



HAL
open science

Minimalisme - entre éthique et esthétique

Paul Texereau

► **To cite this version:**

Paul Texereau. Minimalisme - entre éthique et esthétique. Architecture, aménagement de l'espace. 2015. dumas-01374324

HAL Id: dumas-01374324

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01374324>

Submitted on 30 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

**MINIMALISME -
ENTRE ÉTHIQUE
ET ESTHÉTIQUE**

Paul Texereau

mémoire de master

sous la direction de
Marie-Paule Halgand

DE1
Architecture contemporaine :
cultures/pratiques/critiques

juin 2015

SOMMAIRE

| | |
|---|---------------|
| Introduction | p. 09 |
| I. Une définition du minimalisme à travers l'histoire | p. 13 |
| 1. L'art minimal, naissance du "minimalisme" | p. 15 |
| 2. Le mouvement moderne, ou les bases d'une nouvelle architecture | p. 37 |
| 3. Constructivisme et ready-made, un art minimal précoce en Europe | p. 65 |
| 4. Une tradition japonaise empreinte d'un certain minimalisme | p. 87 |
| 5. L'ascèse religieuse, des Shakers à Saint Bernard | p. 107 |
| II. Entre éthique et esthétique, une étude de l'architecture minimaliste contemporaine | p. 131 |
| 1. Éthique < esthétique | p. 143 |
| 2. Éthique = esthétique | p. 171 |
| 3. Éthique > esthétique | p. 201 |
| Conclusion | p. 227 |
| Appendice | p. 233 |

Minimalisme.

Si l'utilisation du terme aujourd'hui semble évidente pour chacun de nous, du critique à l'étudiant en architecture, elle relève cependant d'un paradoxe lorsqu'il s'agit de la définir avec précision : tout le monde peut évoquer un édifice qu'il qualifierait de *minimaliste*, mais personne ne sait réellement si l'on doit parler de mouvement, de courant, ou encore de style pour un adjectif qui semble coller partout où l'on veut bien le mettre. Cette question s'est d'ailleurs bien vite posée dans l'étude de ce qui a de tout temps imprégné l'architecture, et marque aujourd'hui encore nombre de réalisations contemporaines. Si l'Art Minimal est clairement identifié comme un *courant* artistique des années 60 – sur lequel nous reviendrons dans ce mémoire – il semble en revanche difficile de parler de *style*, celui-ci témoignant généralement d'une époque, d'une école ou d'un artiste spécifique. La multiplicité des périodes et des architectes qui vont traverser ce mémoire afin de dresser un portrait du minimalisme témoigne de la diversité des influences et des origines qui l'ont construit. Parler de *mouvement* – voire de *mouvance* – semble alors le plus approprié, illustrant dans le même temps ce sentiment de fluctuation d'un minimalisme qui s'est développé au fil des âges, absent de certaines périodes de l'histoire de l'architecture et au contraire, décisif pour certaines autres.

Comment alors définir ce mouvement minimaliste qui semble avoir de tout temps marqué certaines architectures mais ne sera identifié comme tel qu'en 1965 sous la plume du philosophe Richard Wollheim¹ pour parler des travaux des artistes américains comme Frank Stella ou Donald Judd ? Cette date sera donc le point de départ de la première partie de ce mémoire, établissant un portrait historique des architectures et réalisations à priori minimalistes afin d'en comprendre les motivations et les enjeux, et d'en

1

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

saisir les différentes orientations. Ces artistes américains de l'Art Minimal, en revendiquant une esthétique dépouillée et industrialisée et en interrogeant le rapport à l'espace, la perception du lieu et le dialogue qui s'installe entre spectateur et œuvre explorent les fondements des thèmes du minimalisme, qu'il soit artistique ou architectural. Cependant, si l'héritage n'est pas clairement revendiqué, il semble pourtant bien rejoindre les préoccupations des architectes du Style International, et notamment celles de Mies van der Rohe et son célèbre *Less is more*.

L'image du minimalisme en architecture est d'ailleurs aujourd'hui souvent rattachée aux réalisations de Mies, dans la continuité du Bauhaus et du développement des théories modernes en Europe dans l'entre-deux guerres. Celles-ci, initiées par Walter Gropius et Le Corbusier, remettent alors à plat la vision commune de l'architecture et en réécrivent les codes dans une volonté de clarté et de fonctionnalisme, selon leur éthique de l'homme nouveau. Mais si l'histoire récente voit se développer rapidement les tendances minimalistes en Europe et aux États-Unis, celles-ci se retrouvent également dans une architecture japonaise qui ne parvient en Europe qu'au cours du XVIII^e siècle, mais dont l'héritage traditionnel empreint de cérémonials et de rituels est également profondément marqué par la simplicité des espaces et la codification des éléments de l'architecture. Culturellement également, l'architecture cistercienne sera le premier repère historique – et le dernier de ce mémoire – d'une architecture revendiquant le dépouillement de l'écriture, cette fois au nom d'une ascèse religieuse.

L'ensemble de ces préoccupations autour de la question de l'espace, du dépouillement, de l'ascèse ou encore du symbolisme marque aujourd'hui encore l'architecture contemporaine et se retrouve chez quelques uns des grands noms

de la scène internationale, de Tadao Ando à Peter Zumthor en passant par Herzog et de Meuron. Si ces noms sont habituellement associés au minimalisme, ils ne revendiquent pourtant pas tous l'appartenance à une telle mouvance, ni même de liens entre eux comme cela pouvait être le cas chez leurs prédécesseurs modernes ou brutalistes regroupés en équipe, de Team X aux New York Five. Dépourvu de texte manifeste comme celui qui marqua la création du Bauhaus en 1919, ou d'exposition originelle comme celle qui ouvrit la voie du Style International au MoMA en 1934, rien ne définit donc clairement les caractéristiques et les limites de l'architecture minimaliste². Chacun alors en explique sa vision selon des théories personnelles, marquées par les traditions japonaises pour Ando ou par l'ascèse religieuse pour Pawson. Ainsi ce mémoire, après avoir donné une définition du minimalisme en architecture à travers ses origines historiques plurielles, tentera-t-il de présenter les caractéristiques du minimalisme contemporain en observant des réalisations récentes au travers de deux axes principaux, l'éthique et l'esthétique. En effet, face à la multitude d'écritures architecturales apparues après la fin du post-modernisme et l'essoufflement du déconstructivisme, il semble aisé d'établir des proximités formelles entre plusieurs réalisations sans que celles-ci n'aient en réalité davantage de lien, et il devient alors intéressant de se pencher sur les fondements théoriques de chaque architecte à travers l'éthique qu'il défend. Ainsi, plus qu'une approche exclusivement formelle ou théorique, le classement de l'architecture contemporaine à travers la double préoccupation de l'éthique et de l'esthétique nous permettra-t-il de dresser un portrait des orientations du mouvement minimaliste dans l'architecture contemporaine, et de comprendre les motivations qui nous poussent à regrouper des architectes aussi différents que Peter Zumthor et Philippe Samyn au sein d'un même mouvement.

