, pour mesurer la poésie de cette dernière, il semble important de distinguer l'objet en lui-même et le *regard* que nous posons sur lui. Autrement dit, de considérer *la figure de la ruine*. Et pour ce faire, une ultime condition est nécessaire – celle de se distancer temporellement du fragment regardé.

« *Avant de pouvoir apprécier la beauté de la ruine, il faut être en décalage dans le temps par rapport à son objet d'observation.* »⁷

Dès lors, la mélancolie qui s'instaure lorsque nous posons nos yeux sur ces décombres mystiques est totale. Fragments d'un autre temps désormais *figé*, sur lesquels la nature reprend peu à peu ses droits, leur apparence en *processus de décomposition* produit un sentiment de paix. Ainsi la ruine aussi, malgré son aspect pitoyable et parfois source d'événements tragiques, rassure. Nous passons de cette manière de la ruine, évoquant tout d'abord la *décrépitude*, le *déclin* et la *dégradation*, à la figure de la ruine,

qui retrouve une *valeur esthétique* et devient, avec force et poésie, l'emblème matériel d'une méditation sur le temps qui passe. Cette ruine constitue alors, pour celui qui la regarde, un véritable *support de projection*, lui rappelant l'approche d'un futur incertain, celui d'une fin et de l'impermanence de toute chose.

*« Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais ; et nous revenons sur nous-mêmes ; nous anticipons sur les ravages du temps ; (...) ».*⁸

Une ambiguïté réside alors. Car comment pouvons-nous trouver à la fois rassurant le monument qui nous renvoie au concept de perpétuité et sa ruine, reflet d'un caractère instable et éphémère ? Ici encore, seuls la distance temporelle, et *l'oubli* semblent réussir à répondre à cela. Car indéniablement, si nous omettons cette condition, le sentiment provoqué par l'état de déclin du fragment est tout autre.

« La poétique de la ruine est toujours une rêverie devant l'envahissement de l'oubli... On l'aura remarqué, pour qu'une ruine paraisse belle, il faut que la destruction soit assez éloignée et qu'on en ait oublié les circonstances précises : on peut désormais l'imputer à une puissance anonyme, à une transcendance sans visage : l'Histoire, le Destin. »
(...)

*« Nul ne rêve calmement devant les ruines fraîches qui sentent le massacre : cela se déblaie au plus vite, pour rebâtir. »*⁹

Nous l'avons compris, ce n'est que lorsque nous classons la ruine dans l'histoire, et donc dans un passé lointain, que nous osons enfin la regarder. Et d'ailleurs, puisque jusqu'ici ce sont toujours les ruines de l'histoire dont il a été question, qu'en est-il des ruines du futur, les ruines de notre société contemporaine ? Certains semblent déjà s'être penchés sur cette question et tentent de décrire aux travers de leurs observations, les divers mutations de la ruine traditionnelle ainsi que le nouveau visage de la ruine produite par la contemporanéité. Parmi eux, Robert Smithson regarde d'un œil critique les traces laissées par la civilisation post-industrielle. Puis, il reporte, à travers plusieurs séries photographiques, divers paysages abandonnés et édifices déchus. Les ruines, autrefois engendrées par le lent processus destructeur de la nature et l'outrage du temps, se manifestent, selon lui, à une vitesse alarmante. Omniprésentes dans les banlieues et les zones industrielles, il les qualifie de « *ruines à rebours* ». Car dans ces mêmes lieux – lieux engendrés par les progrès de la modernité – « *les bâtiments ne tombent pas en ruine avant même d'être construits, mais s'érigent en ruine avant même d'être construits* ». ¹⁰

Antoine Picon, quant à lui, parle de la mutation du paysage traditionnel où la nature se retrouve progressivement substituée par la technologie. Dans ce même décor, il observe une transformation de la ruine en *rouille* – ou autrement dit le passage de la trace au déchet – entraînant le meurtre de cette ruine par *l'obsolescence*. La cause de tout cela ? Le renversement du « *rapport entre les œuvres de l'homme et la nature* ». En effet, Picon affirme que la nature, autrefois principale protagoniste de la

tradition paysagère, a perdu ses droits au profit de la ville – paysage dorénavant urbain et accompagné d'infrastructures et d'équipements techniques complexes. Par conséquent, et puisque la ruine a disparu et subitement été remplacée par la rouille, plus rien n'est rassurant. L'image qui émane alors de ce nouveau paysage devient synonyme d'angoisse et d'effroi, laissant planer une atmosphère macabre.

« La ruine réintégrait par paliers successifs les traces de l'activité humaine au sein de cycles naturels. Rien de tel dans la ville contemporaine où les objets, lorsqu'ils ne disparaissent pas d'un seul coup, comme par magie, sont plutôt voués à l'obsolescence, un peu comme des morts-vivants qui hanteraient sans fin le paysage, l'empêchant de redevenir serein. »¹¹

Publié en 2011, cet essai marque un certain désarroi général de notre ère contemporaine. Fourmilières infernales bétonnées, coiffées d'un ciel gris épais et pollué, et en constante expansion, voilà l'image que renvoient les mégaloïles de notre ère technologique. La nature mise à mal se retrouve projetée au centre des débats. Malgré le retard de réaction quant aux démarches nécessaires à la protection de l'environnement, nous pouvons désormais – 9 ans plus tard – reconnaître qu'au travers des divers préoccupations écologiques, la nature semble faire son grand retour et progressivement se retrouver à nouveau au centre des préoccupations architecturales. Alors peut-être, l'arrivée de cette nouvelle vague de réaction à la crise climatique nous permettrait de tempérer les propos fatalistes d'Antoine Picon et ainsi reprendre foi en l'architecture de demain...

Mais cela ne résout pas pour autant l'interrogation précédente, ni celle qui persiste encore. En effet, puisque ce sont les monuments qui génèrent les ruines, et que, d'après Antoine Picon, celles-ci semblent avoir disparu du paysage contemporain, serait-ce parce que les monuments ont disparu eux aussi ? Autrement dit, avons-nous, dans le siècle dernier, érigé des monuments susceptibles de produire de « belles ruines » ?

¹ CHOAY Françoise, *L'Allégorie du Patrimoine*, 1992, p.15

² Dictionnaire d'architecture, t. 2, Paris, an IX, p.123

³ CHOAY Françoise, op. cit., p.15

* (Changement terminologique expliqué dans le chapitre suivant en p.35-36)

⁴ Ibid. p.17

⁵ Ibid. p.16

⁶ HLADIK Murielle, *Valeur et Vertus de la Ruine en Occident*, 2008, p.38

⁷ Ibid., p.36

⁸ DIDEROT, *Ruines et Paysages*, 1963, p.65

⁹ STAROBINSKI Jean, *L'invention de la Liberté*, 1964, p.180

¹⁰ SMITHSON Robert, *A Tour of the Monuments of Passaic*, New Jersey, Artformun, 1967, p.72

¹¹ PICON Antoine, *De la ruine à la rouille*, Derey, Alain. Marnes: [documents d'architecture], Volume 1, 2011, p.43



FIG. 3

Préserver et survivre à tout prix

Le profit de l'industrie patrimoniale

En vue d'apporter une réponse aux interrogations précédentes laissées vaines, il semble nécessaire de revenir sur la définition originelle du monument en lui-même. Si celui-ci a été brièvement introduit dans le chapitre précédent, c'est Françoise Choay, historienne des théories et des formes urbaines et architecturales, qui nous permet de faire une mise en garde contre l'usage abusif de ce terme esseulé qui semble désormais avoir perdu sa véritable signification.

« En français le sens originel du terme [monument] est celui du latin monumentum, lui-même dérivé de monere (avertir, rappeler), ce qui interpelle la mémoire. La nature effective de la destination est essentielle : il ne s'agit pas de faire constater, de livrer une information neutre, mais d'ébranler, par émotion, une mémoire vivante. »¹

Dans nos sociétés occidentales, ce sens originel aurait perdu de son importance et se serait petit à petit effacé. Sa définition ne sert plus principalement à décrire un édifice destiné à perpétuer un souvenir. Le monument et l'adjectif monumental sont désormais utilisés pour qualifier un bâtiment *remarquable*, doté de *pouvoir de grandeur* et de *beauté*, jusqu'à devenir synonyme de colossal. Cette nouvelle dénotation qualitative attribuée au monument originel, projette ce dernier vers une *carrière formelle et dérisoire* et sonne la fin de son édification. Dorénavant, et pour ceux qui persistent – tels que les monuments aux morts et les cimetières de guerre par exemple – « *il est devenu nécessaire de préciser qu'ils sont*

commémoratifs ». ² Un terme nouveau ressort de cette mutation : celui de « *monument historique* ». Fruit du patrimoine historique et relevant à la fois d'archéologie, d'histoire et d'architecture savante, ce dernier est certifié chef-d'œuvre, travail et produit de tous les savoirs et savoir-faire. ³ La ferveur anciennement attribuée au monument s'est retrouvée, du fait de son extinction, progressivement transférée sur le monument historique. Et selon l'historienne, c'est principalement de ce transfert qu'est née la confusion de ces deux notions. Invention occidentale de la deuxième moitié du XIX^e siècle ⁴, le monument historique évince petit à petit le monument originel et la fétichisation de son successeur participera notamment à l'avènement de l'industrie patrimoniale. La subtile différence qui existe entre le monument et le monument historique – révélée par A. Riegl, historien de l'art de la fin du XIX^e siècle – annonce d'ailleurs le début d'un semblant d'escroquerie.

« Le monument est une création délibérée (gewollte) dont la destination a été assumée a priori d'emblée tandis que le monument historique n'est pas initialement voulu (ungewollte) et créé comme tel ; il est constitué a posteriori par les regards convergents de l'historien et de l'amateur, qui le sélectionnent dans la masse des édifices existants, dont les monuments ne représentent qu'une petite partie. Tout objet du passé peut être converti en témoignage historique sans avoir eu pour autant, à l'origine, une destination mémoriale. » ⁵

Il est à présent concevable de répondre aux interrogations du chapitre précédent, jusqu'ici laissées en suspens. Car si l'on suit les propos de l'historienne, sa position est claire : non, nous n'avons

plus édifié de monument, ni les siècles derniers, ni récemment. Mais aussi, le projet de conservation du patrimoine historique, ayant favorisé la mutation et la dépréciation de la signification originelle du monument, n'est autre que le principal complice de sa décrédibilisation et somme toute de son extinction. Dès lors, les « belles ruines » admirées par Antoine Picon, condamnées à disparaître parallèlement, semblent être regrettées à raison. Mais cela ne nous renseigne en rien sur l'ambiguïté insidieuse qui concerne les actions du patrimoine historique. Car reste encore à comprendre comment l'acte de préserver, voire de « sur-préserver », s'est avéré, au fil du temps, plus néfaste que bénéfique.

Sans désigner les causes qui ont nécessité l'instauration de mesures de préservation des monuments, il est intéressant de mentionner la date clé de 1964, date à laquelle Françoise Choay attribue l'apogée de la *phase de consécration* du monument historique. Cette même année est rédigée par l'assemblée *Icomos* : la *Charte internationale de Venise*, charte dans laquelle est exposé un cadre strict et nécessaire à la préservation et la restauration des objets et bâtiments anciens. ⁶ Depuis, de nombreuses chartes, codes et autres conventions ont été formulées dans le but de souligner l'évolution des intérêts et préoccupations du patrimoine et ainsi étendre la liste des objets classés. Suite à cela, les arguments permettant aux objets d'acquérir une préservation particulière se sont multipliés.

« Tout devient patrimoine: l'architecture, les villes, le paysage, les bâtiments industriels, les équilibres écologiques, le code génétique. Le thème suscite

un consensus assez large, car il flatte à bon compte diverses attitudes nationalistes ou régionalistes. Jouant sur une certaine sensibilité écologique, il apparaît en tout cas comme un contrepoint raisonnable face aux menaces et aux incertitudes du futur. »⁷

Nous voici en 2020, plus d'un demi-siècle plus tard, spectateurs des efforts menés par les nombreux organes chargés de préserver notre héritage historique. Autrefois, présidé par un petit comité d'architectes soucieux du sort réservé aux divers monuments de l'histoire, le *Conseil international des Monuments et des Sites* constitue désormais une entreprise considérable.⁸ Elle-même constituée de plus de 10 500 membres individuels (dans 151 pays), de 271 membres institutionnels, de 107 Comités nationaux et enfin de 28 Comités scientifiques internationaux⁹, l'étendue de ses actions est devenue incommensurable. De plus, la mission originelle de ce conseil ne porte plus uniquement sur l'acte de préserver, mais aussi sur la *mise en valeur*¹⁰ des divers objets listés. Cette autre tâche se révèle être, d'ailleurs, tout aussi déterminante, voire même dominante. Cela s'explique facilement puisque les bénéfices extractibles et offerts par la mise en valeur s'exposent comme étant hautement plus attractifs. C'est donc également d'une véritable industrie marketing qu'il s'agit. La *valeur d'usage* des divers sites et édifices classés est tout bonnement écartée en vertu de l'intérêt porté à la *valeur économique* de ceux-ci. Ainsi, la ville historique, tout comme les monuments historiques qui la composent, est assimilée à des « *objets d'art précieux et fragiles* »¹¹, emballés, que seule leur *muséification* pourrait sauver. De cette même manière, ceux-ci se retrouvent placés hors-circuit de la vie courante et transformés en « *pur produit de consommation culturelle* »¹². Puis, toujours dans cette

optique de maximisation des profits, intervient une nouvelle et ultime tâche qui « *consiste à exploiter les monuments par tous les moyens afin d'en multiplier indéfiniment les visiteurs* ». ¹³ Enfin, la somme considérable de fonds attribués à la mise en valeur de ces objets, lancée dans cette perspective de développement économique, a fait naître – il y a près de trente ans déjà – le tourisme de masse. Les recettes produites par le secteur touristique ont fait de ce domaine une véritable mine d'or. Ils constituent, aujourd'hui et dans certains pays arrivés au point de non-retour, la survie de leur économie¹⁴. Le bilan global est alarmant et la préservation des monuments historiques exercée par le patrimoine ne semble servir plus que de prétexte de renflouements des caisses d'États.

Aujourd'hui, ces débordements engendrés par l'industrie patrimoniale sont éclatants. Des vagues perpétuelles de cars, bondés de touristes en « soif » de culture et attendus par leurs guides polyglottes, inondent les parkings aux entrées des sites. Les visites organisées sont effectuées en vingt minutes, montre en main, et clôturées par le rituel du passage au « gift-shop ». Victimes d'un tel « succès », les infrastructures ne suivent plus. Ironie du sort, la masse de visiteurs – chaque année plus abondante – participe à l'accélération de l'altération de ces mêmes édifices que le patrimoine cherche à préserver à tout prix.

En voyage à Athènes en 2014, l'architecte Mathias Rollot nous fait part des désillusions qui l'habitent lors de sa visite à l'Acropole. Ce témoignage avisé n'est autre que le reflet de l'exubérance orchestrée par les divers organes patrimoniaux au sujet de la mise en valeur de ces bijoux de l'histoire.

[Avril 2014, Athènes]

« Nous gravissons les marches (millénaires, centenaires, décennales ? De quand datent-elles ? Je ne réussis pas à dater tous les éléments du regard), encadrés par des vigiles postés ici et là, qui nous rappellent avec autorité qu'il est interdit de toucher le marbre des colonnes que nous franchissons. [...] entouré par des hangars d'analyse et de restauration du site [...] Ici et là des panneaux reconstituent [...] la longue histoire du lieu, et les intentions architecturales qui dirigent la reconstruction partielle. En marbre blanc, on adjoint quelques éléments nouveaux à l'édifice jauni par le temps ; c'est la stratégie des experts en charge du lieu qui doit conduire à une meilleure lecture visuelle, à la fois de l'état passé de l'édifice, et de ce qu'il en reste aujourd'hui. Partout, toujours, des cordons de sécurité, des gardes, des oreillettes et des caméras de surveillance, auxquels s'ajoutent désormais des échafaudages et des grues de chantier. Quel dispositif est mis en place pour ces quelques pierres ! »

[...]