2

RUBY Ilka & Andreas,
Minimal Architecture : from
contemporary international
style to new strategies,
Munich ; Prestel, 2003

I.
UNE DÉFINITION
DU MINIMALISME À
TRAVERS L'HISTOIRE

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1.
L'ART MINIMAL,
NAISSANCE DU
"MINIMALISME"

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Il ne semble pas évident de définir un mouvement dont personne ne se réclame pleinement, et qui pourtant semble caractériser nombres de réalisations architecturales qui ont traversé l'histoire. Si pour certains l'ouvrage *Minimum*³ de John Pawson paru en 1996 peut être perçu comme une « bible du minimalisme », voire un ouvrage manifeste, il ne semble cependant correspondre qu'à une élaboration personnelle de références, architecturales ou picturales, dont l'auteur nourrit sa pratique. Comme nous le verrons dans la seconde partie de ce mémoire, John Pawson est avec certitude un acteur majeur de l'architecture minimaliste contemporaine, mais il ne suffit en revanche pas à comprendre tous les enjeux et influences de celle-ci, et un regard sur l'histoire apparaît alors comme une position pertinente pour y parvenir. Mais dès lors se pose la question du choix d'un point de départ. Faute de pouvoir associer la naissance du minimalisme à un texte ou un évènement fondateur, nous reviendrons alors à la première utilisation du terme, à savoir sa création par le philosophe Richard Wollheim dans un essai sur l'Art Minimal en 1965, avant d'engager une rétrochronologie à travers des périodes historiques essentielles pour la compréhension et la critique du minimalisme contemporain.

Regroupant les travaux d'artistes américains des années 60 au sein d'un même courant artistique, l'Art Minimal caractérise des œuvres abstraites, dans lesquelles la perception des objets et le rapport à l'espace jouent un rôle essentiel. Richard Wollheim en parlait lui-même comme un art concret qui fait de l'œuvre une expérimentation directe, en rupture notamment avec le symbolique. Les artistes se détachent de la volonté d'exprimer un message pour présenter un objet en soi, une œuvre à partir de laquelle le spectateur engage une démarche réflexive. Ce travail sur l'objet explore les formes, les volumes, le rapport à l'espace et la position des corps dans

3

PAWSON John,
Minimum, Londres :
Phaidon, 1996

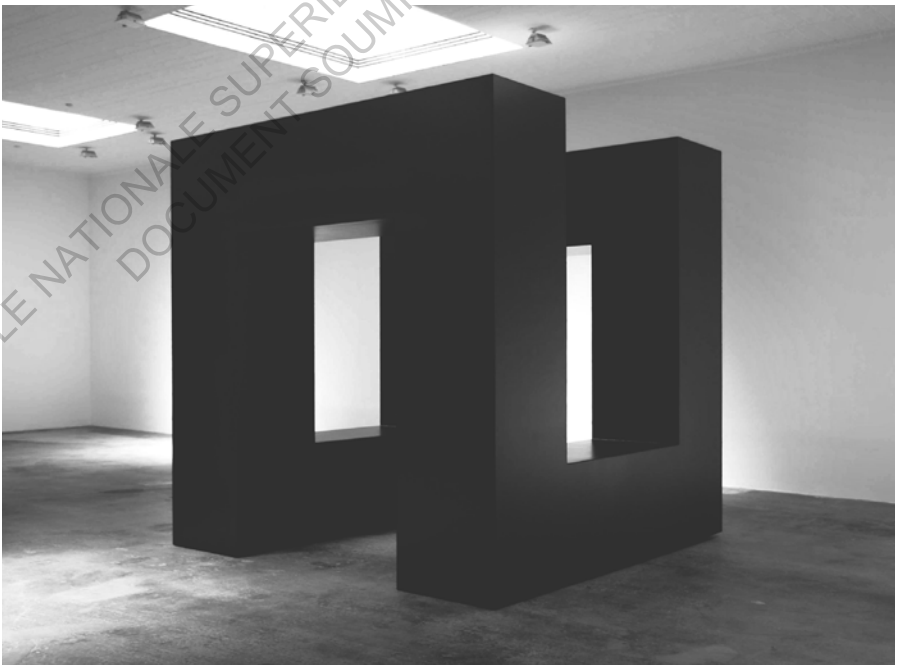
celui-ci. S'affranchissant alors de l'expérience sensible, les artistes recherchent l'établissement d'un dialogue entre l'œuvre et le spectateur pour comprendre celle-ci, et l'espace dans lequel elle se trouve, se détachant des travaux de leurs prédécesseurs de l'*Expressionnisme Abstrait*. L'œuvre minimale fait écho à sa présence littérale ou à son existence physique en tant qu'objet. Nous pouvons donc dès à présent clarifier un premier point sur l'Art Minimal, et couper court à certains lieux communs, en excluant la simple réduction formelle des volontés fondamentales des artistes minimalistes. Si celle-ci est un moyen pour l'artiste de se détacher de l'œuvre, allant jusqu'à en confier la réalisation à un artisan, elle n'en est cependant pas la finalité.

> Tony Smith
Night
1962

> Tony Smith
We lost
1962

Ancien étudiant de Frank Lloyd Wright, Tony Smith est à ce propos un exemple intéressant. Formé par l'un des architectes majeurs du XX^e siècle, il se dirige toutefois vers la sculpture, ayant « le sentiment que les bâtiments étaient trop éphémères et trop susceptibles de subir des changements contraires aux intentions de leur créateur. »⁴ Bien que minimalistes dans leurs formes, ses sculptures abordent avant tout la tridimensionnalité et le rapport à l'espace, mettant alors au cœur du travail artistique des problématiques architecturales. Il travaille des volumes simples, mais de grande échelle, qui interrogent alors la perception du spectateur et son rapport à celle-ci, confronté à un élément qui peut lui sembler démesuré. En faisant réaliser ses œuvres par des artisans à partir de simples instructions, il se détache de toute marque personnelle pour livrer un objet en soi, sans référence ni contexte autre que le lieu où il s'installe. Cette préoccupation de l'absence de l'artiste dans l'œuvre sera également décisive dans les premiers travaux de Frank Stella. Commençant en 1959 la série des *Blacks Paintings*, il se détache de la conception traditionnelle du tableau qu'en donnait Alberti,

⁴ LUCIE-SMITH Edward, Les mouvements artistiques depuis 1945, Paris : Thames and Hudson, 2001 [p.171]



à savoir une « fenêtre ouverte sur le monde »⁵, et établit un processus systématisé et répété pour l'ensemble des toiles de la série. Partant du support, il en fait un élément générateur du contenu, donnant une origine et une direction au mouvement de répartition de la peinture sur la toile. Les formes géométriques pures alors obtenues ne sont pas l'expression d'un réflexe formaliste de l'artiste, mais sont issues de la forme du support. L'inspiration et la volonté de l'artiste semblent ainsi annihilées par la rigueur des bandes noires et le systématisme de la technique. Stella a ici la volonté de produire un effet visuel fort et immédiat chez le spectateur, parlant lui-même « d'impression » (*imprint*), se rapprochant alors du vocabulaire industriel de l'impression massive. Le choix des outils eux-mêmes rompt avec la tradition de Beaux-Arts, se faisant dans des gammes de peintures industrielles, appliquées à la brosse large. En plus de remettre en question la place de l'artiste dans le processus de création de l'œuvre, Stella se détache des principes classiques de la peinture, s'éloignant de toute référence historique pour produire une œuvre à la composition non hiérarchique, où aucun élément ne domine les autres. La composition de l'œuvre picturale n'est plus une préoccupation pour l'artiste, qui recherche d'avantage à interroger la perception du spectateur et son rapport à l'œuvre pour ce qu'elle est. En rupture totale avec l'art classique, les œuvres abstraites des artistes minimalistes expriment une volonté de retour au fondamentaux de l'art, aux bases de la peinture et de la sculpture⁶.