« En face de quelle nécessité surprenante l'Acropole de 2014 est-elle en mesure de nous placer ? Quelle situation d'ouverture à l'existence offre-t-elle ? A l'évidence aucune et aucune [...] Quel espace politique nous ouvre alors ce grand lieu de démocratie ? Et plus encore – quel est le plus grand hommage que l'on puisse faire à l'Acropole athénienne : respecter ces pierres d'un autre âge au péril de l'espace public et de la ville citoyenne, ou faire revivre les lieux qu'elle a bâtis, en y perpétuant la tradition de la démocratie et du théâtre, de l'ouverture publique et politique – fut-ce au risque d'utiliser les lieux pour ce qu'ils sont ? [...] La sanctuarisation de l'obsolete que représente le Parthénon est un exemple criant des politiques publiques à l'oeuvre et de l'univers clos qui régit ces institutions mortifères. [...] Gardiens du trésor athénien et temple sacré des divinités grecques auxquelles plus personne ne croit, le Parthénon, résolument, est obsolète. » ¹⁵

¹ CHOAY Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, 1992, p.14

² Ibid., p.19

³ Ibid., p.9

⁴ Ibid., p.24

⁵ RIEGL Alois, *Le Culte Moderne des Monuments*, 2003, p.17

⁶ Icomos (Conseil International des Monuments et des Sites), Charte de Venise, 1964, (site officiel), URL : <https://www.icomos.org/fr>

⁷ GUILLAUME Marc, *La Politique du patrimoine*, Galilée, 1980, p.11

⁸ CHOAY Françoise, op. cit., p.92

⁹ Icomos (Conseil International des Monuments et des Sites), Charte de Venise, 1964, op. cit.

¹⁰ Ibid.

¹¹ CHOAY Françoise, op. cit., p.18

¹² Ibid., p.21

¹³ Ibid., p.87

¹⁴ Ibid., p.89

¹⁵ ROLLOT Mathias, *L'obsolescence: Ouvrir l'impossible*, 2016, p.39



FIG. 4

L'obsolescence : nouvelle figure d'éternité

permanence versus innovations et technologies

Le développement de la partie précédente peut être résumé comme suit : la valeur d'usage des monuments historiques a été supplantée par leur valeur économique. Et privés du « ce pour quoi ils avaient été conçus » les monuments historiques sont désormais obsolètes. Ainsi, ce type d'architecture, réduit à un pur produit de consommation, se retrouve aisément intégré au système capitaliste. Dans ce dernier, la permanence n'a plus sa place. Elle menace, au contraire, sa survie au travers de la stagnation de son économie. A moins de renverser ce système, comme le suggérait déjà Karl Marx en 1845 ¹, la permanence devient ironiquement obsolète elle aussi. Ou plutôt, l'obsolescence serait en quelque sorte la nouvelle figure de permanence de notre civilisation capitaliste. Par conséquent, cette figure mérite d'être plus approfondie. Babette B. Tischleder et Sarah Wasserman, toutes deux théoriciennes et auteures de *Cultures of Obsolescence : History, Materiality, and the Digital Age*, nous décrivent les concepts relatifs à ce phénomène. A priori, l'obsolescence se constituerait de deux tendances opposées, ne faisant par ailleurs qu'accentuer son ambiguïté. La première est fondée sur la persistance, et la seconde, fondée sur le *remplacement*. La notion de remplacement est notamment basée sur « la croyance que ce qui vient ensuite » – autrement dit toute nouveauté – « sera une amélioration par rapport à ce qui l'a précédé ». ² Pratiquant de cette manière la fétichisation du « nouveau », et poussant ainsi à la consommation, l'obsolescence se présente de manière assez évidente comme l'un des divers stratagèmes exploités par le

système capitalisme. L'ambiguïté temporelle de l'obsolescence nous est expliquée plus en détail par les deux théoriciennes Babette B. Tischleder et Sarah Wasserman comme suit :

*« Ce qui est essentiel ici, c'est que le sens de la durée prolongée entre en collision avec le sens de la nouveauté. Une compréhension conceptuelle de l'obsolescence exige donc que nous reconnaissons ces vecteurs temporels concurrents. »*³

Alors quelles sont les véritables proies de l'obsolescence ? Sans grande surprise, cela concerne la majorité des objets sujets aux modes et nouvelles tendances. Les divers supports technologiques en sont un bon exemple. En effet, ces derniers, sans cesse prompts à l'*amélioration*, comportent un très haut risque de devenir obsolètes. Car tout « progrès », même minime, devient un prétexte de remplacement.

En architecture, l'obsolescence n'apparaît pas avant le XXe siècle. Autrefois dictée par les valeurs et les principes stricts de la tradition classique, l'architecture – de par sa volonté de répondre à « *des idéaux de fixité et de permanence* »⁵ – ne subissait que des changements particulièrement lents et progressifs. Puis, dès le XXe siècle, l'avènement du monde des affaires – impliquant toujours plus d'actifs, de biens, d'informations et de nouveaux équipements – a fini par se servir de l'obsolescence « *comme outil de gestion des risques financiers* »⁶. Et les nouvelles technologies d'ingénierie jouent notamment un rôle tout à fait déterminant dans l'histoire de l'obsolescence architecturale.

Daniel M. Abramson nous raconte l'arrivée de cette dernière aux Etats-Unis :

« Dans les années 1890 à New York les sociétés immobilières ont commencé à investir des dizaines de millions de dollars dans de grandes nouvelles structures pour accueillir le nombre croissant d'avocats, de comptables, banquiers, managers et autres « cols blancs » au service du nouveau système de gestion économique des entreprises américaines. Ces locataires ont stimulé la demande des dernières technologies d'ingénierie, de chauffage et d'ascenseurs. Leurs désirs en constante évolution avaient pour effet de dévaluer même les logements les plus récents. »⁷

Suite à cela, de nombreux édifices, parfois datés d'à peine plus d'une dizaine d'années et jugés démodés car non suffisamment équipés, sont démolis. L'obsolescence s'expose ici comme une nouvelle figure de dépréciation, appelée la « *dépréciation morale* »⁸. Auparavant associée à l'*usure* il s'agissait principalement d'une dépréciation physique. De cette dernière pouvait être évaluée la durée de vie d'un édifice. Mais la dépréciation morale, quant à elle, se manifeste de manière beaucoup plus variable et rapide. Par conséquent, lorsque celle-ci est prise en compte, la durée de vie moyenne des édifices s'en retrouve considérablement raccourcie.⁹ La technologie n'a de loin pas été le seul argument utilisé pour justifier la démolition d'un édifice. Mais – comme évoqué plus haut – puisque la technologie est particulièrement sujette à l'obsolescence, c'est la figure que je choisis comme exemple pour introduire la partie qui suit.



INTERCOM*11, CHALENIN 700, KIKO A. CARRENA, TURIN

1/10 100000 1000

HERNANZ 0000000000

FIG. 5



FIG. 6

Le sort réservé à la série d'édifices contemporains présentés plus bas, peut être lu comme une cause à effet ou plutôt comme une des dérives extrême de l'obsolescence. La violence dont il question dans cet exemple peut être apparentée à celle d'un « suicide architectural ».

Cet exemple retrace l'obsolescence et la soudaine démolition de diverses structures appartenant toutes à une grande et puissante entreprise de produits photographiques, mondialement connue sous le nom de Eastman-Kodak. Il démontre avec force et tragédie le phénomène d'inadaptation des diverses innovations préexistantes, pris de vitesse par l'arrivée de technologies plus performantes encore. Dans ce cas-là, c'est l'avènement du numérique, qui, dès les années 2000 et à cause de son développement intensif, précipite la chute de cette industrie contrainte d'entreprendre une brutale et radicale transformation. L'entreprise se voit alors obligée de procéder à « des licenciements massifs, d'importantes restructurations et la démolition par centaines de bâtiments dédiés à la production de films sensibles et de papiers photographiques »¹⁰. Ces démolitions deviendront de réels spectacles *en live* et chercherons à démontrer à tous la réelle volonté de Kodak d'effacer de l'histoire toute trace d'échec économique et ainsi assumer un tournant décisif.

En 2005, Robert Burley, photographe canadien, apprend que Kodak ferme son usine de Mount Dennis à Toronto. Dès lors, ironiquement équipé de son appareil à bobine de film pellicule, il décide de se lancer dans la documentation photographique de ces bâtiments destinés au « suicide ». Il entame donc une

requête auprès de l'entreprise, afin d'obtenir son approbation. L'accord nécessaire au commencement de ce documentaire lui sera d'ailleurs octroyé par Kodak sans hésitation. Suite à cela, il obtient l'accès à un vaste espace industriel de 5,5 hectares, situé en banlieue de la mégalopole, et contenant dix-huit bâtiments d'industrie photographique. Ailleurs qu'à Toronto, il assistera à d'autres dynamitages organisés par l'entreprise, tels qu'à Montréal, à Rochester, à New York, ou encore à Chalon-sur-Saône en France, événement qui bouclera la série de démolitions programmées, toutes datant de 2007. Trois ans plus tard, en 2010, lors d'une conférence au CCA (Centre Canadien d'Architecture), Robert Burley donne une rétrospective de son travail durant laquelle il projette et expose les clichés immortalisant les bâtiments avant et après leur démolition. Étrangement, les intérieurs de ces édifices qui avaient « *abrité le secret industriel ayant jadis fait la fortune de l'industrie* »¹¹, se retrouvent ainsi, sur la base de films sensibles, révélés au public. Le photographe revient alors sur sa mission et réalise en quelque sorte l'absurdité qui se cachait sous sa démarche :

« Après la démolition de l'usine de Mount Dennis en 2007, j'ai pris conscience que je n'étais pas seulement en train de documenter la fermeture et la démolition d'une certaine usine, mais que je documentais ni plus ni moins la disparition du film – de la chose même, du matériel que j'utilisais pour faire des images. »

Dans cette conférence, le photographe fait part de son impression et son ressenti lors de ces événements « suicidaires ». Il rapporte, avec un sentiment d'impuissance, la brutalité du passage de

la photographie mécanique à la photographie numérique et explique qu'aux travers de ses clichés, il ne cherche pas uniquement à documenter le spectacle qui s'opère mais aussi à désigner notre rapport aux médias.

« Ces démolitions par implosion étaient toujours publiques, et la destruction programmée de ces énormes usines procurait à coup sûr un spectacle unique, comparable à une éclipse solaire voire à une pendaison. »¹²

« Regarder s'effondrer en quelques secondes seulement ces énormes structures qui, pour la plupart, avaient fabriqué des films durant une centaine d'années était tout simplement stupéfiant. »¹³

« Si nous regardons la foule, nous voyons toutes sortes d'instruments de captation numériques qui scintillent d'images montrant directement les événements se déroulant sous nos yeux. »¹⁴

« (...) la puce électronique a usurpé la fonction antérieure du film photographique. »¹⁵

« (...) la technologie n'est pas seulement nouvelle, elle est tout simplement meilleure. »¹⁶



FIG. 7-8

Cette partie de récit ainsi que le choix de cet exemple aux allures dramatiques et spectaculaires, n'a aucunement la prétention de construire un argumentaire allant à l'encontre de toutes nouvelles technologies. Cependant, il semblerait que comme l'introduit Robert Burley dans sa conférence de 2010, la vague d'innovations que celles-ci constituent et la vitesse avec laquelle elles se développent ont provoqué une ère de l'obsolescence ayant ébranlé les fondements de notre société et de notre culture.¹⁷

L'appareil photo numérique, n'est qu'un exemple parmi les divers supports technologiques ayant été fortement démocratisés. Les smartphones et les ordinateurs sont plus populaires encore. Et cette popularisation des réseaux numériques est telle, que si nous souhaitons faire partie intégrante de notre société, il est quasi impossible de ne pas les utiliser. Notre confiance en les supports digitaux se retrouve de cette même manière plus ou moins forcée. Dès lors ceux-ci se chargent de récolter toutes les informations précieuses ainsi que de les stocker dans ce lieu abstrait, nébuleux et flottant appelé « cloud ». Leur fragilité notamment due à l'obsolescence peut sembler inquiétante.

« Nous confions nos vies et nos identités à l'ordinateur, bien que nous sachions tous que la demi-vie du matériel et des logiciels numériques est plus courte que celle de tout support analogique qui a précédé. »¹⁷

La nécessité de stocker ce gigantesque amas de données a fait naître une toute nouvelle typologie architecturale. Une typologie non plus destinée à être habitée par des humains mais par des serveurs, des routeurs, des câbles et des machines

de refroidissement : les Data Center. Surprotégés et maintenus en vie par des machines ultra-sophistiquées, ils sont destinés à éterniser les informations qu'ils contiennent. Temples de la technologie, et donc de l'obsolescence, mais aussi temples des secrets, ils renferment en eux la mémoire de notre société tout entière. Ne serait-ce pas là, la définition même du monument ainsi que le grand retour de celui-ci ?

¹ Dans les Thèses sur Feuerbach publiées au printemps 1845 par Karl Marx, mentionné dans : MARX Karl, RUBEL Maximilien, *Le capital*, 2017, p.48

² TISCHLEDER Babette B. & WASSERMAN Sarah, *Cultures of Obsolescence: History, Materiality, and the Digital Age*, 2015, p.18

³ Ibid., p.19

⁴ ABRAMSON Daniel M., *Obsolescence: An Architectural History*, 2016, p.12

⁵ Ibid., p.12

⁶ Ibid., p.15

⁷ Ibid., p.16

⁸ Appelée ainsi par Karl Marx en 1892

⁹ Ibid., p.16

¹⁰ BURLEY Robert, Conférence donnée par Robert Burley, *Architecture de la photographie au temps de l'obsolescence*, CCA, 2010, URL : <https://www.cca.qc.ca/fr/articles/issues/3/desenchantements-technologiques/49108/architecture-de-la-photographie-au-temps-de-l-obsolescence>, [consulté en ligne le 9 novembre 2019]

^{11 - 17} Ibid.

¹⁸ TISCHLEDER Babette B. & WASSERMAN Sarah, op. cit, p.20

Le concept d'impermanence



FIG. 9

La culture du bois

la préoccupation de l'Extrême-Orient

Avant d'être associé à l'architecture, le concept d'impermanence en Extrême-Orient trouve son origine dans la religion shintoïste¹ ainsi que dans la tradition bouddhiste, premièrement importée en Chine au I^{er} siècle après J.-C. puis diffusée quatre siècles plus tard, en Corée et au Japon. Il s'expose notamment comme un des concepts métaphysiques fondamentaux de la doctrine.² S'il s'agissait d'en donner une brève explication au risque de prendre quelques raccourcis, celui-ci nous enseigne que « *les processus ou les événements dont nous faisons l'expérience sont tous voués à disparaître* » car « *tout composé est impermanent* »³. C'est notamment sur la base de cet enseignement philosophique, que sont fondées diverses idéologies esthétiques caractérisant l'art et l'architecture traditionnelle d'Extrême-Orient que nous connaissons aujourd'hui. Afin d'éviter de prononcer des généralité équivoques et réductrices à propos des divers pays que comporte ce vaste territoire, je décide de me focaliser sur un seul pays de la zone en question : le Japon. En effet, ce dernier offre plusieurs exemples architecturaux qui s'exposent – idéologiquement et concrètement – de manière tout à fait antinomique à la tradition architecturale occidentale. Ceci permet notamment l'établissement d'un dialogue comparatif entre ce chapitre, dédié à l'impermanence, et le précédent.

Dans ce dernier, nous avons vu la prédominance de l'usage de la pierre comme matériau symbole de permanence dans la construction des édifices monumentaux occidentaux. Au Japon, la matérialité employée joue un rôle tout aussi fondamental

dans l'expression du concept d'impermanence. Et dans l'architecture traditionnelle japonaise, c'est l'usage du bois qui prédomine. L'archipel japonais étant, à l'origine, presque entièrement recouvert de forêt, la disponibilité de ce matériau constitue une des principales raisons de son usage en architecture.⁴ De plus, même s'il était possible d'extraire du granit, l'accessibilité et le transport de ce minéral constituait une tâche particulièrement complexe dans un pays si montagneux. Mais encore, la nature hostile causant fréquemment des tremblements de terre a joué un rôle décisif dans le choix de la matérialité. En effet, les stratégies constructives élaborées pour les structures en bois, dotées d'une souplesse supérieure à la pierre, ont permis de répondre plus efficacement aux séismes mineurs, évitant ainsi les effondrements.⁵ Alors qu'en Occident l'usage du bois était souvent associé à une classe plus pauvre et rurale, au Japon, le bois se retrouvait dans tous types de construction confondus, allant de l'habitation populaire aux édifices les plus prestigieux, tels que les temples sacrés par exemple.⁶ Ainsi, durant des siècles et des siècles, charpentiers, menuisiers et ébénistes ont développé un savoir-faire considérable.

Afin d'approfondir le concept d'impermanence présent dans l'architecture japonaise traditionnelle, je souhaite avant tout m'attarder sur une typologie spécifique qui semble en tout point matérialiser ce même concept ; il s'agit du pavillon de thé. Le thé, introduit au Japon et importé de Chine par un moine bouddhiste au II^e siècle, est premièrement consommé dans les milieux religieux. Puis, il connaît un usage plus profane, notamment lors du rituel qui lui est consacré : la cérémonie du thé. Les préceptes

de cette dernière sont formalisés à la fin du XVI^e siècle par Sen no Rikyū, maître de thé japonais.⁷ Dès lors, sont apparus les pavillons thé, servant d'espaces d'accueil à cette même cérémonie. L'enseignement relatif à cette pratique décrit non seulement « une forme de vie rigoureuse et morale – une éthique – que le maître de thé se doit de respecter. »⁸ mais aussi une conception esthétique toute particulière : celle du *wabi-sabi*⁹. Léonard Koren – architecte américain parti s'installer au Japon en 1981 – publie en 2015 un ouvrage intitulé *Wabi-sabi à l'usage des artistes, designers, poètes et philosophes* et tente d'éclaircir cette même conception esthétique et philosophique, restée aujourd'hui encore très énigmatique. Décrit très minutieusement aux travers des divers fondements métaphysiques et des valeurs spirituelles qu'il célèbre, « le *wabi-sabi* est une perception esthétique du caractère éphémère de la vie. »¹⁰ Étroitement liées à la tradition bouddhiste zen¹¹, les vérités qui inspirent les fondements du *wabi-sabi* découlent d'une observation profonde de la nature et de ses phénomènes. Ainsi Leonard Koren nous expose les *Trois leçons évidentes tirées de plusieurs millénaires de contact avec la nature*,¹² intégrée à la sagesse du *wabi-sabi* : 1) *Toutes choses sont impermanentes*, 2) *Toutes choses sont imparfaites*, 3) *Toutes choses sont incomplètes*. Et lorsqu'il approfondit la leçon première, leçon qui nous intéresse tout particulièrement dans ce chapitre, voici ce qu'elle nous enseigne :

« Les choses dures, inertes et solides n'offrent rien de plus que
l'illusion de la permanence »

[...]

« Tout va, à la fin [...] tout finit par tomber dans l'oubli et le
non-être. »¹³

D'ores et déjà nous percevons la différence fondamentale qui existe entre la vision occidentale qui fait l'éloge d'une architecture pérenne et cette conception architecturale japonaise fondée sur l'éphémérité et l'impermanence de toute chose. Ainsi, le wabi-sabi représenterait « *l'exact opposé de l'idéal occidental de beauté monumentale, spectaculaire et pérenne.* »¹⁴. Leonard Koren poursuit cette même comparaison comme suit :

*« Il [le wabi-sabi] occupe sensiblement la même place dans le panthéon des valeurs esthétiques japonaises que les idéaux grecs de beauté et de perfection en Occident »*¹⁵

Arrivé à ce stade, il est intéressant de se pencher plus précisément sur le pavillon de thé traditionnel japonais, introduit plus haut. Car ce dernier cristallise parfaitement cette même idéologie. La composition matérielle du pavillon en question en est totalement révélatrice. Faite « *de matériaux organiques fragiles, tels que le bois, la paille et le pisé* »¹⁶, sa construction rappelle le caractère périssable de l'architecture. De modeste taille et reculé dans la nature, l'image de sa structure simple et austère – autrement dit le message fragile et éphémère que cette architecture renvoie – « *nous obligent à méditer sur notre propre mortalité.* »¹⁷.

Parfois, le processus de dégradation actionné par l'écoulement du temps était expérimenté de manière plus profonde encore. En effet, dans certains pavillons de thé, de la limaille de fer était introduite dans la matière constituant les murs de pisé. Les particules de fer de celle-ci, entrées en contact avec l'humidité, engendraient le phénomène d'oxydation et laissaient de petites

traces de rouille à la surface des murs.¹⁸ Ceci rendaient ainsi lisible le passage du temps comme preuve irréfutable de l'éphémérité de toute chose.

De cet enseignement acquis au travers de l'observation de la nature ressort une tout autre perception du temps que celle de l'Occident. Au Japon, le temps n'est pas perçu comme linéaire mais cyclique. Ce mouvement rotationnel se retrouve d'ailleurs fortement valorisé par la tradition bouddhiste et relayé par divers rituels shintoïstes. La coutume du hanami, qui consiste à admirer à chaque début de printemps la floraison des cerisiers, en est d'ailleurs un bel exemple¹⁹. Ainsi, chaque année, les fleurs éclosent, se fanent puis se détachent avec le vent et viennent recouvrir le sol de leurs pétales. Puis très vite, ces pétales fragiles se décomposent jusqu'à disparaître totalement. De cette observation, les enseignements bouddhistes et shintoïstes nous font passer le message suivant : toute matière, soumise au temps, se dégrade jusqu'à sa totale dissolution. Et à ce propos, l'architecture n'en est aucunement épargnée. Au contraire, le haut degré de périssabilité du bois utilisé dans l'architecture traditionnelle japonaise accompagné d'un climat chaud et humide, semble même participer à la précipitation de sa décomposition. Ainsi, avec le temps, les vestiges des édifices japonais tombés en ruines et non-entretenus, ont petit à petit disparu.

¹ ALBAN Nicolas & BERWICK Caroline, , Forêt et religion au Japon : *d'une vision singulière de l'arbre à une gestion particulière de la forêt*, Environnement Culture & Société, online edition, URL : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/5122/563_572.pdf?sequence=1, [consulté le 28 novembre 2019]

² BERNIER Paul, (2018), « *Bouddhisme* », version Académique, dans M. Kristanek (dir.), l'Encyclopédie philosophique, URL: <http://encyclo-phil.fr/bouddhisme-a/>

³ Ibid.

⁴ HENRICHSEN Christoph, Japan Culture of Wood: *Buildings, Objects, Techniques*, Boston Birkhäuser, 2004, p.8

⁵ Ibid., p.9

⁶ Ibid., p.8

⁷ JACQUET Benoît, et al, Le charpentier et l'architecte : *une histoire de la construction en bois au Japon*, 2019, p.116

⁸ HLADIK Murielle, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*. Mardaga, 2008, p.123.

⁹ Le terme wabi-sabi n'est jamais explicitement utilisé par les anciens maîtres du thé afin de décrire la philosophie relative la cérémonie du thé. Il proviendrait de notre époque contemporaine et serait utilisé pour définir ce rituel selon les préceptes originellement dictés par Sen no Rikyū pratiqués encore actuellement. [expliqué dans KOREN Leonard, op. cit., p.43]

¹⁰ HLADIK Murielle, op. cit., p.61

¹¹ Le bouddhisme zen est une branche japonaise du bouddhisme mahāyāna. [expliqué dans BERNIER Paul, op. cit.]

¹² KOREN Leonard, Wabi-sabi à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes, 2015, p.55

¹³ Ibid., p.32

¹⁴ Ibid., p.29

¹⁵ Ibid., p.25

¹⁶ HLADIK Murielle, op. cit., p.124

¹⁷ KOREN Leonard, op. cit., p.61

¹⁸ HLADIK Murielle, op. cit., p.126

¹⁹ YAMAKAGE Motohisa, Shintō: *sagesse et pratique*, « le Prunier » Sully, 2014, p.28



FIG. 10

Pas de traces, pas de ruines

Japon : un patrimoine immatériel

Les lieux ayant accueilli les vestiges des édifices désormais disparus, laissés vides et absents de toute trace, deviendraient quant à eux, lieux de contemplation. Murielle Hladik, architecte et docteur en philosophie, nous explique la signification de ces lieux :

« Dans l'esthétique japonaise, il semblerait que l'absence même – la chose [absente] – contient de manière rétrospective le temps, et peut être aussi considéré comme richesse. Ainsi par sorte de retournement, ce devenir (négatif) voué à disparaître contient déjà en germe quelque chose de positif. Car dans l'idée d'un éternel cycle de la nature, ce qui retourne vers le rien [ce qui aujourd'hui disparaît], est voué à renaître un jour. Aussi ce sentiment face à l'évanescence des choses est-il bien plus précieux que l'objet matériel et immuable. »¹

Ainsi, la méditation sur le temps qui passe ne nécessiterait pas forcément le support d'un objet matériel, comme cela semblait être le cas en Occident. Encore une fois, cela démontre deux attitudes antinomiques, opposant les cultures occidentale et japonaise : « l'une étant attachée à la matérialité (la substance) et l'autre à l'immatérialité (l'absence de substance) »². Dès lors, le jardin zen prend tout son sens. Le bouddhisme zen fait son apparition au Japon dès le VI^e siècle. Celui-ci, plus radical, rejette toute représentation religieuse habituelle, pour s'émanciper au travers de la sobriété et de l'abstraction. Cette évolution du bouddhisme est notamment suivie de la métamorphose du jardin japonais

conventionnel. Autrefois conçu comme jardin de plaisance, ce dernier est supplanté par une version beaucoup plus épurée de la nature et acquiert un nouveau statut : celui de jardin méditatif. De cette évolution, émane une toute nouvelle identité typiquement japonaise. Parvenu à un haut degré d'abstraction le jardin zen cherche à plonger celui ou celle qui le regarde dans une « *rêverie méditative* »³. Il est un lieu abandonné devenu sacré car il garde en lui le secret et la mémoire de la disparition. Il est l'allégorie d'un vestige de ruine disparue. Ainsi, la décrépitude est le cœur de sa composition. Dans celui-ci, seuls quelques rochers aux reliefs irréguliers ainsi que certaines essences végétales peuvent devenir les protagonistes de cette « *mise en scène du passage du temps* »⁴ car c'est principalement au travers du *vide* et de l'*absence* que la méditation souhaite être exaucée.

Confiné dans un quadrilatère, son sol est recouvert de gravier. L'espace qu'occupe la végétation et les quelques pierres, en comparaison du gravier est infime. Malgré la nette délimitation du jardin, la forte présence du *vide* trouble les échelles et contribue à l'illusion d'un paysage vaste et immense, « *suggérant la vision aérienne et lointaine d'un archipel sur l'océan* »⁵. Dans cette métaphore de l'immensité ni l'homme ni même ses œuvres ne trouvent leur place. Car lorsque toute forme de vie est éradiquée, la fragilité de l'existence humaine devient plus significative encore. Pourtant une ambiguïté réside dans la symbolique du jardin zen. Support à la décrépitude, au passage du temps et à l'impermanence, sa dimension infinie et son aspect figé nous joue des tours. Il semblerait à la fois temporaire et éternel, devenant « *l'image même de l'immuable et du temps arrêté* »⁶.

Arrivé à ce point, quelle comparaison peut-elle être faite entre la symbolique des jardins zen et celle des ruines en Occident ? Pour répondre à cette précédente interrogation, les propos de Murielle Hladik résonnent avec éloquence :

« Alors qu'en Occident la figure de la ruine apparaît au moment où l'artefact se désagrège et retourne vers un « état de nature », au Japon cette séparation entre nature et culture n'est peut-être pas aussi probante qu'en Occident car le temps est déjà intégré dans le jardin et la construction architecturale qui sont voués à l'éphémère et au temporaire. »⁷

Alors qu'il a principalement été jusqu'ici question de ruines – ou plutôt de leur *absence* – reste encore à évoquer la méthode de préservation ayant permis aux édifices sacrés de braver le temps et ainsi échapper à la décrépitude. Puisqu'en effet, leur sauvegarde s'effectue, ici encore, en opposition avec celle pratiquée en Occident. Pour illustrer cette antinomie, le sanctuaire d'Ise s'expose comme un exemple tout à fait remarquable car il n'est autre que l'incarnation même de ce paradigme : *impermanence* versus *permanence*. Érigé aux alentours du IV^e siècle avant J.- C., il n'est « matériellement » âgé de pas plus de vingt ans. En effet, il est composé de deux temples parfaitement identiques qui sont alternativement démolis et reconstitués de zéro, tous les vingt ans. Ainsi, pendant ce temps, l'un est actif et l'autre subit une totale reconstruction. De cette reconstruction cyclique apparaît également une tout autre approche patrimoniale. Fondée sur la préservation d'un héritage immatériel, elle consiste principalement à sauvegarder, non pas des reliques sacrées, mais un savoir-faire traditionnel.

Botond Bognar, architecte et professeur en faculté d'architecture à Tokyo, nous renseigne sur cette même pratique de préservation :

« L'architecture et l'urbanisme japonais, dans la tradition de la construction et de la reconstruction « rituelles », constituent une culture du faire et du refaire plutôt que du faire et du tenir ; ce qui est préservé, c'est donc la manière d'agir, le rituel du faire. »⁸

Devenu modèle intemporel, le sanctuaire d'Ise est une « *anti-définition* »⁹ des valeurs classiques attribuées à l'architecture occidentale. Murielle Hladik lui attribue même la figure d'« *anti-ruine* »¹⁰. L'ambiguïté de cet exemple n'est pas des moindres car préservé de toute dégradation, le sanctuaire semble acquérir une autre forme d'éternité : celle qui émane d'un renouvellement perpétuel de la forme. Et puisque les temples sont formellement identiques et érigés côte à côte, leur comparaison est inévitable. Leur différence est éclatante : l'un est neuf et totalement lisse, l'autre, quant à lui, se présente sous un visage bien plus terne, abîmé par le temps et l'humidité. Pourtant, le temple qui « *a fait son temps* » semble – au travers de la *patine* et l'usure – dégager bien plus de beauté que son voisin. Ici encore, cela proviendrait de la valeur attribuée à l'ancienneté et donc au passage du temps. Cette dernière se retrouve ainsi positivement associée à « *l'esthétique de la dégradation* »¹¹.