« Des formes unitaires ne limitent pas les interactions. Elles les ordonnent. Si la nature hiératique et prédominante de la forme unitaire fonctionne comme une contrainte, tous ses rapports spécifiques d'échelle, de proportion, etc, ne sont pas éliminés pour autant. Au contraire, ils sont liés de façon plus cohérente et individuelle. »⁷

>

Frank Stella

Die Fahne Hoch !
1959, peinture émaillée sur
toile, Whitney Museum of
American Art

5

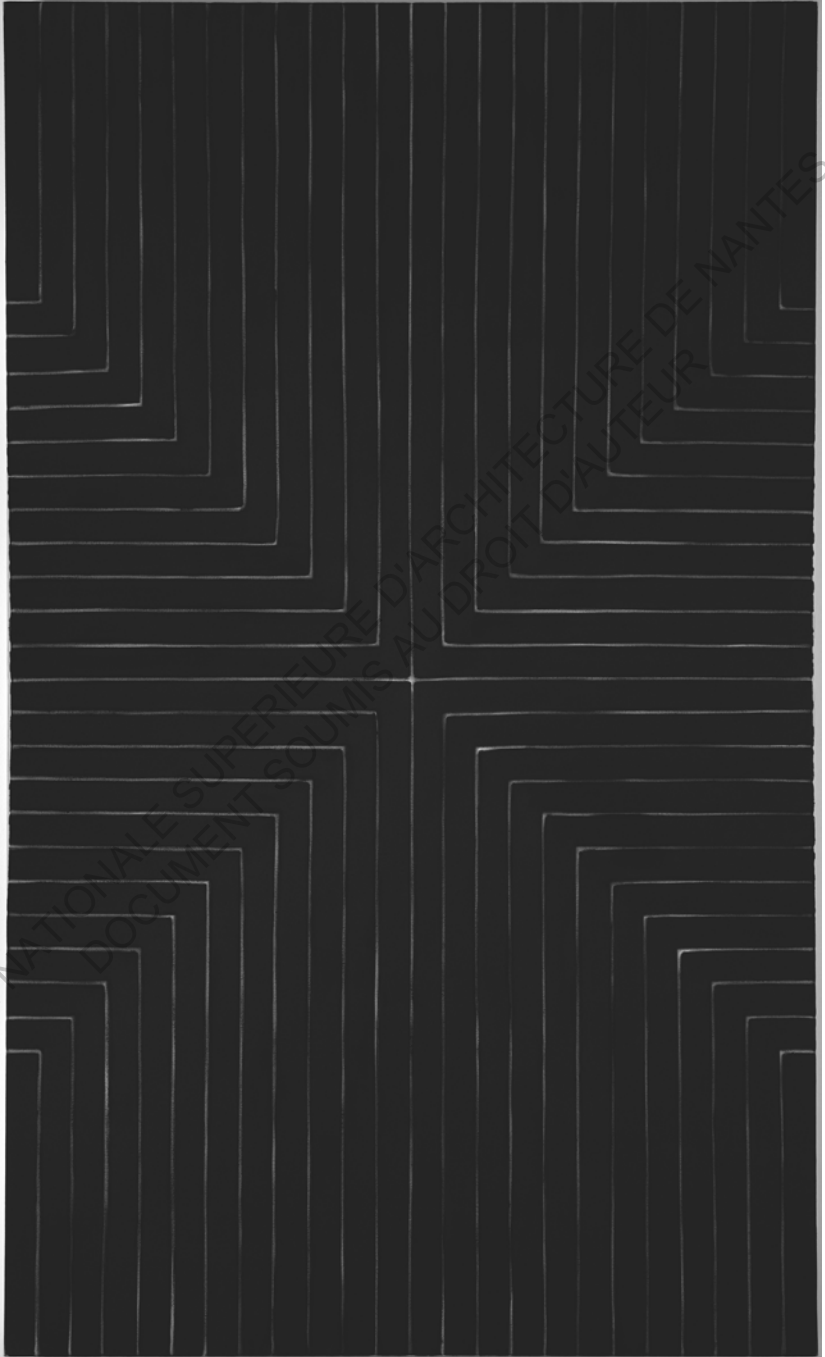
ALBERTI Leon Battista,
De Pictura, 1435

6

RUBY Ilka & Andreas,
op. cit. [p.7]

7

MORIS Robert
in **LUCIE-SMITH Edward,**
op. cit. [p. 174]



Exposées au Museum of Modern Art de New York en 1959 pour l'exposition *16 Americans*, les *Black Paintings* sont pour certains considérées comme les premières œuvres minimalistes. Stella ne s'arrête cependant pas là, et poursuit sa rupture avec l'art classique en déconstruisant le support lui-même, s'affranchissant alors de la toile rectangulaire standard pour aller vers des éléments triangulaires ou polygonaux, généralement modulables et assemblés entre eux selon la répétition d'un élément. Les formes organiques et les lignes courbes sont rejetées au profit de formes géométriques pures, évitant toute citation de la nature pour aller vers une abstraction plus forte, traduisant également un dépouillement propre à l'art minimal dont Carl Andre dira qu'il « exclut le superflu »⁸. Ainsi les *Shaped Canvas* affirment-ils la réalité matérielle du tableau comme objet en soi, niant toute illusion d'espace ou de profondeur, rejetant ainsi les idées de perspective introduites depuis la Renaissance. Désormais, le tableau n'est qu'un châssis sur lequel l'artiste applique une surface colorée, sans élément figuratif ou évocateur d'un quelconque symbole. L'œuvre ne fait référence qu'à elle-même, en générant les surfaces colorées à partir de la forme du tableau même. « What you see is what you see » dira d'ailleurs Stella à propos de son travail, résumant la recherche de simplicité et de vérité des artistes minimalistes. Les *Shaped Canvas* marquent en ce sens une certaine continuité avec les travaux de Rothko ou Jasper Johns dans leur rapport aux formes simples et aux aplats colorés, mais une profonde rupture dans leur ambition de n'être que couleur et géométrie, sans présence de l'artiste ou d'un quelconque message. De plus, l'utilisation de toiles modulables donne une importance à l'ordonnancement des objets, entre eux et dans l'espace, dont le spectateur prend alors conscience. Ainsi ce n'est plus l'espace du tableau qui devient la préoccupation des artistes, mais l'espace autour de celui-ci, et sa relation à l'objet.

>

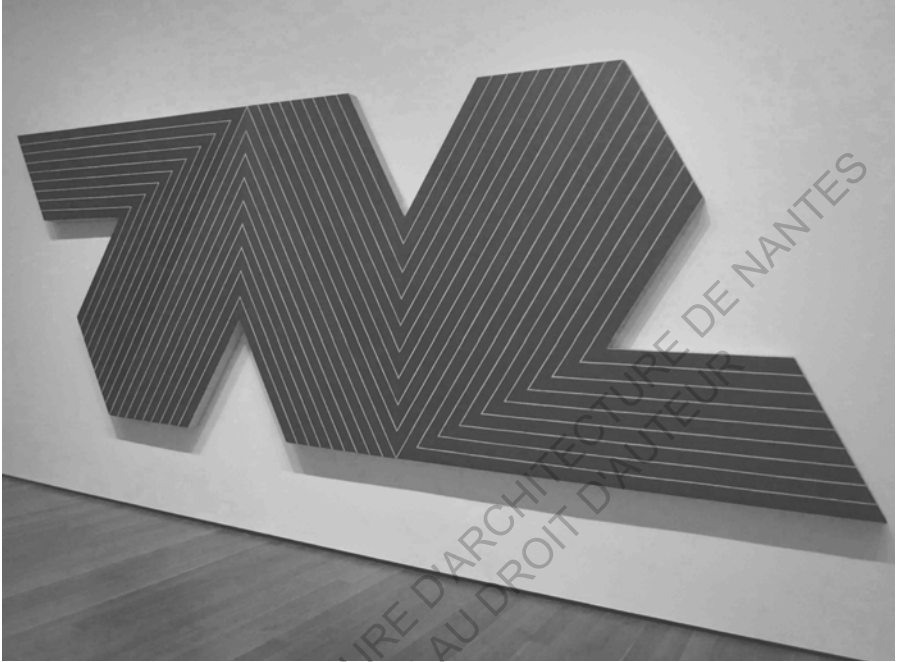
Frank Stella

Empress of India
1965, peinture émaillée sur
toile, MoMA, New York

8

ANDRE Carl,

Preface to Stripe Painting
(Frank Stella), 1959



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Dans le même temps, la mise en place d'un processus dans la création de l'œuvre inscrit la démarche de ces artistes dans une réflexion sur la société industrialisée et la production en série de produits de masse standardisés. C'est cette question de la standardisation qui va être prédominante dans l'œuvre de Donald Judd, autre artiste majeur de l'Art Minimal aux Etat-Unis. Se détachant assez rapidement de la peinture et des *Expressionnistes Abstraits*, il s'intéresse à l'objet et à la matière, travaillant des volumes simples qu'il pose à même le sol, rompant comme Frank Stella avec l'art classique en supprimant le socle traditionnellement associé à la sculpture. Il se tourne également assez vite vers des matériaux industriels comme le métal et le plexiglas, afin de pouvoir faire réaliser ses objets en usine. A partir de 1964, sa pratique est exclusivement dédiée à la sculpture.

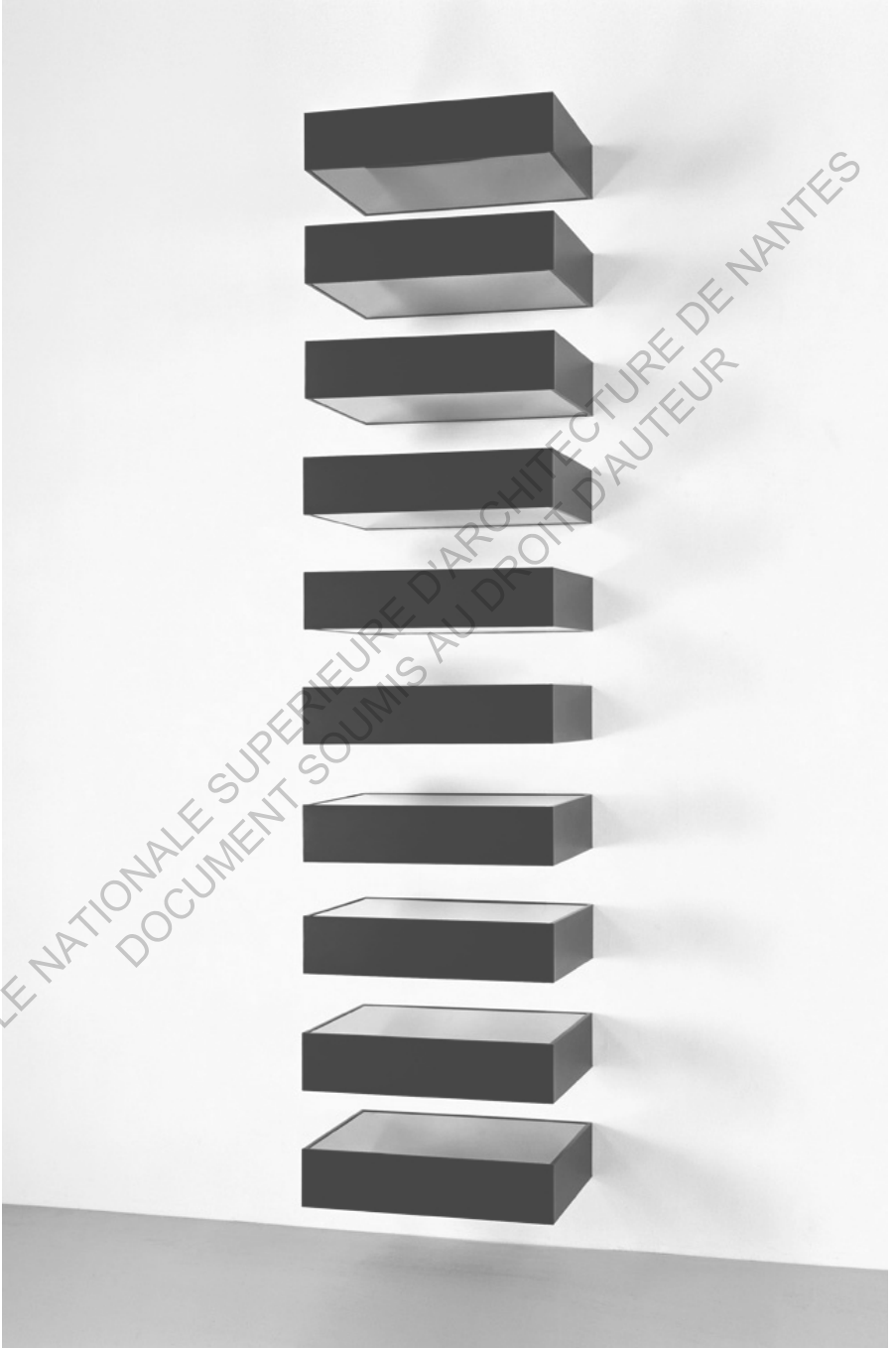
« Les trois dimensions sont l'espace réel. Cela nous débarrasse de la question de l'illusionnisme et de l'espace littéral, de l'espace à l'intérieur et autour des marques et des couleurs – l'un des vestiges les plus marquant et les plus déplorables de l'art européen. Les limites diverses de la peinture sont éliminées. Une œuvre peut exprimer toute la puissance dont on a voulu la doter. L'espace réel est intrinsèquement plus puissant et plus explicite que la surface plane »⁹

Avec les séries des *Stacks*, Donald Judd aborde les thématiques essentielles de l'art minimal. Le dépouillement de l'objet, la simplification des formes, le rapport à l'espace et la question de l'échelle sont évoqués dans ses boîtes colorées régulièrement réparties sur la hauteur de l'espace qu'elles occupent. Si le choix de la couleur et du matériau reste une préoccupation de l'artiste, les objets sont,

> Donald Judd

Stack,
1972, acier inoxydable et
plexiglas, Centre Pompidou,
Paris

⁹ JUDD Donald,
in LUCIE-SMITH Edward,
op. cit. (p. 174)



quant à eux, réalisés en usine, questionnant le statut de l'œuvre par rapport à celui de l'objet standardisé, et excluant toute marque de l'artiste du produit final. Le choix du volume est simple et pur, sans référence. Les œuvres de cette série qu'il développera sur l'ensemble de sa carrière se composent généralement de dix boîtes – dont le nombre de faces matérialisées varie – et fixées au mur selon un espacement égal à leur hauteur. Le rapport entre les pleins et les vides ainsi créés interroge la perception du spectateur et la qualité de l'espace autour et dans l'installation : le vide à l'intérieur des boîtes est-il celui de l'espace d'exposition ou celui de l'œuvre ? Est-il d'ailleurs un vide entre les modules, ou un plein formé par l'ensemble de ceux-là ? Cette utilisation du module est donc essentielle dans le travail de Judd, permettant à la fois un jeu sur l'échelle en fonction des lieux où sont exposés les *Stacks*, et un rapport nouveau à la perception de l'élément et du tout. On la retrouve d'ailleurs dans ses travaux précédents, dans des œuvres comme *Sans titre (quatre cubes en acier et plexiglas)* ou *Sans titre (huit rectangles d'aluminium)* en 1966 présenté à l'horizontal. La dénomination de ces œuvres en *Objets Spécifiques*¹⁰ dans son article de 1965 traduit sa recherche d'un travail qui dépasse les cadres existant de la sculpture et de la peinture, et dont l'objet produit est spécifique de part sa forme, mais aussi par l'utilisation brute de la matière et son rapport à l'espace.