¹ HLADIK Murielle. *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*. Mardaga, 2008, p.74

² Ibid., p.74

³ Ibid., p.26

⁴ Ibid., p.137

⁵ Ibid., p.26

⁶ Ibid., p.162

⁷ Ibid., p.164

⁸ BOGNAR Botond, *What Goes Up, Must Come Down*, *Harvard Magazine* (Durability and Ephemerality), No. 3 Fall 1997, online edition, [consulté en ligne, le 20 novembre 2019]

⁹ TANGE Kenzo & KAWAZOE Noboru, *Ise : Prototype of Japanese architecture*, Cambridge, MIT Press, 1965, p.41

¹⁰ HLADIK Murielle, op. cit., p.82

¹¹ Ibid., p.98

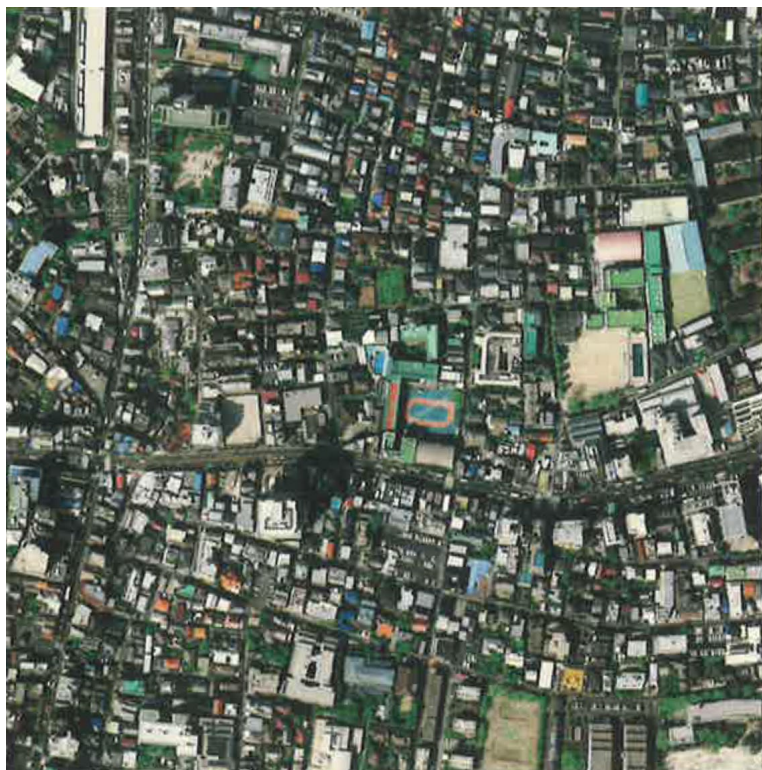


FIG. 11

La « destruction créatrice »

l'impermanence au service du système capitaliste

Le positivisme qui s'opère autour de la dégradation permet à la destruction d'être tout aussi aisément admise. L'histoire relative aux traditions japonaises et aux pratiques rituelles nous en offre un bel exemple anciennement basé sur un système féodal. Lors de la succession d'un empereur japonais, il convenait de quitter la cité impériale et partir s'établir ailleurs. Dans ces cas-là, « *l'entière Capitale était démontée, transférée, et reconstruite à un nouvel endroit* »¹. Ainsi Naniwa, Asuka, Omi, Fujiwara, Kuni, Nagaoka, Nara et désormais Kyoto, furent, tour à tour, capitales du Japon. L'histoire du développement de la ville de Tokyo en est tout aussi révélateur. Marquée par une succession de catastrophes naturelles puis par la Seconde Guerre mondiale particulièrement dévastatrice, la ville est parvenue à se redresser à une vitesse considérable. Ces diverses démolitions, engendrant son renouvellement répétitif, expliquerait notamment une « *acceptation résignée* » de ses habitants². Cependant, au courant de la deuxième moitié du XXe, il semblerait que le relativisme lié à la destruction ait pris une tout autre tournure. Pour expliquer cela, revenons à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le constat est désolant. Le quart de la ville est rasé par les bombardements des raids aériens effectués entre 1942 et 1945³. La reconstruction devient urgente. Les mesures prises sont radicales et l'urbanisme en ressortira plus tard très fortement bouleversé. L'aide obtenue par les politiques extérieures dans un but de redressement de la situation économie japonaise, transforme cette dernière en une économie à croissance particulièrement rapide et soutenue⁴. Pendant plus

de quarante ans, celle-ci ne cesse de croître et engendre au début des années 80 une bulle financière qui ne manquera pas d'éclater en 1989. Lors de cette croissance démesurée, la construction s'est avérée particulièrement prolifique transformant Tokyo et d'autres villes japonaises à un rythme effréné⁵. Les prix des terrains, tout comme les taxes foncières annuelles, montent en flèche, forçant les propriétaires à vendre une partie de leur terrain et les encourageant à reconstruire le plus vite possible un nouvel édifice générateur de profits. La valeur du sol est telle que, par rapport à celle-ci, la construction n'en a presque aucune. Par conséquent, cela devient un prétexte particulièrement attrayant pour justifier la reconstruction incessante de nouvelles structures et la pratique d'une destruction sans état d'âme.⁶ Les chiffres sont significatifs : plus de 30% des structures édifiées dans la métropole de Tokyo auraient été construites depuis 1985⁷. Véritable terrain d'expérimentation architecturale, la ville contemporaine naît d'un mélange architectural engendré par l'importation du modernisme occidental, de divers projets appartenant au mouvement métaboliste et de tout autres objets hybrides et difficilement reconnaissables. Botond Bogнар, architecte et professeur d'architecture à l'Université de Tokyo, parlant du développement de la Mégapole nous dit la chose suivante :

« Jusqu'à la fin des années 70, les processus « chaotiques » de l'urbanisation japonaise ont été dénigrés par les architectes et urbanistes modernistes, tout autant que par la société japonaise en général ; la ville japonaise était diagnostiquée comme malade et incurable. »⁸

Puis, étrangement elle acquiert dans les années 80, une toute nouvelle appréciation. Tout d'abord, cette période de prolifération architecturale accueille de nombreux nouveaux projets élaborés par des architectes de renommée internationale, offrant à cette ville de nouvelles œuvres architecturales. Mais surtout, le mouvement perpétuel que connaît la métropole fait émerger une nouvelle vague d'architecture japonaise. A cause de l'instabilité imposée par l'économie foncière, celle-ci tente de trouver de nouveaux arguments à sa validité. Il semblerait alors, « *plutôt que de rechercher une permanence monumentale* », cette vague chercherait « *à encourager de nouvelles « sensibilités urbaines », à s'engager et à s'épanouir dans la dynamique de la ville et à sonder la notion d'impermanence dans l'architecture* »⁹. Dans ce même but, les expérimentations effectuées autour de la matérialité joue un rôle déterminant. Cherchant à défier toute monumentalité, cette architecture opte pour une suppression de substance matérielle, lui conférant un aspect très léger, voire éphémère. Son inspiration conceptuelle proviendrait d'une volonté de réinjecter la notion d'impermanence – originellement présente dans l'architecture traditionnelle – dans une conception architecturale tout à fait contemporaine et à l'aide d'une matérialité nouvelle. De cela naît un nouveau « *vernaculaire industriel* »¹⁰. Fumihiko Maki, architecte japonais contemporain, évoque cette même mutation architecturale cherchant à s'inspirer de la tradition.

*« Autrefois ville de bois et de papier ; elle [Tokyo] est maintenant devenue une ville de béton, d'acier et de verre. La sensation de légèreté, cependant, demeure. »*¹¹

Dès lors, parallèlement à la montée de la bulle spéculative, la ville de Tokyo acquiert un nouveau visage, celui d'une ville *fantasme* devenue figure modèle de l'époque contemporaine.¹² Alors qu'elle avait été rejetée à plusieurs reprises par les politiques gouvernementales chargées du développement de la ville¹³, la tradition semble pouvoir exister à nouveau au travers de cette nouvelle architecture. Cela marque notamment un véritable tournant dans l'histoire de l'architecture nipponne : celui du passage de la pratique imitative du style occidental, à une réappropriation et modernisation de son architecture traditionnelle. Pourtant, Augustin Berque, géographe et ancien directeur du Centre de recherches sur le Japon contemporain, nous met en garde contre la tendance de vouloir attribuer à la ville de Tokyo le titre de modèle contemporain. En effet, nous dit-il, « *le paradigme tokyologique est un fétiche dangereux* ». La flexibilité, due à la grande liberté de contrainte et donnant à la ville son caractère « *chaotique* » est, selon lui, le signe d'un faux-semblant : appelé « *l'ordre caché* ». Les lignes suivantes nous permettent de mieux saisir ce que Augustin Berque entend par là :

« (...) matériellement, socialement et politiquement, Tokyo n'a rien d'anarchique ni de chaotique. C'est une entité manifestement rationnelle et fonctionnelle pour autant que l'on considère les mobiles effectifs de ses principaux acteurs ; à savoir notamment celui de mobiliser de plus grandes masses de travail, et de maximiser la rente foncière. »¹⁴

« (...) dissimuler cette rationalité derrière des images telles que le chaos (...) ne relève pas que de la poudre aux yeux. Ces images n'auraient eu aucun sens, et par conséquent n'auraient pas engendré le fantasme collectif,

*si elles n'avaient pas eu quelques liens avec, d'une part, la spatialité japonaise traditionnelle, et, d'autre part, l'état présent de notre civilisation. »*¹⁵

La contextualisation historique ainsi que les derniers propos énoncés par Augustin Berque me permettent de présenter les effets pervers de la pratique du concept d'impermanence en architecture lorsqu'elle est poussée à son paroxysme. Autrefois fondée sur une idéologie rendant culte au cycle de la nature et aux divers rituels traditionnels, l'impermanence – dans l'exemple du développement de la ville de Tokyo – se retrouve désormais utilisée à des fins purement économiques. Ce facteur économique, invisible et pourtant omniprésent, semble constituer ici l'unique paramètre fondamental et décisif de la longévité d'un édifice. L'éclatement de la bulle spéculative ne semble ni avoir servi de leçon, ni servi à l'instauration d'une nouvelle méthode de développement de la métropole. Durant la première décennie du XXI^e siècle, les nouvelles constructions continuent à être érigées et les structures d'ores et déjà présentes poursuivent leurs perpétuelles évolutions et extensions. Rien ne semble freiner l'incessante métamorphose de la ville de Tokyo. La longévité moyenne des habitations, située aux alentours de 26 ans¹⁶, nous donne un aperçu de la rapidité du cycle de reconstruction. Yann Nussaume, architecte et docteur en études urbaines, conclut dans son ouvrage intitulé « Anthologie critique de la théorie architecturale japonaise » par un constat peu optimiste.

« (...) la fiction qu'est devenue l'architecture [parlant de celle présente à Tokyo] ne repose plus sur aucune base. Ce point de vue correspond à une situation urbaine régie non plus par les architectes, mais plutôt par les

promoteurs privés du foncier qui suivent la logique du marché. » ¹⁷

Ainsi, nous l'aurons compris, le concept d'impermanence exploité par les forces économiques et politiques ne servirait que de prétexte à son bon fonctionnement ainsi qu'à la maximisation de profits. Les cycles de destructions et reconstructions orchestrés à Tokyo s'exposent d'ailleurs comme le véritable cœur de son processus évolutif capitaliste, processus économique plus communément appelé « *la destruction créatrice* » ¹⁸. Alors que le concept d'impermanence n'était jusqu'ici jamais discrédité, je me sers de l'exemple criant de la figure tokyoïte pour dénoncer les dérives qu'il peut invoquer, mais aussi pour affirmer mon parti pris. Car, comme introduit en prologue de cet énoncé, loin de moi l'idée de faire l'apologie d'une architecture au service du capitalisme. Condamner l'architecture japonaise contemporaine n'est pas non plus le but visé de cette section. En effet, malgré qu'elle se soit accommodée à un système que je rejette, elle comporte de grandes qualités spatiales et conceptuelles qu'on ne peut aucunement nier. L'opacité de ses enveloppes, qu'on trouve originellement dans l'architecture traditionnelle, la légèreté de sa matérialité, ainsi que la pureté de ses espaces, lui concèdent, à mon sens, une grande valeur architecturale. Et ce nouveau style architectural n'aurait sans doute et malheureusement pas été envisageable sans une grande libération de contraintes normatives, concédée par le système gouvernemental et économique. Autrement dit, c'est bien « *grâce* » à la grande flexibilité d'expérimentations qu'elle a pu s'épanouir et se préciser pour ainsi acquérir toutes les qualités qui lui sont désormais attribuées.

¹ BOGNAR Botond, *What Goes Up, Must Come Down*, *Harvard Magazine* (Durability and Ephemerality), No. 3 Fall 1997, online edition, [consulté en ligne, le 20 novembre 2019]

² SACCHI Livio, *Tokyo architecture et urbanisme*, 2005, p.45

³ Ibid., p.56

⁴ ODAGIRI Hiroyuki & GOTO Akira, *Technology and Industrial Development in Japan: Building Capabilities by Learning, Innovation, and Public Policy*, (1996) online edition, [consulté le 25 décembre 2019]

⁵ LANGUILLON-AUSSEL Raphaël, *La Bulle spéculative des années 1985-1991 au Japon, à l'origine des formes urbaines actuelles ?*, *Géoconfluences*, octobre 2017, [consulté en ligne, le 22 décembre 2019]

⁶ AVELINE Natacha, *Tokyo, métropole japonaise en mouvement perpétuel*, *Géoconfluences*, 2006, consulté en ligne le 28 déc. 2019, p.8-9

⁷ SUZUKI Ichiro & GOLD Scott M., *Collective Housing: Typologies in Evolution*, in, *Japan: a disoriented modernity*, p.119

⁸ BOGNAR Botond, op. cit.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ MAKI Fumihiko, *The Roof at Fujisawa*, *Perspecta* No. 24 (1988), p.120.

¹² NUSSAUME Yann, *Anthologie critique de la théorie architecturale japonaise : le regard du milieu*, 2004, p.462-461

¹³ Lors de divers processus d'occidentalisation effectués au courant du XIXe siècle, jusque dans la première moitié du XXe siècle.

¹⁴ BERQUE Augustin, *Tokyo ou le champ du prédicat*, cité dans NUSSAUME Yann, op. cit., p.467

¹⁵ Ibid., p.468

¹⁶ KITAYAMA Kō, et al., éditeurs, *Tokyo metabolizing: Japan Pavilion at the 12th International Architecture Exhibition*, La Biennale di Venezia, August 29 - November 21, 2010, p.131

¹⁷ NUSSAUME Yann, op. cit., p. 493

¹⁸ Expression associée à l'économiste Joseph Alois Schumpeter dans son ouvrage intitulé *Capitalisme, Socialisme et Démocratie* de 1942.



FIG. 12

La philosophie de la finitude

projeter la fin d'une oeuvre architecturale

Jusqu'ici, il a beaucoup été question de l'impermanence au Japon. Dans cette partie, je souhaite approfondir le même concept mais de manière plus générale. Pour ce faire, je m'inspire de récits philosophiques évoquant l'impermanence au travers de *la finitude*. Sujet de grands débats, cette dernière se rapporte notamment au thème complexe de l'existence mais surtout à la fin de celle-ci : *la mort*.

Alors que nous pouvons attribuer à notre existence, de manière assez instinctive, *la naissance* comme « début » et *la mort* comme « fin »¹, pourquoi semble-t-il aussi difficile d'accepter cette dernière comme telle ? La mort. Le mystère qui règne sous ce mot défendu et qui est encore fortement synonyme d'angoisse dans les mentalités occidentales, prouve bel et bien que nous ne sommes pas en mesure de la concevoir aisément. Ainsi, certains domaines tels que la religion ou la philosophie tentent d'apaiser nos peurs en s'efforçant de nous promettre que cette fin attribuée à la mort n'est pas définitive et que l'existence persiste dans un *au-delà*. Débute alors un grand travail de persuasion quant à la non-véracité de cette fin, et un incontestable refus de notre mortalité. Sans rentrer dans de longs et complexes débats philosophiques traitant de la fin de l'existence ou, autrement dit, de la mort, il est curieux de constater que Sigmund Freud avait, contrairement à un grand nombre de ses confrères, déjà admis l'existence d'un déni de celle-ci.

« Personne, au fond, ne croit à sa propre mort ou, ce qui revient au même : dans l'inconscient, chacun de nous est persuadé de son immortalité ». ²

Ce rejet inconscient de notre propre finitude ne semble pas venir de nulle part. Déjà dans la tradition monothéiste, l'éternité constitue le véritable pouvoir de Dieu³. Ainsi, ce dernier, conçu comme Tout-Puissant et Infini devient aux yeux de ses fidèles un symbole de perfection. Les concepts du « *limité* » et du « *fini* » et tout ce qu'ils représentent, tels que les mortels, sont, par conséquent, amenés à être considérés comme des sujets imparfaits. Comme si la mort constituait « *une sorte de défaut inhérent à la condition humaine* »⁴. Mais encore bien avant cela, l'Histoire nous démontre la réelle détermination de certains, conscients de ce fatalisme, à concevoir divers stratagèmes ou rituels leur permettant symboliquement d'accéder eux aussi à cette immortalité. D'ailleurs, l'architecture comme tremplin vers l'au-delà en est un incontestable exemple. Les pyramides d'Égypte sont indéniablement le plus évident de tous et constituaient déjà, en 2700 avant J.-C., de réelles machines d'immortalité. Celles-ci sont parvenues, non seulement à matérialiser ce rêve d'éternité, mais aussi à inscrire leurs résidents dans l'histoire à tout jamais. Du point de vue anthropologique, le précédent exemple nous permet également de soulever l'importance des rites funéraires. Qu'il s'agisse de momification, de crémation, d'inhumation ou toutes autres formes de pratiques rendant hommage aux défunts, « *elles témoignent d'un refus de se soumettre passivement à l'ordre de la nature, à ce cycle de la vie et de la mort qui régit tous les vivants* »⁵. Bien que l'architecture puisse jouer un rôle non négligeable dans cette quête de l'immortalité, qu'en est-il de la finitude

de la vie architecturale ? Aussi étrange qu'ait l'air cette précédente question, elle est semblablement posée dans l'ouvrage *Buildings Must Die*, par l'architecte Stephen Cairns et par la spécialiste en sciences sociales Jane M. Jacobs de la manière suivante :

« Si l'architecture est investie dans la vie - une vie, une respiration, une existence sensible, avec un esprit et une mémoire, une capacité d'apprendre, et même une facilité rudimentaire de penser par lui-même, qu'en est-il de sa mort ? »⁶

Ces signes de vie semblables à ceux d'un être humain, proviennent d'une série de conventions métaphoriques fréquemment employées dans le jargon architectural. Que ce soit pour parler de la structure comme « *squelette* », ou des parois comme « *membranes* » ou « *peaux* », ou encore de la circulation comme « *dérivation de la physiologie humaine et de la circulation des fluides corporels* »⁷, les parallèles anatomiques associés aux organismes vivants sont nombreux. Mais encore, mise à part les analogies corporelles, l'architecture semble – selon Frank Lloyd Wright et Le Corbusier – être également pourvue d'esprit témoignant de sa capacité à « *conserver et diffuser la mémoire* »⁸. Toutes ces précédentes métaphores attestent bel est bien d'une architecture qui souhaite être investie par la vie. Et pourtant, alors que tout organisme vivant est voué à mourir, il semble y avoir une absence de considération pour l'architecture et sa fin. Le fantasme attribué à la permanence en dit long sur ce même déni. Dans, *The Secret Lives of Buildings*, Edward Hollis se sert de la peinture réalisée par Thomas Cole en 1840, intitulée « *Le rêve de l'architecte* », pour évoquer ce même fantasme.