« La peinture et la sculpture sont devenues des formes fixes. On ne peut plus croire en une grande partie de leur signification. L'utilisation des trois dimensions ne se réduit pas à l'utilisation d'une forme donnée. »¹¹

A partir des années 70, sa carrière sera marquée par son investissement à Marfa, Texas, dans une œuvre aux limites de l'art et de l'architecture. Il

>

Donald Judd

Hangar d'artillerie nord, vue de l'installation intérieure, 1982-86

10

JUDD Donald,

Specific Object, Art Yearbook No. 8, 1965

11

JUDD Donald,

Écrits 1963-1990, Paris : Galerie Lelong, 2003 (p.9)



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR DE NANTES

acquiert progressivement plusieurs bâtiments qu'il convertit en studio et espaces d'exposition pour ses travaux. Mettant en valeur les structures de l'existant, de même que les qualités de lumière et d'espace, il développe ainsi des préoccupations architecturales dans son appropriation des lieux, avec les mêmes orientations que celles présentes dans ses œuvres. Le dessin des ouvertures se fait selon des modules aux géométries minimalistes, le carré comme module de base et la répétition comme principe générateur du tout. Ce geste artistique est également celui du refus du principe d'exposition dans les galeries, qui fait de l'art un vulgaire objet de consommation, et ancre alors davantage sa démarche dans la rupture avec les codes classiques de l'art.¹² À Marfa, il développe plus encore les principes de modularité en produisant des séries de volumes identiques de part leurs matériaux et leurs dimensions, et qui font désormais écho au paysage désertique qui s'affiche à travers les grandes baies des hangars. L'art minimal prend ainsi une dimension bien plus profonde qu'une réduction formelle, alors relié à l'expansion de l'espace et à l'épreuve de nouveau territoire. Le paysage lui-même devient lieu d'exposition, dans lequel il installe des dispositifs monumentaux auxquels le spectateur peut se confronter physiquement. Les volumes en béton restent formellement simples, mais proposent différentes échelles de lecture en s'étendant dans l'immensité du paysage, pouvant donc être observés de près ou de loin.

Les préoccupations concernant l'espace architectural seront également celles de Carl Andre dans son rapport à la sculpture. Comme les autres artistes de l'art minimal, il réinterroge profondément le médium qu'il utilise et adopte une posture critique vis-à-vis de l'art moderne. Il s'intéresse à la matière, qu'il emploie très vite brute, et au module qu'il empile ou juxtapose.

>

Carl Andre

Lever, 1966

Carl Andre

Well, 1964

Carl AndrePyramid (Square Plan),
1959 (Vue de l'installation
au Solomon R. Guggenheim
Museum, New York, 1970)

12

MEYER James,Minimalisme, Paris :
Phaidon, 2005 (p.186)



« Ce que je voulais étais une sculpture libérée de toute pratique humaine, une sculpture qui pouvait permettre à la matière de s'exprimer pour elle-même, quelque chose presque néolithique. »¹³

>

Dan Flavin

The nominal three (to William of Ockham), 1963, tube neons, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Après les séries des *Ladders* (1959), des *Pyramid* (1959) et des *Elements* (1960-71), il remet en question la verticalité comme valeur intrinsèque de la sculpture, et réalise des œuvres à même le sol, avec des compositions presque bi-dimensionnelles. Ancien travailleur de la Compagnie des Chemins de Fer de Pennsylvanie, certains diront qu'il réinvestit dans ses œuvres l'horizontalité des paysages, la répétition des éléments des voies ferrées ou leurs perspectives infinies. Carl Andre dira lui-même « Pour moi, une sculpture est semblable à une route... Mes œuvres obligent le spectateur à marcher le long d'elles, ou autour d'elles ou au-dessus d'elles »¹⁴. L'œuvre *Lever* (1966), dans laquelle il pose au sol une continuité linéaire de 137 briques, aborde cette question du module et de sa répétition et semble en effet évocatrice des éléments répétitifs du rail. Mais elle pose surtout les bases de sa réflexion sur l'espace dans lequel est présenté l'œuvre, et de son rapport à celui-ci. Avec *Lever*, Andre divise en deux l'espace de la galerie, modifiant ainsi la trajectoire du spectateur et l'amenant à reconsidérer la perception de son rapport à celui-ci. Malgré sa faible hauteur, le rang de briques qui constitue l'œuvre agit comme un réel élément architectural qui délimite deux espaces différents, comme un mur qui viendrait contraindre le déplacement autour de lui. L'utilisation du module et les installations horizontales, voire surfaciques, vont traverser l'ensemble de sa carrière avec des œuvres comme *Equivalent VIII* (1966) ou *144 Tin Square* (1975), cette dernière abolissant le statut classique de l'œuvre perçue comme

13

ANDRE Carl,

The heart of the matter. The Economist. 22 Juillet 2000 <http://www.economist.com/node/7023>

14

MORISSET Vanessa, Le

Minimalisme, Centre Pompidou, août 2007 <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-minimalisme/ENS-minimalisme.htm>



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

un monument que l'on admire pour en faire un objet sur lequel on marche, sans point de vue privilégié ni hiérarchie.¹⁵ L'œuvre minimale révèle ici encore l'espace et rend le spectateur attentif à ses déplacements dans celui-ci.

>

John McCracken

Blue Plank, 1969
résine, fibre de verre,
contreplaqué, Solomon R.
Guggenheim Museum, New
York

Les tubes néons utilisés par Dan Flavin et généralement installés sur les murs ou dans les angles des pièces instaurent eux-aussi une nouvelle dialectique de l'espace et de la lumière. S'opposant à l'œuvre picturale traditionnellement accrochée au mur et éclairée, ses installations sont elles-mêmes génératrices de lumière. Ainsi entourées d'un halo, elles tendent à dépasser les limites physiques de l'objet, pourtant formellement simple, et troublent le rapport de l'œuvre à son support.¹⁶ Mais les œuvres de Flavin sont également profondément architecturales, alors qu'il définit avec précision l'emplacement de chacune de celles-ci dans l'espace de la galerie. Il recherche ainsi à modifier l'espace du point de vue du spectateur, jouant avec les reflets au sol et la diffusion des couleurs sur les murs blancs.

Bien d'autres artistes ont été rattachés à l'art minimal et au minimalisme, sans pour autant revendiquer une telle appartenance. « A l'origine, j'ai accepté d'écrire cet article pour que Studio International cesse de m'inclure parmi les minimalistes »¹⁷ s'en défend en 1969 Donald Judd, dont l'œuvre a pourtant été fondatrice dans le développement et la théorisation de ce courant. En s'installant à Marfa dans les années 70, il confirme une certaine aversion pour le monde codé de l'art et de la critique, qu'il critiquait déjà dans l'article évoqué précédemment : « très peu d'artistes retiennent l'attention si la publicité ne les rattache pas à un nouveau groupe. On a là un autre exemple du simplisme de la critique et du public [...] L'œuvre d'une personne isolée n'est pas jugée assez importante historiquement pour qu'on la prenne en considération ». ¹⁸ De plus,

15

Ibidem.