Les édifices représentés dans cette peinture – rassemblant divers chefs-d'œuvre architecturaux de style et d'époque très variés – apparaissent « *aussi neufs et frais que le jour de leur naissance [...] comme si, en effet, l'histoire n'avait jamais eu lieu* »⁹. Ce rêve, c'est le rêve d'éternité ou d'immortalité. Hollis poursuit son analyse en insistant sur le fait que la réalité est tout autre car l'immutabilité des édifices est une illusion. Pendant que nous rêvons du caractère intemporel de ces chefs-d'œuvre architecturaux, à l'intérieur des murs de ceux-ci sont enfouis les secrets de leurs « *innombrables soustractions, ajouts, divisions et multiplications* »¹⁰ ayant entraîné conséquemment leur *forme* et leur *fonction*.

Une réceptivité de la fin d'un bâtiment ainsi qu'une compréhension des conditions qui peuvent la provoquer, telles que la dégradation, l'obsolescence, la ruine ou la destruction, est beaucoup moins développée en architecture. Cette investigation portée sur la finitude de l'architecture est d'ailleurs intimement reliée au concept d'impermanence. Elle pourrait servir à alimenter divers débats contemporains, notamment portés sur la durabilité environnementale, et pourquoi pas tendre vers une nouvelle créativité architecturale. Cela revient également à se tourner vers une architecture qui ne rejette pas la mort pour être immunisée de la destruction, mais qui l'accepte et la supporte, afin d'être préservée grâce à elle et, qui sait, peut-être parvenir à déjouer l'obsolescence. Pour considérer cette fin, la question qui se pose désormais est la suivante : peut-on parvenir à déterminer la durée de vie d'un édifice ? La réponse formulée par Steven Groák, spécialiste en conception et gestion de construction, est unanime : cela relève de l'impossible car les bâtiments

se composent d'éléments qui correspondent à différentes échelles temporelles qui ne tendent pas toutes vers la même fin.

« Les fondations peuvent survivre pendant mille ans, tandis que la structure du toit peut être remplacée après mille mois, les installations sanitaires de la salle de bains peuvent durer mille semaines, la peinture extérieure mille jours et les ampoules mille heures. »¹¹

Même si cela semble évident, ces écarts de temporalité ne sont que très rarement, voire jamais, pris en compte dans les prémices d'un projet architectural. Dans son ouvrage datant de 1960, Kevin Lynch propose, en réponse à la dégradation, un ensemble de règles permettant de mieux gérer le processus de gaspillage. Sans s'attarder sur la conditions des bâtiments délabrés, ni même sur celle des édifices jugés mal-conçus, il énonce quelques directives de base offrant la possibilité aux nouvelles constructions d'être conçues pour « *décliner gracieusement* »¹² ou alors être remplacées aisément. Il suggère notamment la chose suivante :

«[...] en plus de demander à un architecte de montrer exactement à quoi ressemblera un bâtiment lorsqu'il sera occupé, on pourrait lui demander de le montrer remodelé pour un autre usage, ou tel qu'il aura l'air en état de délabrement », ou encore, lui demander « des plans de démolition pour les nouveaux bâtiments. »¹³

C'est d'ailleurs exactement ce que propose, près de cinquante ans plus tard, l'Institut National des Sciences du Bâtiment des États-Unis dans son *Whole Building Design Guide*. Dans ce dernier est enseigné le « *Design for deconstruction* » ou autrement appelé

DfD, défini comme étant le « *démontage systématique d'un bâtiment généralement dans l'ordre inverse de sa construction, de manière économique et sûre, dans le but de préserver les matériaux pour leur réutilisation.* »¹⁴

Dans cette même approche, tout est pensé en vue de la fin de vie de l'édifice, et ce dès le début de sa conception. Des principes généraux sont présentés dans ce même guide et les objectifs sont détaillés à l'aide de plans de destruction et autres schémas explicatifs. Bien évidemment, penser le démantèlement d'un bâtiment engendre une multitude de contraintes de départ, excluant certaines pratiques communément employées dans la construction – telles que l'utilisation de matériaux composites non-recyclables (appartenant à la familles des thermodurcissables par exemple). Mais encore, cela exige de détacher les services de la structure, de diminuer le nombre et les types de connexion et de rendre ces dernières plus solides tout en étant réversibles.¹⁵ Tout cela engendre une grande complexité de raccordements. Le parti pris de cette méthode « zéro-déchet » est on ne peut plus respectable. Mais ce type de conception ouvre le débat sur une toute nouvelle série de questions, qui risquent fort bien de rester sans réponses. Sachant que la fin n'est ni prévisible ni même peut-être souhaitée, quelle circonstance pourrait nécessiter le démontage de l'ouvrage ? Et si les éléments composant ce dernier étaient amenés à être réutilisés, dans quel but ? Serait-ce sous la même forme ? Et enfin, est-ce que les efforts menés dans cette extrême conceptualisation et prévision de la fin – compte tenu des prescriptions strictes et des contraintes que le DfD engendre – peuvent véritablement amener à une nouvelle créativité architecturale, telle que je l'insinuais un peu plus haut ?

¹ DASTUR Françoise, *La Question Philosophique de la finitude*, 2009/1 n°23, p.21

² FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p.26

³ DASTUR Françoise, op.cit., p.8

⁴ Ibid., p.9

⁵ DASTUR Françoise, *La Mort : Essai sur la Finitude*, 2007, p.26

⁶ CAIRNS Stephen & JACOBS Jane M., *Buildings must die : a perverse view of architecture*, 2014, p.13

⁷⁻¹⁰ Ibid., p.8-11

¹¹ Groak Steven, *The Idea of Building: Thought and Action in the Design and Production of Buildings*, 1992, p.105

¹² LYNCH Kevin, *Wasting Away*, 1960, p.162

¹³ Ibid., p.166

¹⁴ KEELER Marian & BURKE Bill; cité dans : CAIRNS Stephen & JACOBS Jane M. *Buildings must die: a perverse view of architecture*, 2014, p.225

¹⁵ CAIRNS Stephen & JACOBS Jane M., op. cit., p.226



FIG. 13

Et la « durabilité » ?

Si cette section se retrouve esseulée des deux premières parties c'est parce qu'il m'a été impossible de savoir dans quelle catégorie la placer. Car dépendamment des critères sur lesquels la durabilité se base, elle pourrait être appliquée aussi bien au concept de permanence qu'au concept d'impermanence. Et cette hésitation n'est autre que le reflet des divers malentendus que cette notion comporte. En effet, comme l'expose Martin Gielen, membre du collectif ROTOR, la durabilité divise car « *ce qui est considéré comme durable par l'un, ne l'est pas par l'autre* »¹. Rien que le terme « *durabilité* », choisi du français pour traduire celui de « *sustainability* » pose problème. Cette différence terminologique annonce d'ores et déjà la multitude d'interprétations possible d'un seul et même concept. Mais un contexte historique est nécessaire pour comprendre l'étendue de son ambiguïté.

En 1983, les Nations Unies crée la Commission Mondiale sur l'environnement et le développement.² Cette dernière reçoit pour mission ambitieuse de proposer des solutions à long terme aux questions environnementales, afin de « *développer un objectif pour l'ensemble de l'humanité* »³. Ainsi et en réponse à cette même mission, la Commission présente 4 ans plus tard, « le développement durable », qu'elle définit dans le rapport Brundtland comme suit : « *Le développement durable, c'est s'efforcer de répondre aux besoins du présent sans compromettre la capacité de satisfaire ceux des générations futures* », en proposant « *des stratégies à long terme en matière d'environnement* »⁴. Fondée sur des principes à première vue tout à fait louables, il semblerait que cette définition ait délibérément laissé quelques questions fondamentales sans réponses. Notamment en ce qui concerne ce qu'elle entendait par « besoins ». Ces imprécisions

ont laissé la porte grande ouverte à la liberté d'interprétation et, par conséquent, permis de servir au mieux les intérêts de chacun. Le rapport Brundtland précise autre chose également : que cette mission ne souhaite « *en aucun cas de mettre fin à la croissance économique, au contraire* » ⁵. Ainsi, pour les uns, le développement durable signifie un développement respectueux de l'environnement, pour les autres, son but est de permettre une reproductibilité des ressources à long terme, et pour d'autres encore, il est perçu comme une conception écologique profitable à la croissance économique.

Cinq ans plus tard, en 1992, l'objectif visé par le développement durable est approfondi lors de la Convention de Rio, trois principaux domaines de préoccupation sont identifiés : *l'écologie, l'économie et l'équité* ⁶. Autrement dit, des domaines extrêmement vastes et complexes. Comme si à elle seule, la durabilité se chargeait de contenir tous les problèmes englobés par ces trois domaines et d'y répondre. Par conséquent, en n'oubliant ainsi personne, elle permettrait de satisfaire tout le monde. Mais avant d'acquiescer un tel succès, encore fallait-il réussir à démontrer sa crédibilité à l'aide de *critères mesurables* ⁷. Pour ce faire, des analyses de cycle de vie, des calculs d'émission et diverses études d'impact ont vu le jour, permettant d'adapter ce nouveau concept à différents contextes. Ainsi, en moins de dix ans, le développement durable réussit à convaincre la grande majorité et se retrouve aussi bien adoptée par les gouvernements, les grandes entreprises que les divers ONG ⁸. Mais cette approbation majoritaire a également fait naître quelques réfractaires à son égard. David Abramson, spécialisé sur la recherche sur l'architecture informatique

et le calcul de haute performance, nous met en garde contre ce concept en vogue en mentionnant les divers contradictions qu'il comporte. Il va même jusqu'à l'assimiler à une figure de substitution de l'obsolescence.

« L'histoire architecturale de l'obsolescence illustre la flexibilité du capitalisme, sa capacité à absorber la critique et à évoluer à partir de ses propres contradictions, à exploiter l'environnement bâti d'une manière et d'une autre : l'obsolescence, puis la durabilité. »⁹

En effet, selon lui, la durabilité possède une conduite semblable à celle de l'obsolescence sur plusieurs points. Tout d'abord de part sa dépendance aux innovations « *en matière de machines et de gestion pour équilibrer les changements* »¹⁰. Mais aussi, tout comme l'obsolescence, elle s'avère être un très bon soutien à la croissance économique. Les divers campagnes marketing menées dans le but de promouvoir tout objets « *Eco-branding* » en sont un bon exemple. D'ailleurs, les certifications attribuées aux objets « durables » comportent à elles seules de nombreuses incohérences. En architecture par exemple, les prédispositions requises pour atteindre un objectif énergétique vont parfois à l'encontre même de certaines valeurs écologiques. Pour reprendre l'exemple donné par David Abramson, il devient effectivement absurde de solutionner la dépense énergétique de l'air conditionné par de nouveaux systèmes complexes de recyclage énergétiques.¹¹ Comme si davantage de technologie viendrait résoudre les problèmes engendrés par la technologie elle-même. Ici encore, cela démontre bien l'adaptabilité du développement aux désirs de chacun. Car en sélectionnant soigneusement les données

à prendre en compte, il advient possible de prouver la durabilité de n'importe quelle conception. Même si le développement durable préconise des solutions à long terme, de part sa complexité et ses ambiguïté, la permanence et l'impermanence à eux seuls, ne sont manifestement pas des critères suffisant pour déterminer la validité d'une architecture « durable ».

Malgré de nombreux défaut attribué à la durabilité jusqu'ici, tous ses principes et valeurs ne sont pas à rejeter pour autant. Car les préoccupations que le développement durable supporte ont premièrement permis de tirer une sonnette d'alarme – pour dénoncer le gaspillage de ressources mené par notre ère contemporaine – puis suite à sa diffusion, de déclencher une prise de conscience écologique internationale. Malheureusement, au fils des ans, ses intentions premières, fondées sur un besoin urgent de trouver des solutions environnementales, ont été considérablement altérées par la genèse de son emploi. En dernier exemple, et afin d'illustrer encore mieux cela, l'exposition intitulée : *Behind the Green Door*, présentée lors de la triennale d'architecture d'Oslo de 2014, met en lumière, l'argument de la durabilité et ses dérives. Constituée d'une collection d'éléments particulièrement hétérogènes – tels que des échantillons de matériaux, divers objets incongrus ou encore des dessins et des photographies – ceux-ci ont tous pour point commun de prétendre à une démarche durable. Mais les petits textes explicatifs racontant la véritable histoire qui se cache sous ces divers fragments poussent le visiteur à entreprendre un questionnement plus profond autours de leur durabilité. Peut-on qualifier le projet de masterplan de *Masdar City*, élaboré dans

le désert d'Abu Dhabi, de respectueux de l'environnement et durable alors qu'il est « *déconnecté de toute structure existante* »¹² et tributaire de haute technologie ? Ou encore, la bibliothèque de George W. Bush, certifiée de plusieurs labels écologiques, qui tente de rendre hommage à un président très controversé dans ses démarches politiques et totalement désintéressé du réchauffement climatique ? Cette mise en lumière d'objets « pseudo-durables » démontre avec éloquence ce qu'avait précédemment soulevé l'architecte Iñaki Àbalos, en 2004, dans une conférence sur la durabilité : « *Il n'existe pas de modèle hybride, technique et esthétique universel pour la durabilité* ». ¹³ Mais peut-être avait-il omis de préciser qu'il ne semble pas exister non plus de critères rédhibitoires à sa pratique.

¹ ROTOR, DOGA, DANSK arkitekturcenter, *Behind the green door*, (Oslo, Norway : Oslo Architecture Triennale, 2014, p.13

² Ibid., p.14

³ Commission mondiale sur l'environnement et le développement et autres, *Notre Avenir à Tous*, 1998, p.37

⁴ Ibid., p.38

⁵ Ibid., p.43

⁶⁻⁸ ROTOR, op. cit., p.14-15

⁹ ABRAMSON, Daniel M., *Obsolescence: An Architectural History*, 2016, p.23

¹⁰ Ibid., p.153

¹¹ Ibid., p.154

¹² ROTOR, op. cit., p.334

¹³ Cité par Iñaki Àbalos, dans une conférence internationale de 2007 intitulée : *Sustainable?*, effectuée au Centre Canadien d'Architecture (CCA) et réunissant des personnes de diverses disciplines pour explorer les questions de développement durable reliées à l'architecture. [consulté en ligne le 14 décembre 2019]

De l'impermanence à la permanence et vice-versa



FIG. 14

Impermanence du bâti

Les maisons de Meudon, 1949

Jean Prouvé

Etrangement, cet exemple désigné à servir de figure d'impermanence au sein du bâti, s'expose aussi sous forme de contre-exemple. En effet, alors que je prétendais, dans le prologue de cet essai, présenter des œuvres qui ont, selon moi, « réussi » à matérialiser le concept d'impermanence, les maisons de Meudon y sont à la fois parvenues avec brio, puis malheureusement, ont été détournées de leur destin. Et c'est bien la raison pour laquelle je souhaite analyser cet exemple. Compte tenu de cela, ce dernier me permet d'établir une analyse discursive et de développer les divers avantages et désavantages – ou autrement dit les complications – que peut comporter l'impermanence appliquée au bâti lui-même. La sélection de cet objet architectural provient également de mon affection pour l'œuvre en elle-même ainsi que pour l'histoire que cette dernière raconte. Même si la destinée de l'œuvre a été manquée, ou plutôt détournée, cela ne compromet en rien la place de cet exemple au sein de cette catégorie.