16

MEYER James,
op. cit. (p.63)

17

JUDD Donald,
Écrits 1963-1990, *op. cit.*
(p.30)

18

JUDD Donald, Complaints :
Part I, Studio International,
avril 1969 (p.166-179)



bien que l'art minimal soit apparu aux Etats-Unis à une certaine période, il continue de nourrir des pratiques artistiques contemporaines, comme celles de Pierre Manzoni et son travail sur les *Achromes*, John McCracken ou encore Larry Bell. Les travaux de ces artistes semblent confirmer que l'objet minimal est bien souvent de l'ordre de la sculpture – la peinture étant souvent considérée illusoire quant à l'espace qu'elle figure – avec toutefois un lien à l'architecture clairement établi dans les relations des œuvres à leur environnement, mais aussi dans les déplacements qu'elles provoquent chez le spectateur pour les comprendre. Les productions monumentales de Richard Serra continuent d'interroger aujourd'hui cette appartenance à l'art minimal, en valorisant des formes simples – des plaques de grande taille –, un matériau unique – l'acier cor-ten – et en jouant intrinsèquement de l'échelle monumentale et du rapport au lieu pour engager le spectateur dans un processus réflexif sur les qualités de l'espace qu'il occupe, qu'il traverse. Dans *Fulcrum* (1987) qu'il installe sur le parvis de Broadgate à Londres, Richard Serra dispose cinq plaques d'acier qui s'appuient les unes contre les autres. Cette disposition offre donc au spectateur la possibilité de traverser l'œuvre en plus de pouvoir déambuler autour d'elle, mais engage nécessairement un déplacement pour comprendre et percevoir l'œuvre et son fonctionnement. Serra rejoint ainsi les préoccupations des artistes minimalistes, voire les intègre pleinement à son travail.¹⁹ Si ce n'est pas à l'espace d'une galerie qu'est ici confronté l'œuvre, celle-ci prend cependant en compte l'essence du lieu – l'espace urbain, les réseaux de flux sur le parvis – pour s'y référer et instaurer un dialogue avec celle-ci. La référence au contexte n'est donc pas littérale, mais entre à un niveau conceptuel dans le rapport aux valeurs et à la perception du lieu, qu'elle modifie par ailleurs.

>

Richard Serra

Fulcrum, 1987

plaques d'acier cor-ten,
Broadgate Circle, Londres

19

SAVI Vittorio E. &**MONTANER Josep Maria,**Less is more, minimalisme
en architecture et d'autres
arts, Barcelone: Col.legi
d'Arquitectes de Catalunya y
ACTAR, 1996 [p.66-67]



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

2.
**LE MOUVEMENT
MODERNE,
OU LES BASES
D'UNE NOUVELLE
ARCHITECTURE**

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

S'il est bien un homme dont l'œuvre a profondément bouleversé le champ de la création architecturale au XX^e siècle, Mies van der Rohe a sans aucun doute également été une inspiration pour les artistes minimalistes évoqués précédemment. Son arrivée aux Etats-Unis après la fermeture du Bauhaus marque l'ouverture dans sa carrière de nouvelles possibilités, aussi bien théoriques que constructives, et le développement de son architecture. Ainsi les gratte-ciels ambitieux qu'il imaginait pour la Friedrichstrasse au début des années 20 vont-ils se concrétiser de l'autre côté de l'Atlantique et marquer un style qui domine aujourd'hui l'architecture contemporaine. Mies y poursuit ses recherches autour de la structure – influencé par la Bourse d'Amsterdam dans laquelle H.P. Berlage traduit ses idées sur l'intégrité de la structure et la transparence des fonctions – et de l'enveloppe – d'après les travaux de Siegfried Ebeling, l'un des théoriciens du Bauhaus, et ses recherches sur *L'espace comme membrane* – choisissant assez rapidement le verre, pour ses qualités de transparence et, surtout, de réflexion.²⁰ A l'heure où d'autres engagent une révolution sociale de l'architecture au service de l'homme nouveau, la philosophie miesienne s'oriente vers des concepts de « squelette » et de « peau », à la recherche de l'essence de l'architecture. Mettant en place des systèmes visuels de volumes et de trames, Mies résiste à l'idée d'un nombre infini de formes possibles dans la composition d'un bâtiment, et y oppose plutôt la nécessité d'une rigueur et de la mise en place d'une écriture spécifique et rationnelle. « Ainsi, on trouve toujours chez lui la confirmation que la qualité finale de l'objet est directement proportionnelle au degré de contrôle que l'on assure sur son processus de conception »²¹ Pour un même projet, il fait réaliser de nombreuses maquettes aux variations subtiles, cherchant la justesse des rythmes, la précision des ombres

20

PENEAU Dominique,

Architecture, protestantisme et modernité : du sacré et de l'ascèse en particulier, Paris : L'Harmattan, 2008 (p.180)

21

MARTY Gilles,

Que veut dire « Less is more » ?, Lieux Communs, 2002, n°6 (p.122)





et l'harmonie des volumes entre eux et avec leur contexte. Ainsi n'est-il pas seulement intéressé par l'espace et la structure, auxquels sont parfois réduites les interprétations de son œuvre, mais plutôt à la perception du réel dans et au travers de son architecture.

Les collages qu'il réalise pour certains de ses projets rendent compte de cette importance du paysage qui se déploie entre les grands plans neutres qui flottent dans l'espace. « Comme si subitement son architecture s'accordait, de manière libre et parfaite, aux puissances extérieures qui sans arrêt la traversent et l'englobent, ville, territoire, ciel, paysages, horizon, lacs et forêts. De ces puissances, son architecture crée un double lumineux. Lumière révélatrice et bienveillante qui, selon lui, enveloppait autrefois toutes choses vivantes. »²²

Les nombreux immeubles qu'il construit – des fameux *860-880 Lake Shore Apartments* et *Seagram Building* aux moins connus *Esplanade Apartment Building* et *2400 Lakeview* de Chicago, Illinois – sont tous l'expression d'un même processus qu'il développe et fait évoluer, jouant de la trame et de la réflectivité du verre pour en faire varier la perception. A la manière de ce que feront les artistes minimalistes, Mies préfigure ici l'idée d'un travail en série, répétant à la fois un même détail sur une façade – les profilés métalliques qui évoquent la structure – mais aussi une même typologie d'édifice dans plusieurs lieux. Les volumes ainsi simplifiés se lisent comme les éléments d'un ensemble, identifiables lorsqu'on les voit. Et la perception du visiteur devient alors l'élément qui les unit, les met en relation pour constituer cette série.

« Ainsi, pour comprendre Mies il convient d'affirmer que le sens de ce que nous voyons n'est ni prisonnier de l'objet qui le porte, ni le fruit d'une logique déterministe, qu'elle soit constructive, technique, spatiale ou

<<

Mies van der Rohe

Projet pour l'immeuble de bureau de la Friedrichstrasse, 1921, fusain et graphite sur papier, MoMA

<

Mies van der Rohe

Seagram Building, 1954-58, 375 Park Avenue, New York, New York, États-Unis

>

Mies van der Rohe

Collage pour le projet de la Resort house, 1937-38, crayon et collage photographique, MoMA



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR





fonctionnelle. Mais que tout se résout dans la coexistence de la chose et des différents systèmes optiques dans lesquels elle est insérée, qui la prolongent, la détournent, la dévient, l'accélèrent. »²³

<

Mies van der RoheVilla Farnsworth, 1946-51,
Plano, Illinois, Etats-Unis

Mies rejette de ce fait la spécificité de l'objet architectural, revendiquant bien davantage un modèle qui traduit l'essence d'une architecture : « Je pense qu'il [le bâtiment] doit manifester un caractère universel déterminé par le problème global auquel l'architecture doit s'affronter pour le résoudre. »²⁴ Cette essence, si elle semble aller à l'encontre de certaines des préoccupations de ses clients, permet une union entre l'homme et la nature dans une recherche spirituelle de perception du monde dans sa globalité. Et pour ce qui est des plaintes vis-à-vis de ses maisons, il répondra simplement par la nécessaire « éducation (qui) doit conduire à la prise de conscience [...] et à terme doit s'élever au-delà de toutes les échelles de valeurs jusqu'au domaine suprême de l'être spirituel à la sphère de l'art pur »²⁵

Des projets aux échelles aussi différentes que la Villa Farnsworth et la Neue Galerie de Berlin traduisent ce rapport au paysage, primordial donc dans l'architecture de Mies. On retrouve également les orientations de l'art minimal sur l'importance de la perception de l'œuvre, qu'elle soit alors artistique ou architecturale. L'objet est réduit à un volume simple, honnête – rappelons le « what you see is what you see » de Frank Stella – auquel se confronte le spectateur, s'interrogeant sur l'objet et son environnement.