Construites seulement quatre ans après la Seconde Guerre mondiale, les maisons de Meudon sont intimement reliées au contexte de cette dernière. La crise du logement qui survient en période d'après-guerre conduit Eugène Claudius-Petit, Ministre français de la reconstruction et de l'urbanisme, à pousser les portes de l'atelier Jean Prouvé.¹ En 1949, il fait part à ce dernier de son projet pour résorber la crise. Celui-ci prévoit notamment

d'encourager la production industrielle afin de réaliser des « *logements économiques de conception nouvelle* » .¹ Jean Prouvé voit en ce projet l'opportunité de loger des gens défavorisés grâce au lancement d'une série importante de maisons bon marché. Mais aussi, l'industrialisation d'une telle commande, prévue à environ mille deux cents maisons², lui permettrait d'obtenir l'aide de l'Etat et ainsi réussir à revoir à la baisse le prix de revient. Conçus légers et démontables, puis montés en un jour seulement, les systèmes de structure et d'enveloppe sont perfectionnés dans les moindres détails techniques et mécaniques. Le procédé de fabrication standardisé du prototype de la maison parvient à convaincre décideurs et architectes présents aux côtés du ministre et obtient l'appui de faisabilité par la société de L'Aluminium français et la firme Studal.³ Malheureusement, l'Etat ne donne pas suite. Seules douze maisons seront commandées, loin des centaines nécessaires au lancement d'une production industrielle.⁴ Entièrement préfabriquées, elles seront finalement produites artisanalement et leur prix sera de 40% supérieur à la construction traditionnelle. Le ministère finit par acheter le lot. En 1951, elles sont construites dans la commune de Meudon sur une grande parcelle boisée en pente.⁵ Malgré les directives de l'auteur et ses désirs de légèreté, le projet des maisons de Meudon a été considérablement alourdi par la maçonnerie servant à la reprise du dénivelé du terrain.

« Je condamne la partie maçonnée des maisons de Meudon » (...) « La réalisation avait été confiée à deux architectes, Sive, un Hongrois, et mon frère Henri (...). Mais je ne sais pas ce qui leur a pris de faire des événements architecturaux dans la mise en place de ces maisons. Moi j'étais furieux.

*Je leur ai dit : Vous construisez des garages, des chambres de bonnes qui coûtent plus cher que la maison elle-même. »*⁶

En raison de leur coût et leur esthétisme avant-gardiste plaisant tout particulièrement à une classe d'élite, elles ne seront finalement jamais acquises par des gens dans le besoin. De plus, alors qu'elles n'étaient pas destinées à être pérennes, les maisons du bois de Meudon sont toujours sur pied. La tournure des évènements a laissé un goût amer à Jean Prouvé.

*« L'idée était de faire des maisons éphémères, pour une génération. Il ne m'est jamais venu à l'esprit que quarante ans après elles seraient encore habitées. Elles étaient destinées à loger des gens très humbles. C'étaient des maisons qui ne coûtaient pas cher. Et on les a transformées en petits palais que certains fonctionnaires se sont partagés. »*⁷

Afin de concevoir des structures particulièrement légères, Jean Prouvé s'inspire notamment de procédés utilisés dans l'industrie automobile et aéronautique,⁸ mais pas seulement. A la fin des années vingt, il produit de nombreux mobiliers en série. Les concepts appliqués à la conception des meubles, que ce soit au travers de l'économie de matière ou du design, se retrouvent avec force dans la plupart de ses réalisations architecturales. Le prototype de la maison de Meudon n'est que le début d'une série de créations assemblables rapidement, démontables, déplaçables et réutilisables. Malheureusement, un grand nombre de ses prototypes, pourtant admirés par beaucoup, n'ont jamais pu être produits en série, faute d'homologation.⁹

Il est désormais venu le temps d'invoquer les caractéristiques qui me permettent de relier cet exemple au concept de l'impermanence. Non seulement la légèreté de l'ensemble mais aussi le procédé de fabrication, permettant aisément le montage et le démontage, participent aux critères requis par ce concept. Mais, nous l'avons vu, la maçonnerie a grandement contribué à l'alourdissement du tout. Appartenant à un langage architectural beaucoup plus permanent, le socle peut éventuellement avoir joué un rôle dans le prolongement de la vie du projet. Cependant, ce n'est de loin pas le seul ni le plus important des arguments pouvant expliquer les raisons pour lesquelles le projet est parvenu à perdurer pendant plus de septante ans. L'argument le plus évident dépend avant tout de ses occupants. En effet, tant que la maison est habitée, rien ne justifie son démontage. De plus, si l'objet acquiert de la valeur au fil des années, il y a de forte chance qu'il soit amené à être préservé. Ces hypothèses sont tout à fait représentatives des complications occasionnées par l'impermanence lorsqu'elle est appliquée au bâti lui-même. Ainsi, la question perdure, se répète et reste désespérément sans réponse : si le point de départ du projet est d'élaborer une solution à court terme, comment prévoir la longévité d'un projet et assurer qu'il ne se maintiendra pas plus longtemps ? Ou encore posée différemment : même si cette solution est démontable et réutilisable, connaîtra-t-elle véritablement le besoin d'être démontée et réutilisée un jour ? Ces divers questionnements démontrent bien que le destin de ce type de construction est défini en fonction de nombreux critères imprédictibles et donc que la durée de vie du projet est indépendante de toute volonté.

Reste encore à évoquer les avantages et désavantages de cette architecture avec un regard contemporain. Les qualités que j'attribue à cette architecture (s'il est fait abstraction du socle en maçonnerie non désiré) sont celles d'une architecture légère, évolutive, économique et durable ainsi que basée sur de grandes idées humanistes. les désavantages quant à eux, découlent d'une incapacité de prédire la durée ainsi que la destinée de la construction. Pour ce qui est du projet et de sa réalisation, et comme le mentionne Jean Prouvé lui-même, celui-ci ne comporte pas que des réussites. Des problèmes d'insonorisation, de condensation et de ventilation sont apparus.¹⁰ Mais certainement que les techniques de construction n'étaient pas aussi développées ni aussi performantes qu'aujourd'hui. Il est également important de considérer le contexte dans lequel a été élaboré le projet. Les divers pays touchés par la guerre misaient sur un développement intensif de la production industrielle pour parvenir à réparer les dégâts causés par les bombardements mais aussi pour relancer leur économie. En 1949 – année de la conceptualisation des maisons de Meudon – la standardisation est en vogue en France. Jean Prouvé voit en la production industrielle l'opportunité d'un véritable renouvellement architectural qui semble très loin des idéologies classiques de permanence.

« L'auto que vous achetez cette année sera différente de celle que vous achèterez l'année prochaine. Il y a une évolution permanente. On pourrait fabriquer beaucoup de maisons d'un certain type et j'ai la certitude que, si l'industrialisation était bien comprise, par la force des choses, (...), la maison de l'année suivante serait différente de celle qu'on a fait dans l'année en cours... »

L'uniformité n'est pas à craindre. L'industrie devait permettre le renouvellement et, par-là, l'évolution architecturale. »¹¹

Pour conclure cette analyse, je souhaite évoquer très brièvement la modestie dont fait preuve ce constructeur. Bien que tout à fait conscient de ses qualités d'ingénieur et d'architecte, Jean-Prouvé ne semblait pas éprouver pas le besoin de conserver les dessins ou autres traces de ses diverses réalisations, et n'accordait aucune importance à un quelconque titre pouvant servir à garantir sa notoriété. Il dit d'ailleurs :

« On parle ici ou là d'une Fondation Prouvé, ou d'une Société des amis de Jean Prouvé. Et puis quoi encore ? Je ne suis pas du tout de ce genre-là. »¹²

Alors qu'il ne semblait pas prétendre à la permanence architecturale, sa notoriété est devenue telle – ironie du sort – que la majorité de ses œuvres sont désormais protégées au titre de monuments historiques. Même si cet exemple n'est pas des plus récent, il réussit à exprimer, avec tous les défauts qu'il comporte, la forme architecturale la plus radicalement impermanente. Une architecture qui malgré tout, n'était pas en quête d'éternité ou autrement dit, une architecture qui ne niait pas sa fin.

¹ PROUVE Jean, Jean Prouvé: *Architecte Des Jours Meilleurs*, 2017, p.82

² Ibid., p.82

³ LAVALOU Armelle, *Jean Prouvé Par Lui-Même*, 2001, p.67

⁴ Société technique pour l'utilisation des alliages légers, cité dans : CHERRUET Sébastien, *L'aluminium dans l'œuvre de Jean Prouvé*, Cahiers d'histoire de l'aluminium 46-47, n° 1-2, 2011, p.50-67.

⁵ PROUVE Jean, op. cit., p.82

⁶ PROUVE Jean, Jean Prouvé : *Démontable Métropole – 1949*, Vol. 7, 2014, p.51

⁷ Ibid., p. 69

⁸ LAVALOU Armelle, op. cit., p.69

⁹ Ibid., p. 56

¹⁰ Telle que la maison des jours meilleurs par exemple de 1956, ou encore l'École provisoire de Villejuif de 1957.

¹¹ LAVALOU Armelle, op. cit., p.68

¹² Ibid., p. 60-61



FIG. 15



FIG. 16



FIG. 17



FIG. 18

Impermanence suggérée

La Maison Coutras 2000

Lacaton & Vassal

L'impermanence suggérée est la figure d'impermanence qui, contrairement à la catégorie précédente, ne se soucie pas de l'éventuelle fin de l'ouvrage, mais aborde la notion principalement au travers de l'expression du bâti. Il existe notamment plusieurs manières d'exprimer l'impermanence. En ce qui concerne les œuvres sélectionnées, trois thèmes distincts ont servi à identifier cette dernière: 1) la légèreté, 2) les matériaux périssables et 3) la dégradation comme principe esthétique. J'ai choisi de privilégier le premier thème car l'oeuvre qui lui sert de figure d'exemple se distancie de manière très surprenante des modes d'habiter traditionnels. Les architectes proposent de cette manière une démarche architecturale tout à fait contemporaine.

La Maison Coutras est sans doute l'exemple le plus représentatif de cette catégorie. Mais aussi, elle sert de manifeste aux idéologies de ses auteurs. Ainsi les principes directeurs de cet ouvrage par la suite de figure d'exemple à de nombreux autres projets lui succédant. Notamment le projet de la Cité Manifeste à Mulhouse réalisé en 2005, projet sur lequel je reviendrai un peu plus bas.

Situé aux abords d'une commune viticole, en périphérie de Bordeaux, ce projet d'habitation est réalisé en 2000 par Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal. La maison est constituée de

deux serres horticoles disposées côte à côte – l'une isolée et doublée en bois contreplaqué, l'autre laissée brute et ayant pour seule enveloppe le polycarbonate ondulé. La première contient les espaces vitaux (salle de bain, séjour, cuisine et chambres à coucher) et la deuxième – ne possédant pas d'affectation précise – peut être décrite comme un jardin d'hiver. Dans ce projet, les architectes se servent de la typologie et de la technique savante des serres horticoles dans le but d'approcher des conditions climatiques intérieures optimales mais aussi pour sortir de l'habitat traditionnel, qu'ils considèrent trop fermé et opaque.

« L'architecture destinée aux roses, par exemple, est au moins dix fois plus intelligente que l'architecture destinée aux hommes. Il y a un monde entre le confort thermique dont jouissent les plantes dans une serre et les conditions auxquelles sont soumis les habitants d'une maison. C'est ici finalement que l'on se rend compte à quel point la maison familiale est encore prisonnière d'une logique de protection et qu'elle entretient des relations défensives avec son environnement : le moins de fenêtres possible, le plus de murs possible et le plus d'isolation possible – rien n'échappe au carcan des innombrables normes de construction, fondées sur une conception tout à fait traditionnelle de la maison et fermées à toute tentative d'apprendre auprès d'autres disciplines comment les conditions de vie pourraient être mieux conçues. »¹

Cette esthétique de « *ready-made* » ou encore semblable à celle d'un « *objet trouvé* », ² est quelque peu déconcertante. En effet, l'aspect extérieur de l'ouvrage donne au projet un semblant d'anonymat, comme si aucun architecte n'était intervenu. Mais cette esthétique semble pourtant être un véritable parti pris des auteurs. « *On se fiche de l'aspect extérieur de nos bâtiments* » ³ affirme

Jean-Philippe Vassal. La serre est selon eux « *une architecture dans laquelle tout a été pensé et est, de plus, réduite à l'essentiel.* » ⁴ Cette réduction permettrait notamment aux architectes de concentrer leurs efforts ailleurs et d'attribuer une plus-value aux espaces intérieurs. Par conséquent, leur démarche consiste à offrir de grands espaces, partiellement définis, ouvrant le champ des possibles et engendrant une multitude de scénarios. C'est donc de l'usage et intrinsèquement de l'usager qu'il est question avant tout. De cette vision découle une approche « économique » avec, pour conséquence, la volonté de se libérer de toute surdétermination formelle ⁵ entravant la capacité des habitants à s'approprier les lieux.

*« Dans la définition même des finitions,
nous ne voulons pas aller trop loin dans l'expression. »*

(...)

*« C'est à lui [l'habitant] de finir, d'occuper d'une façon qui n'est pas
forcément celle qu'on avait imaginé » ⁶*

Dès lors, l'expression générale de l'œuvre semble être proportionnellement aussi légère que l'intervention artistique de ses créateurs. Et cette légèreté est désignée par plusieurs critères. Non seulement par la légèreté matérielle des objets construits mais aussi par la transparence, permettant à la serre de composer avec son environnement. La maison se présente pour ces mêmes raisons comme une figure antonymique à la permanence, renonçant totalement à la monumentalité et à la pérennité. Ici encore, cette résignation semble être totalement intentionnelle.

« Il est très intéressant de travailler avec l'idée présente à l'esprit qu'on ne construit pas pour l'éternité, pas même pour cinquante ans. De cette manière l'architecture perdrait de sa lourdeur. »⁷

Ainsi, voici comment Lacaton & Vassal semblent imaginer l'architecture contemporaine : une architecture légère, qui s'inspire de techniques vernaculaires, qui possède des espaces généreux offrant une grande flexibilité d'usage et dont l'habitant est le principal protagoniste. Autrement dit, une architecture qui ne s'impose pas pour elle-même et qui répond à des besoins dans le présent.

Comme évoqué en introduction de cette analyse, les grandes lignes de ce projet seront reprises cinq ans plus tard dans la Cité Manifeste. Cette dernière est un ensemble de 61 logements locatifs sociaux réalisés à Mulhouse, dans le quartier de la Cité ouvrière Müller.⁸ Cinq projets ont été proposés par des architectes de renom, dont un par le binôme Lacaton & Vassal. Le vœu était la revalorisation de la cité ouvrière par le lancement d'une opération ambitieuse dans le domaine du logement social.

L'objectif formulé par le Maître d'ouvrage, Pierre Zemp est clair : Il s'agit de questionner la norme du logement social en « *s'écartant franchement des référentiels de prestations du résidentiel privé ou social* ». ⁹ Leur projet de la Maison Coutras à peine livré, Lacaton & Vassal répondent positivement à l'offre. Leur mission première est de produire des logements de qualité avec une surface bien plus généreuse que les logements sociaux habituels. Les surfaces parviendront à être optimisées de la même manière qu'elles

avaient pu l'être dans leur projet de maison Coutras. C'est-à-dire grâce à une économie de moyens par l'utilisation de techniques et de matériaux bon marché, produits industriellement et standardisés. Les serres, appartenant à la fois aux univers agricoles et industriels, se distancient parfaitement des modes d'habiter habituels et s'exposent très vite comme la solution à prévaloir dans ce projet.¹⁰ Ainsi les concepts d'habitation expérimentés dans le projet de la Maison Coutras seront transposés à l'échelle d'un nombre plus vaste de logements et de manière très fidèle. Ici aussi, l'intérieur est conçu très libre et ouvert permettant une grande flexibilité d'usage et donc une multitude de scénarios.

*« La Cité Manifeste, 14 histoires différentes, 14 fragments. C'est à chaque architecte de trouver les dispositifs pour accueillir ces histoires : tel pourrait être le synopsis du projet d'appartements à Mulhouse. En effet, l'architecture appelle une vision particulière de l'idée de scénario. On ne sait pas quels « acteurs » vont vivre les situations construites, ni l'histoire qu'ils vont mettre en scène... »*¹¹

D'esthétisme et de concept pourtant très similaires à la Maison Coutras, la légèreté ne transparait pas de manière égale dans le projet de la Cité Manifeste. Serait-ce dû au contexte industriel environnant ou à la présence du rez-de-chaussée conçu en béton armé servant de soubassement aux serres et alourdissant l'ensemble ? Ou peut-être encore, à l'échelle du projet ? Effectivement, vu l'ampleur de la mission, il est probable que le volume de l'ensemble n'ait pu empêcher une certaine monumentalisation, attribuant à ce projet une certaine lourdeur.

Le bilan de cette analyse approche. Les diverses expérimentations menées par les architectes cherchant à proposer de nouveaux modes d'habiter sont tout à fait remarquables. Leurs efforts de maximisation de surface pour un coût équivalent, voire plus économique, ainsi que la place qu'ils attribuent à l'habitant au sein du projet est d'autant plus louable. Tout comme les solutions thermiques passives qu'ils mettent en place et qui répondent à des problématiques contemporaines et durables. Mais de même que les maisons de Meudon de Jean-Prouvé, les projets présentés ne comportent, à mon sens, pas que des agréments. Même si le peu de définition des espaces intérieurs permet définitivement une meilleure appropriation de ceux-ci, l'aspect non fini de l'ensemble est quelque peu déconcertant. Dès lors, peut-être que l'équilibre qui existe entre les efforts réduits sur le design puis transposés sur une maximisation d'espace pourrait être plus sensiblement dosé. Malgré tout, il est certain que la flexibilité du plan et leur système de construction sont tout particulièrement astucieux car cela permet une grande liberté d'aménagement.

¹ Extrait de *Séjourner sur l'herbe*. RUBY Andreas s'entretient avec Lacaton & Vassal , *Werk, bauen + wohnen* 4-2002, Zurich.

² LAPIERRE Eric, *Inquietant ready-made*, pour matières, n°7, août 2004, URL : <http://www.ericlapierre.com/fr/projets/13/articles.html#/fr/projet/39/inquietant-ready-made.html> [consulté le 16 novembre 2019]

⁴ Conversation avec J.-P. Vassal, Paris, 22 juillet 2003, cité dans : LAPIERRE Eric, op.cit.

⁵ DARMON Olivier, *Serre et habitat*, 2013, p.10

⁶ RUBY Andreas, op. cit.

⁷ Conversation avec J.-P. Vassal, Paris, 22 juillet 2003, cité dans : LAPIERRE Eric, op.cit.

⁸ Institut Parisien de Recherche, Architecture Urbanistique et Sociétés & Laboratoire de recherche de l'ENSA Paris-Belleville, *Rapport d'analyse : La Cité Manifeste à Mulhouse*, 2013, [consulté en ligne le 18 décembre 2019], p. 15

⁹ Ibid. p. 169

¹⁰ Iñaki Abalos et autres, *Lacaton Vassal: obra reciente = recent work*, 2011 [consulté le 19 décembre 2019].

¹¹ RUBY Andreas, op. cit.

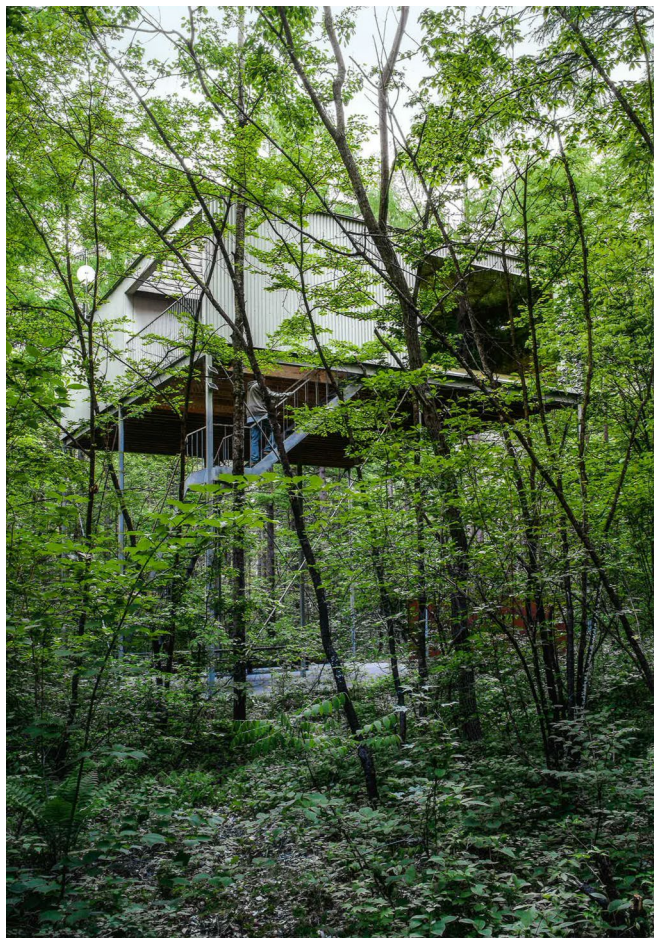


FIG. 19



FIG. 20



FIG. 21



FIG. 22

Impermanence de l'usage

25 Logements sociaux,
Rue Pelleport, Paris, 2009-2017
Studio Bruther

Cette ultime catégorie est sans aucun doute la plus ambiguë. Pourtant, c'est aussi celle qui, selon moi, répond au mieux aux perpétuels changements et mutations de notre société contemporaine. En effet, l'architecture qu'elle désigne est ambivalente car pour réussir à absorber l'impermanence au sein du projet, elle se doit aussi d'adopter certains concepts appartenant à la notion de permanence. Le projet choisi, qui se chargera plus bas de démontrer cela, en est tout à fait révélateur. Ainsi, ce dernier permettra non seulement de faire la balance entre ces deux concepts antinomiques mais aussi de servir de préambule à la conclusion finale de cet essai. Avant de présenter le projet en lui-même, je souhaite d'abord aborder les idéologies architecturales de ses concepteurs. Car elles permettent non seulement une meilleure compréhension de l'oeuvre, mais surtout, elles reflètent en tout point ce que j'entends par impermanence de l'usage.

Le Studio Bruther est fondé en 2007 par l'association des deux architectes français, Stéphanie Bru et Alexandre Thériot. Les principes directeurs de leur approche architecturale se basent sur les questionnement suivants : *Comment concevoir des coupes qui donnent des indications sur les usages ? Des plans capables d'anticiper une évolution des programmes ?*¹ Pour y répondre, ils portent une

attention tout particulière au développement de la structure. En effet, ils considèrent celle-ci comme une composante essentielle dans la conception d'espaces *malléables*. Elle permet notamment de définir des espaces internes sans avoir recours au cloisonnement. ² Pour ces précédentes et mêmes raisons, la structure s'impose chez Bruther comme l'élément directeur et initiateur de tout projet. L'espace induit par la structure tout comme le programme pour lequel est destiné le projet semblent d'ailleurs être beaucoup moins importants à leurs yeux que la structure en elle-même.

« Au cours du processus, le programme devient moins important. On essaie de neutraliser cette dimension (...). » ³

« Peut-être que le meilleur espace est celui où l'on ne doit pas trop penser à l'espace, un espace où l'on se sent bien, où la lumière est juste, etc. C'est pourquoi nous parlons souvent de neutralité. » ⁴

Cette neutralité est notamment le produit d'une esthétique dépouillée et minimaliste. Et la simplicité permet un haut degré de liberté. Ainsi selon eux, la « beauté » n'est pas ce qui prime car il s'agit avant tout de créer les conditions d'une vie meilleure dans un univers contemporain tout particulièrement instable. ⁵

L'analyse du projet de logements sociaux peut désormais servir à appuyer, illustrer et développer les principes précédemment évoqués. De nombreux autres projets réalisés par le Studio Bruther suivent de très près ces mêmes idéologies et auraient tout à fait pu être analysés à la place de celui que je présente ici.

Mais le projet de logements à Pelleport possède, à mon sens, une spécificité particulière : celle de parvenir à promettre une flexibilité d'usage tout en répondant à de fortes contraintes de rendement et de densité, et cela au travers d'une architecture innovante et d'un plan tout à fait caractéristique.

Situé à la rue Pelleport, dans le 20^e arrondissement de Paris, l'édifice est achevé fin 2017. Pour satisfaire à la parcelle très étroite et de forme irrégulière, le projet a été fragmenté en deux triangles tronqués de hauteurs différentes. Cette fragmentation volumétrique a notamment permis une grande diversité typologique. Une structure de trois étages, servant de pont, relie les deux entités. Ces dernières se développent ensuite inégalement pour répondre à leur contexte.⁶ Le concept structurel quant à lui est inspiré d'un système habituellement utilisé dans les programmes de bureaux.⁷ C'est-à-dire définit par une structure poteaux-poutres autorisant une grande liberté d'aménagement intérieur. Cela prouve bien que les architectes ne portent pas grand intérêt aux espaces en tant que tels, ni même à la fonction. Ainsi, seule la structure dirige l'agencement spatial de l'ensemble.

« Le seul programme qui vaille pour Bruther, c'est la capacité d'un bâtiment à être malléable, à absorber les changements d'usages et à échapper ainsi à l'obsolescence. »⁸

A l'intérieur, les colonnes, massives et désolidarisées de la façade, imposent leur présence et participent à la caractérisation des espaces qu'elles supportent. L'enveloppe vitrée à replis,

multipliant les reflets, se distingue avec élégance et marque la singularité de l'édifice depuis la rue. Elle revêt le projet d'une étrange légèreté condamnant ainsi toute lourdeur et massivité. Le texte qui suit, rédigé en 2019 par Alexandre Thériot – dans le cadre de la présentation du studio d'architecture qu'il dirige à l'Ecole Polytechnique de Zürich – retrace avec poésie ce souhait d'ériger une architecture contemporaine légère, évolutive et dotée d'une grande modestie.

« Voyager léger signifie partir avec le strict minimum, arriver discrètement et en toute sécurité dans un endroit inconnu, puis garder les yeux grands ouverts pour moduler soigneusement la vie quotidienne à ce nouvel environnement. La construction légère est inspirée par l'éthique de ce voyageur. S'installer le moins possible, se poser en toute sécurité et discrétion sur un site inconnu, puis garder les yeux grands ouverts pour moduler soigneusement les projets à ce nouvel environnement. Nous sommes bien conscients que, par sa nature même, l'architecture n'échappe pas à la gravité, mais il est possible de restreindre le sens du terme. Nous n'avons aucune obligation de rendre notre architecture « lourde » au sens solennel du terme. Au contraire, elle ne peut se contenter que de quelques traces, suffisamment fermes pour définir un lieu, un espace, un usage, tout en laissant autant d'appropriations libres et de transformations possibles. La légèreté n'est pas un idéal, mais plutôt une forme de politesse accessible. [...] Mais à force de légèreté, cette architecture « plus vague et plus soluble dans l'air, sans rien qui pèse ou pose » irait-elle jusqu'à prendre le risque de l'évaporation, voire de la disparition pure et simple ? Au contraire, c'est l'échelle humaine qui va ramener cette architecture « sur terre ». En effet, la construction légère, c'est avant tout ne pas oublier comment les sciences combinées de l'espace et de la construction peuvent offrir des « extensions » de notre enveloppe corporelle. »⁹

A travers ces lignes l'impermanence et la permanence résonnent. Mais la permanence est méconnaissable. Elle a perdu toute arrogance et s'allie à l'impermanence. Ensemble elles envisagent l'imprévisible. Les colonnes sont les traces ponctuelles et suffisamment fermes du projet de Pelleport. Elles définissent le lieu sans compromettre les éventuels changements de son affectation. Ainsi, cette architecture est semblable à celle d'un théâtre. Un théâtre dans lequel les spectacles se suivent et ne se ressemblent pas, mais ont tous pour thème commun : notre société contemporaine.

¹ SCOFFIER Richard, Espace et structure : *Agence Bruther, d'architectures magazine*, n°260, mars 2018, p.6

² RINKE Mario, MORAVANSZKY, Ákos, *The Bones of Architecture: Structure and Design Practices*, 2019, p. 161

³ Ibid., p. 161

⁴ Ibid., p. 163

⁵ Ibid., p.162

⁶ SCOFFIER Richard, op. cit, p.12

⁷ VERAN Cyrille, Exe magazine, *Construction de 25 logements sociaux et locaux d'activités à Paris par l'agence Bruther*, publié le 25/07/2018, URL : <https://www.exemagazine.fr/construction-de-25-logements-sociaux-et-locaux-d-activites-a-paris-par-l-agence-bruther-a1935>, [consulté le 28 décembre 2020]

⁸ Ibid.,

⁹ THERIOT Alexandre, *tea-IEA*, URL : <https://iea.arch.ethz.ch/wp-content/uploads/2019/02/entwurf-ss19-105-theriot.pdf>, [consulté le 22 décembre 2020]



FIG. 23



FIG. 24



FIG. 25

Epilogue

La permanence architecturale est devenue incontestable. Elle s'est depuis si longtemps imposée et affirmée dans la pratique architecturale, qu'elle semble avoir « attrapé la grosse tête ». Pourtant, confronter la permanence à son antonyme s'est avéré révélateur de plusieurs choses. Bien évidemment, sa validité n'en ressort pas totalement réfutée. Ce n'était d'ailleurs pas le but recherché. Par contre, placée dans un contexte contemporain, sa pertinence est désormais discutable sur plusieurs points. Ces derniers concernent notamment son incapacité à prévoir les mutations de plus en plus rapides en cette ère technologique, mais aussi lorsqu'elle prétend, à tort et avec arrogance, de parvenir à durer éternellement tout en restant figée et intacte. De plus, dans certains cas, la permanence présente certains effets néfastes. En effet, lorsqu'elle désigne l'architecture monumentale, vénérée et « sur-préservée » par le patrimoine historique, cette dernière se retrouve cruellement vidée de sa fonction originelle pour devenir un lieu d'intérêt touristique. Mais ce n'est pas tout, ces mêmes points précédemment évoqués possèdent un autre vice caché, tout à fait nouveau et contemporain : l'obsolescence. Et cette dernière est particulièrement redoutable ; en effet, plus elle agit à court terme, plus elle est puissante. Ainsi, lorsqu'elle fait de l'architecture pérenne sa proie, à cause de son incapacité à absorber les changements, un seul choix semble désormais se présenter à elle : celui de « mourir », et vite. Tel un virus, l'obsolescence attaque, tue et disparaît, pour mieux réapparaître sous une autre forme et ainsi de suite. L'obsolescence est résolument éternelle. Une architecture qui se persuade encore de pouvoir se protéger

d'elle en se barricadant de murs massifs et solides ne semble malheureusement plus avoir aucune chance...

L'impermanence architecturale, quant à elle, n'est pas moins dérangeante. En raison de sa nature suspecte, voire parfois détestable, sa défense m'a semblé, à plusieurs reprises, insensée et déraisonnable. De plus, comme tout principe controversable, en faire l'éloge aveuglément est imprudent. Ainsi, telle a été une autre intention de cet essai : parvenir à dévoiler les facettes de l'impermanence, aussi bonnes que mauvaises afin d'acquérir un jugement plus objectif à son égard. Les premières recherches menées à son égard n'ont pas été très fructueuses. Très souvent associée à l'architecture éphémère et utilisée principalement dans l'évènementiel, l'impermanence ne trouve que très peu de considération dans le domaine. Elle est qualifiée de très créative, certes, mais ne donne pas l'impression d'avoir les épaules pour réussir à affronter les problèmes liés à notre société. Si oui, elle possède une autre terminologie, celle de « provisoire », et parvient alors à apporter des solutions d'urgence en cas de guerre ou de catastrophe naturelle par exemple. Mais ce n'est aucune de ces précédentes architectures qui ont suscité mon intérêt.

En figure d'exemple d'une impermanence architecturale souhaitable, sont retenues les constructions traditionnelles japonaise. Elles embrassent ce concept au travers de leur acceptation de la périssabilité des matériaux qui les composent et font part d'une grande sagesse à son égard. D'ailleurs, cette figure d'impermanence ne détient pas son origine dans l'architecture mais de la tradition shintoïste et bouddhiste. Ainsi, plus qu'un

simple concept architectural, l'impermanence est aussi sujet de méditation. Elle permet une prise de conscience de l'éphémérité de toute chose ainsi que de la vulnérabilité de l'homme face à la nature. De cette même sagesse, l'architecture d'aujourd'hui ne perdrait rien à s'en inspirer. Ou alors, lorsque cela a été le cas, elle n'a malheureusement pas toujours su le faire à bon escient. En effet, poussée à son paroxysme, l'impermanence parvient, elle aussi, à engendrer des déboires. Le métabolisme accru que subit la ville de Tokyo en est révélateur. Irresponsablement, celle-ci peut décider de s'allier au phénomène de l'obsolescence et devenir un outil fétiche du système capitaliste. Cela explique notamment pourquoi faire l'éloge de l'impermanence en ce début de XXI^e siècle est particulièrement périlleux.