La Villa Farnsworth n'est, à première vue, pas difficile à comprendre, et un regard suffira au visiteur pour assimiler l'objet dans sa globalité : un volume de verre détaché du sol, deux plans horizontaux qui cadrent le paysage

23*Ibid.* (p.123)**24****SPEATH David,**Mies van der Rohe, Gustavo
Gili S.A éd, Barcelone, 1986**25****NEUMEYER Fritz,**Mies Van Der Rohe.
Réflexion sur l'art de bâtir.
Paris : Le Moniteur, 1990
(p.333)

du parc. Mise à l'extérieur, la structure est affirmée et souligne le rythme des pans vitrés, qui délimitent un espace intérieur continu que ni le bloc technique ni le mobilier ne viennent découper. Ainsi le point de vue devient-il un élément central de cette architecture qui semble se libérer des contingences matérielles pour libérer le mouvement et la vue. Ses détracteurs opposeront au « Dieu Blanc »²⁶ l'enfer que fut l'usage de cette villa, et qui lui valut un procès contre Edith Farnsworth. Mais c'est paradoxalement lorsqu'il s'éloigne de l'usage que Mies atteint l'essence la plus pure de son architecture. Dessiné en 1929 pour l'exposition universelle de Barcelone, le Pavillon allemand avait déjà donné à Mies l'occasion de mettre en pratique l'ensemble de ses théories et de réaliser l'un des édifices les plus marquants de l'architecture moderne. Encore une fois, ses préoccupations sont celles qui guideront le travail des artistes minimalistes, de l'importance des matériaux, qu'il met en œuvre avec précision et choisi autant pour leurs aspects précieux que pour les jeux de reflets qu'ils établissent entre eux – et qu'il prolongera aux Etats-Unis avec l'usage du verre – à l'importance du mouvement au travers des espaces. En simplifiant jusqu'à l'essence les composantes de l'architecture, en réduisant les murs à des parois libres, en dessinant des colonnes à la section cruciforme, Mies dissout les éléments architecturaux du cloisonnement et les redéfinit en surfaces abstraites, en plans flottant dans l'espace fluide et continu du pavillon, donnant ainsi matière au « Less is more » qu'il laissera comme son héritage le plus célèbre.

26

WOLFE Tom,

Il court, il court, le Bauhaus,
Paris : Les belles lettres,
2012 (p.47)

27

MIGAYROU Frédéric,

Less is more, l'inflation
des minimalismes.
D'Architectures, mars 1998,
n°81 (p.46)

« Mies libérait l'architecture du poids de la gravité des matériaux, inventait un rationalisme où la forme serait le gage de l'universalité »²⁷





Si le cas spécifique de Mies van der Rohe témoigne de ce que peut être le minimalisme en architecture, et de son influence sur les artistes de l'Art Minimal, une étude plus générale du mouvement moderne apporte également des indications sur les tendances au réductionnisme et à l'utilisation de volumes simples, blancs, dénués de toute ornementation. Les travaux d'Adolf Loos marquent une première rupture avec l'architecture du XIX^e siècle, et ses essais dans *Ornement et crime* en 1908 théorisent son rejet de l'ornementation, privilégiant les surfaces « lisses et précieuses »²⁸. Dans ce texte, il fait de l'utilisation de l'ornement le témoignage de l'appartenance à un temps révolu, un retour en arrière pour l'homme du vingtième siècle. L'ornementation est par ailleurs une dépense supplémentaire dans la fabrication d'un objet quelqu'il soit, aussi bien de temps que d'argent, et doit donc être rejetée par l'homme moderne.

« Encore plus grave le dommage que subit, du fait de l'ornement, la classe des producteurs. Étant donné que l'ornement n'est plus un produit naturel de notre culture, donc représente soit une arriération soit un phénomène de dégénérescence, le travail de l'ornemaniste n'est plus rétribué à son juste prix. »²⁹

Le Corbusier, qui publie ce texte dans *L'Esprit Nouveau*, partage les idées de Loos et les approfondit dans sa propre pratique, aussi bien architecturale qu'artistique. En effet, fondateur du *Purisme* en 1918 avec Amédée Ozenfant, il y met en scène des « objets-types », produits industrialisés issus du quotidien et auxquels correspondent des « fonctions-types » répondant elles-mêmes à des « besoins-types »³⁰ Ce vocabulaire atteste d'un goût pour les objets standardisés, témoins de leur époque moderne, auquel s'ajoute l'importance

<

Mies van der Rohe

Pavillon allemand pour l'exposition universelle de Barcelone, 1928-29 (reconstruit en 1986), Barcelone, Espagne

>

Adolf Loos

Villa Müller, 1928-30, Prague, République Tchèque

28**LOOS Adolf,**

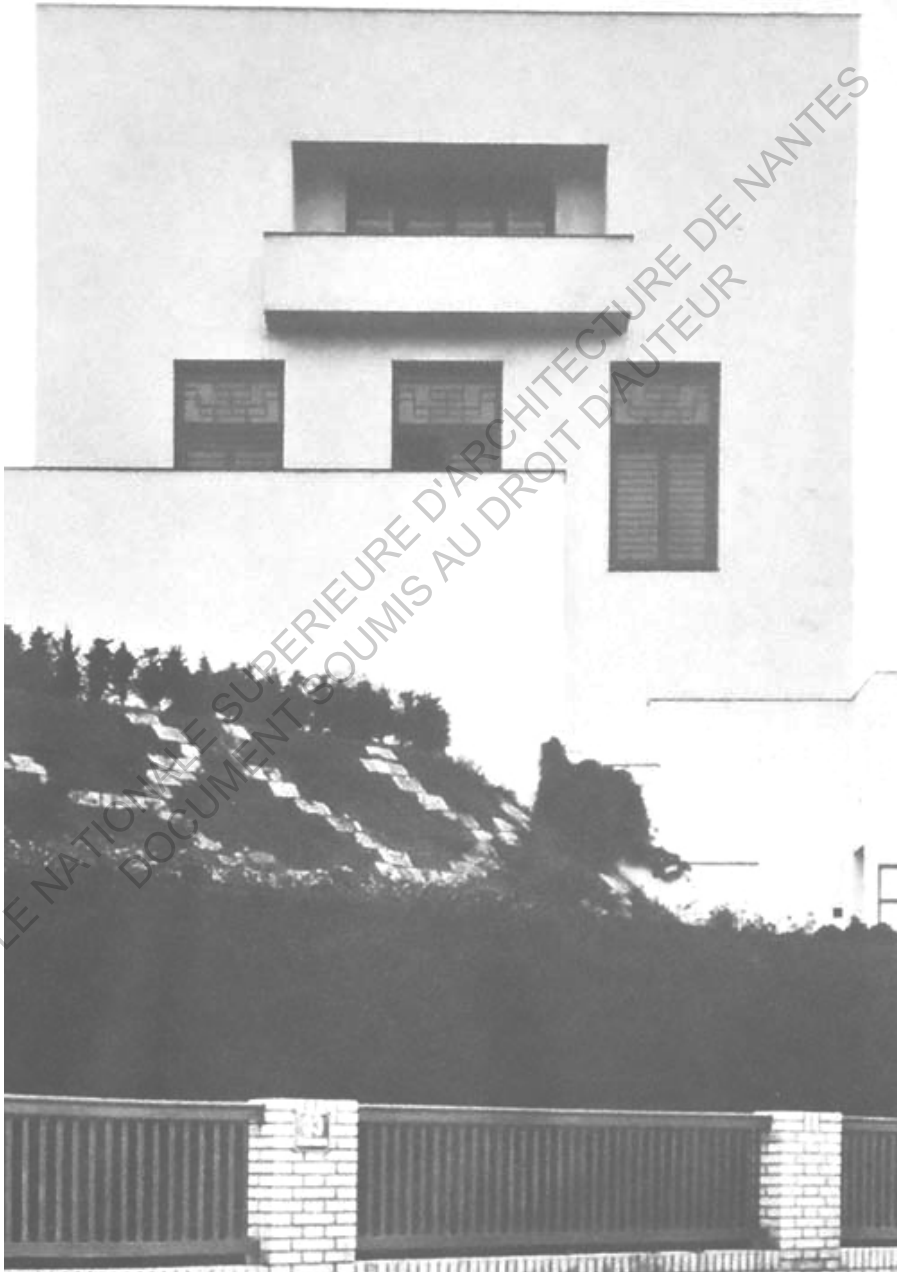
Ornement et crime et autres textes, Paris : Payot & Rivages, 2003 [p.91]