De plus, la récente reconsidération de notre environnement, maltraité et affaibli par la révolution industrielle, a rendu l'impermanence de plus en plus indéfendable. Très fortement ralliée à une pratique consumériste et synonyme de gaspillage, ce concept perd tout nouvel espoir de susciter un quelconque intérêt. La permanence est, quant à elle, redorée sous le pseudonyme de « durabilité ». Mais, alors que le développement durable semblait être l'espoir d'un renversement de notre société de consommation, les politiques gouvernementales et économiques semblent en avoir décidé autrement. Au service de slogans marketing et d'Écolabels en tout genre, il parvient à faire vendre d'autant plus. Les principes énonçant les préoccupations du développement durable, basés sur un développement responsable et respectueux de notre environnement, ne sont pas à rejeter pour autant. Or il semble désormais clair que pour s'y tenir, la responsabilité

à l'égard de notre environnement ne peut pas être inspirée des pratiques gouvernementales et doit être conciliée avec notre propre définition de la durabilité. Car certainement, il n'existe pas de modèle universel et applicable selon un protocole formel.

Alors que l'impermanence a été largement évincée des débats actuels, je pense au contraire, que de faire preuve de sensibilité à l'égard d'une architecture qui ne s'impose pas pour elle-même, qui accepte d'être modifiée, voire même de disparaître si elle n'a plus raison d'être, est une attitude tout à fait responsable et « durable ». La démarche architecturale de Stephanie Bru et Alexandre Thériot est à mon sens une manière tout à fait pertinente de traiter la durabilité. Dépouillées de tout maniérisme et gadget Hi-tech, leurs œuvres s'exposent à la fois avec beaucoup d'humilité et de caractère. Leur défi est simple et très humaniste : *parvenir à maintenir une relation authentique entre l'architecture et la vie quotidienne*.¹ Dès lors, il n'est jamais question de construire pour une durée déterminée ni illimitée, mais de construire pour répondre aux besoins présents de notre société tout en envisageant les mutations futures de ceux-ci. Ou plus simplement, il n'est plus question de durée, mais du bien-être de notre société.

Alors si vous le voulez bien, ... *Ne nous éternisons pas.*

¹ RINKE, Mario, MORAVANSZKY Ákos, *The Bones of Architecture: Structure and Design Practices*, 2019, p. 164

Bibliographie

Littérature

1. Abalos, Iñaki, Karine Dana, Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, and Lacaton & Vassal, *Lacaton Vassal: obra reciente = recent work*, 2011 <<http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=3209543>> [accessed 7 January 2020]
2. Abramson, Daniel M., *Obsolescence: An Architectural History* (Chicago ; London: The University of Chicago Press, 2016)
3. Adler, Laure, and Charlotte Perriand, *Charlotte Perriand* (Paris: Gallimard, 2019)
4. Barsac, Jacques, *Charlotte Perriand et le Japon* (Paris: Norma, 2018)
5. Bougdah, Hocine, and Stephen Sharples, *Environment, Technology and Sustainability, Technologies of Architecture*, v. 2 (London ; New York: Taylor & Francis, 2010)
6. Cairns, Stephen, and Jane M. Jacobs, *Buildings Must Die: A Perverse View of Architecture* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014)
7. Chaillou, Aurore, *Shintoïsme & bouddhisme au fil des temples japonais: suivi de carnet de route* (Paris: Harmattan, 2002)
8. Cherruët, Sébastien, 'L'aluminium dans l'œuvre de Jean Prouvé, jalons et sources', *Cahiers d'histoire de l'aluminium*, 46–47.1–2 (2011), 50–67 <<https://doi.org/10.3917/cha.046.0050>>
9. Choay, Françoise, *L'allégorie Du Patrimoine, La Couleur Des Idées* (Paris: Editions du Seuil, 1992)
10. Collectif *Dimension Ruine, Le monument infini*, 2018
11. Commission mondiale sur l'environnement et le développement, Luc Gagnon, Harvey-L Mead, and Gro Harlem Brundtland, *Notre avenir à tous* (Montréal]; [Québec: Éditions du Fleuve ; Publications du Québec, 1988)
12. Darmon, Olivier, *Serre et habitat*, 2013
- Dastur, Françoise, *La Mort: Essai Sur La Finitude, Epiméthée* (Paris: Presses universitaires de France, 2007)
13. Daum, Thomas, and Eudes Girard, *Du Voyage Rêvé Au Tourisme de Masse* (Paris: CNRS éditions, 2018)
14. Deruelle, Nathalie, Jean-Philippe Uzan, and David Langlois, *Théories de la relativité*, 2019
15. Gravi, André, *Philosophie et Finitude, La Nuit Surveillée* (Paris: Cerf, 2007)
16. Groák, Steven, *The Idea of Building: Thought and Action in the Design and Production of Buildings*, 1. ed (London: Spon, 1992)
17. Heikkinen, Mikko, *International Alvar Aalto Symposium*, and Alvar Aalto Akatemia, eds., *Elephant & Butterfly: Permanence and Chance in Architecture ; 9th Alvar*

Aalto Symposium, August 1 - 3, 2003, Jyväskylä, Finland (Helsinki: Alvar Aalto Academy, 2003)

18. Henrichsen, Christoph, *Japan--Culture of Wood: Buildings, Objects, Techniques* (Boston: Birkhäuser, 2004)

19. Hladik, Murielle, *Traces et Fragments Dans l'esthétique Japonaise, Architecture* (Wavre: Mardaga, 2008)

20. Hollis, Edward, *The Secret Lives of Buildings: From the Parthenon to the Vegas Strip in Thirteen Stories* (London: Portobello Books, 2010)

21. Ibelings, Hans, *Supermodernism: Architecture in the Age of Globalization, Fascinations, Enlarged ed* (Rotterdam: NAI Publishers, 2002)

22. Inoue, Mitsuo, *Space in Japanese Architecture*, 1st ed (New York: Weatherhill, 1985)

23. Itô, Toyoo, and Yann Nussaupe, *Toyô Itô: structures légères, détails*, Librairie de l'architecture et de la ville (Paris: Moniteur, 2003)

24. Jacquet, Benoit, Teruaki Matsuzaki, and Manuel Tardits, *Le charpentier et l'architecte: une histoire de la construction en bois au Japon*, 2019

25. Kitayama, Kô, Yoshiharu Tsukamoto, Ryûe Nishizawa, and Mostra Internazionale di Architettura, eds., *Tokyo metabolizing: Japan Pavilion at the 12th International Architecture Exhibition, La Biennale di Venezia, August 29 - November 21, 2010* (Tokyo: Toto Shuppan, 2010)

26. Koren, Leonard, *Wabi-sabi à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*, 2015

27. Koren, Leonard, and Laurent Strim, *Wabi-sabi pour aller plus loin*, 2018

28. Kroll, Simone, and Lucien Kroll, *Ordre et Désordres: Une Architecture Habitée, Tout Est Paysage*, 3 (Paris: Sens & Tonka : Cité de l'architecture & du patrimoine, 2015)

29. Kunze, Donald, Charles Bertolini, and Simone Brott, eds., *Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death*, Ashgate Studies in Architecture (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2013)

30. London, Bernard, and Serge Latouche, *L'obsolescence planifiée: pour en finir avec la grande dépression* (Paris: Éditions B2, 2013)

31. Lynch, Kevin, and Michael Southworth, *Wasting Away* (San Francisco: Sierra Club Books, 1990)

32. Marchand, Bruno, ed., *Perennites: Textes Offerts a Patrick Mestelan*, 1ere ed (Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2012)

33. Marx, Karl, Maximilien Rubel, and Karl Marx, *Le capital*, 1917

34. McDonough, William, and Michael Braungart, *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*, 1st ed (New York: North Point Press, 2002)

35. Meadows, Donella H, Dennis L Meadows, Jørgen Randers, Agnès El Kaïm, Jean-Marc Jancovici, and Bruno Lhoste, *Les limites à la croissance (dans un monde fini) le rapport Meadows*, 30 ans après (Paris: Rue de l'échiquier, 2012)

36. Melay, A., *Architecture et Temps au Japon* (Lulu.com) <<https://books.google.ch/books?id=1ZYGCwAAQBAJ>>
37. Nussaume, Yann, *Anthologie Critique de La Théorie Architecturale Japonaise: Le Regard Du Milieu, Arts Des Lieux* (Bruxelles: Ousia, 2004)
38. Nute, Kevin, *Place, Time, and Being in Japanese Architecture* (London ; New York: Routledge, 2004)
39. Onaner, Can, *Aldo Rossi architecte du suspens: en quête du temps propre de l'architecture* (Genève: Métis Presses, 2016)
40. Prouvé, Jean, *Jean Prouvé: Architecte Des Jours Meilleurs*, Première éd. française (Paris : [Arles]: Phaidon ; LUMA foundation, 2017)
41. Prouvé, Jean, and Armelle Lavalou, *Jean Prouvé Par Lui-Même* (Paris: Éditions du Linteau, 2001)
42. Prouvé, Jean, Laurence Seguin, Patrick Seguin, Catherine Coley, Françoise-Claire Prodron, Ivan Harbour, and others, *Jean Prouvé* (Paris: Galerie Patrick Seguin, 2014)
43. Rambert, Francis, *Cité de l'architecture et du patrimoine, and Exposition un bâtiment, combien de vies? La transformation comme acte de création*, eds., (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2014)
44. Riegl, Alois, and Jacques Boulet, *Le culte moderne des monuments sa nature, son origine* (Paris; Budapest; Torino; Bagneux: L'Harmattan ; Numilog, 2003)
45. Rinke, Mario, and Ákos Moravánszky, *The Bones of Architecture: Structure and Design Practices*, 2019
46. Rollet, Mathias, *L'obsolescence: Ouvrir l'impossible*, *ChampContrechamp Essais* (Geneve: MetisPresses, 2016)
47. Rotor (Organization), *DogA* (Center : Oslo, Norway), and Dansk arkitekturcenter, eds., *Behind the Green Door: A Critical Look at Sustainable Architecture through 600 Objects* (Oslo, Norway: Oslo Architecture Triennale, 2014)
48. Sacchi, Livio, Franco Mercuri, and Odile Menegaux, *Tokyo: architecture et urbanisme* (Paris: Flammarion, 2005)
49. Saitō, Yutaka, *Nihon kenchiku no katachi*, *Shohan* (Tōkyō: TOTO Shuppan, 2016)
50. Solà-Morales Rubió, Ignasi, and Sarah Whiting, *Differences: Topographies of Contemporary Architecture, Writing Architecture* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1997)
51. Tischleder, Babette B, and Sarah Wasserman, *Cultures of Obsolescence: History, Materiality, and the Digital Age* (New York: Palgrave Macmillan, 2015)
52. Vasseur, Laetitia, Samuel Sauvage, and Anne-Sophie Novel, *Du jetable au durable: en finir avec l'obsolescence programmée*, 2017
53. Vitruvius Pollio, Pierre Gros, Antonio Corso, and Elisa Romano, *De architectura, I millenni* (Torino: Giulio Einaudi, 1997)
54. Yamakage, Motohisa, *Shintō: sagesse et pratique* (Vannes: Sully, 2014)

Sites internet

1. Alban Nicolas, Berwick Caroline, Forêt et religion au Japon : d'une vision singulière de l'arbre à une gestion particulière de la forêt, Environnement Culture & Société, online edition, URL : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/5122/563_572.pdf?sequence=1, [consulté le 28 novembre 2019]
2. Bernier Paul, (2018), « Bouddhisme », version Académique, dans M. Kristanek (dir.), l'Encyclopédie philosophique, URL: <http://encyclo-philos.fr/bouddhisme-a/>, [consulté le 18 décembre 2019]
1. Minutillo Josephine, Architectural record, Pelleport social housing, octobre 2018, URL : <https://www.architecturalrecord.com/articles/13664-pelleport-social-housing-by-bruther> [consulté le 29 décembre 2019]
2. Raphaël Languillon-Aussel, « La Bulle spéculative des années 1985-1991 au Japon, à l'origine des formes urbaines actuelles ? », Géoconfluences, octobre 2017. URL : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-regionaux/japon/corpus-documentaires/bulle-speculative> [consulté le 23 décembre 2019]

Iconographie

FIG. 1 : Perrault, Les dix livre d'architecture de Vitruve, tiré de <https://xenotheke.delbeke.arch.ethz.ch/> **FIG. 2** : Caprice architectural avec prédicateur dans des ruines romaines, Giovanni Paolo Pannini tiré de la base de donnée du Louvre, http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1796 **FIG. 3** : série : tourisme de masse, Martin Parr photographe, <https://www.martinparr.com/> **FIG. 4** : Robert Burley, photographe. Kodak-Pathé Plant. Chalon-sur-Saône, France, 2007. tiré du site web CCA, (Centre Canadien d'Architecture) **FIG. 5** : Robert Burley, photographe. Darkroom #11, Building Ten, Kodak Canada. Toronto, 2006. CCA. **FIG. 6** : Robert Burley, photographe. Darkroom #2, Building Three, Kodak Canada. Toronto, 2005. CCA. **FIG. 7-8** : Robert Burley, photographe. BEFORE/AFTER Implosions Rochester, NY, 2007 **FIG. 9** : Builders working on a timber-framed construction Source: Engel, The Japanese House p.71 **FIG. 10** : Jardin zen du Temple Ryôgen-in, tiré de Borja Eric, Les Leçons du Jardin Zen, 1999 **FIG. 11** : tiré de Tokyo metabolizing: Japan Pavilion at the 12th International Architecture Exhibition 2010 **FIG. 12** : Thomas Cole, 1848, The Architect's Dream, tiré de <https://thomascole.org/2016-exhibition-thomas-cole-the-artist-as-architect/> **FIG. 13** : Masdar City, tiré de Behind the Green Door: A Critical Look at Sustainable Architecture through 600 Objects, 2014 **FIG. 14** : Maison de Meudon 1949, tiré de Prouvé: Architecte Des Jours Meilleurs, 2017 **FIG. 15** : Tour du Col de Julier, 2017, Théâtre en bois, tiré du site officiel du théâtre : <https://savognin.graubuenden.ch/de/regionen-entdecken/bivio/julierturm> **FIG. 16** : Ateliers Médicis, Paris, Encore Heureux architectes, tiré de leur site web <http://encoreheureux.org/projets/la-villa/> **FIG. 17** : Maison Peuss Hürlimann, tiré de ModulArt <https://modulart.ch/fr/une-maison-qui-demenage/> **FIG. 18** : Maison Coutras, 2000, Lacaton & Vassal, <http://www.lacatonvassal.com/> **FIG. 19** : Pilotis in the forest, Go Hasegawa, tiré de El Croquis Go Hasegawa 191. 2005-2017. **FIG. 20** : Toutou-Kyo, Tsu, Mie prefecture, 2001, Yutaka Saito Architects Inc., <https://www.ysaito-archi.co.jp/work.php?keyno=9> **FIG. 21** : Studio Remy Zaugg, Mulhouse 1996, Herzog & Demeuron, <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/126-150/133-studio-remy-zaugg.html> **FIG. 22** : 25 logements Sociaux, Rue Pelleport, Paris, 2009-2017, Studio Bruther, tiré de l'article <https://www.architecturalrecord.com/articles/13664-pelleport-social-housing-by-bruther> **FIG. 23** : Plateau de Saclay, 2016, Muoto studio d'architecture, <http://www.studiomuoto.com/lieu-de-vie/> **FIG. 24** : Usine transformée en habitation, Fala atelier, Abragão, Portugal, 2016 <https://falaatelier.com/052> **FIG. 25** : Logements évolutifs de Erik Friberger, 1960, tiré du journal Göteborgs-Posten, <https://www.gp.se/nyheter/g%C3%B6teborg/husen-som-inte-beh%C3%B6vde-arkitekt-1.488815>