29**LOOS Adolf,**

op. cit. [p. 79]

30**LE CORBUSIER,**

L'Art décoratif d'aujourd'hui, Paris : Crès, 1925, chapitre VI « Besoins-types. Meubles-types » [p.66-79]



de la composition. Ces éléments préfigurent les bases de l'architecture de Le Corbusier, la recherche d'une harmonie picturale conduisant à celle, architecturale, d'un système structurel dans lequel se place librement les éléments-types de la construction, et qui ne contraint pas le dessin du plan ou de la façade devenus libres.³¹ Ainsi apparaissent les *Cinq Points pour une architecture moderne* selon Le Corbusier qui posent les fondements de l'architecture moderne. La clarification des volumes et la justesse de leurs proportions – selon les règles mathématiques du *modulor* – l'utilisation du toit terrasse et la blancheur des façades lisses entrent en opposition avec l'architecture du siècle précédent et tendent à une simplification du langage formel de l'architecture. Les édifices prennent la forme de parallélépipèdes de béton et de verre, dont la fonction dirige la composition et la distribution. La beauté devient alors question d'évidence structurelle et de rationalisme, comme le souligne Berlage « Toute forme dont il est impossible d'expliquer la raison d'être ne saurait être belle, et, en ce qui regarde l'architecture, toute forme qui n'est pas indiquée par la structure doit être repoussée »³². L'utilisation de la couleur blanche « extrêmement morale, rayon X de la beauté, œil de la vérité »³³ et de l'angle droit « signe constructeur que l'on dessine instinctivement »³⁴ sont également vivement défendus par Le Corbusier, afin de favoriser l'entrée de la lumière et la fonctionnalité des espaces, mais surtout, dans la poursuite de l'essence de l'architecture : « Ceci est froid et brutal mais c'est juste et vrai, ce sont là les bases. »³⁵

Après la guerre, et grâce aux libertés qu'apportent la loi Loucheur, Le Corbusier et Pierre Jeanneret appliquent les principes de la maison *Dom-ino* qu'ils élaborent depuis plusieurs années.³⁶ Dans l'urgence du besoin de

>
**Le Corbusier et
 Pierre Jeanneret**
 Projet pour la maison
 Dom-ino, 1914

31
LUCAN Jacques,
 Composition, non-
 composition, Architecture et
 théories, XIXe – XIXe siècles,
 Lausanne : PPUR, 2009
 (p.408)

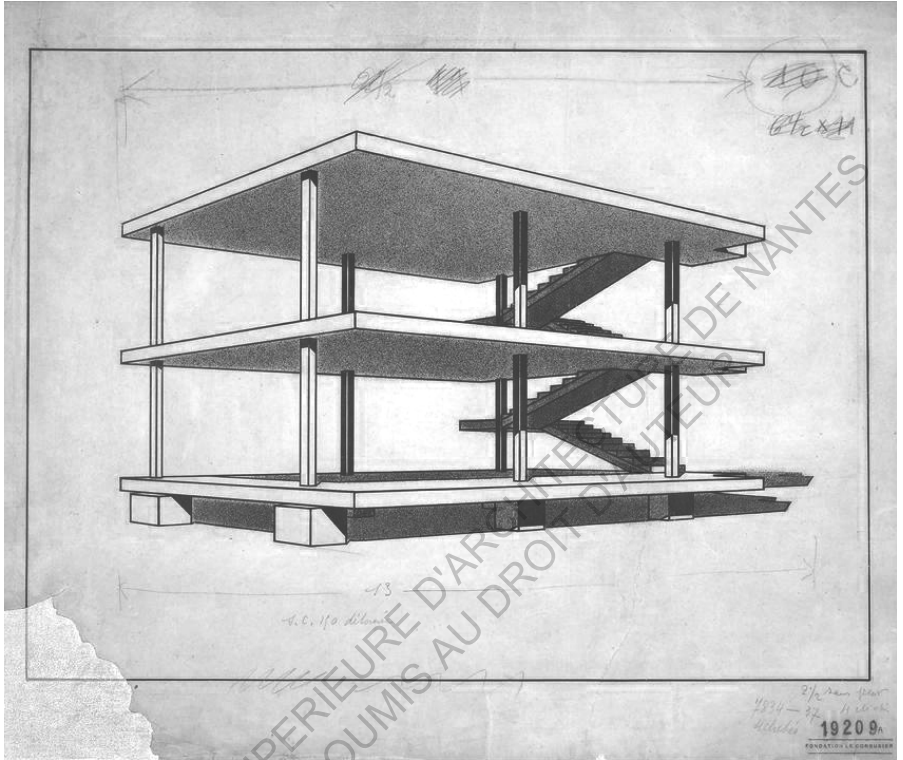
32
LUCAN Jacques,
Ibid. (p.277)

33
LE CORBUSIER,
 L'Art décoratif d'aujourd'hui,
 Paris : Crès, 1925 (p.191)

34
Ibid.

35
Ibid. (p.74)

36
LE CORBUSIER,
 Maison Dom-ino, fondation
 Le Corbusier, 1914, <http://bit.ly/1H3hNxA>





ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



reconstruction de logement, le développement d'un système constructif simple et préfabriqué permet une réponse efficace tout en offrant aux habitants la possibilité de construire un habitat adapté à leurs besoins. Par la proposition d'un modèle standardisé et industriel, ils tentent de banaliser l'idée moderne du plan libre dans lequel chacun dispose les éléments de cloisonnement et de mobilier nécessaire à son quotidien, sans se préoccuper d'éléments porteurs réduit à quelques poteaux. En voulant faire de cette typologie un modèle universel, Le Corbusier rejoint la volonté d'Adolf Loos de rejeter l'identification sociale à celle de la façade : de l'extérieur, le bâtiment ne doit rien traduire si ce n'est son organisation fonctionnelle.³⁷ Ainsi le logement économique et la villa de luxe ont-ils la même base, celle de la « machine à habiter ».

L'industrialisation du quotidien en général et de l'architecture en particulier sera par ailleurs l'enjeu majeur des travaux de l'école du Bauhaus, ouvert en 1919 à Weimar sous la direction de Walter Gropius. Après des débuts encore marqués par l'héritage expressionniste de l'ancienne école des Beaux-Arts, le déplacement de l'école à Dessau et la construction du nouveau bâtiment d'enseignement, ainsi que des maisons des maîtres, traduit formellement la ligne architecturale de la pensées du Bauhaus.

« Le bâtiment typique de la renaissance, du baroque, montre la façade symétrique vers le milieu de laquelle mène le chemin... une construction créée dans l'esprit actuel se détourne de la forme d'apparence représentative de la façade symétrique. Il faut faire le tour de ce bâtiment pour comprendre sa matérialité et la fonction de ses éléments. »³⁸

<

Le Corbusier

Villa Savoye, 1928-31, Poissy, France

>

Walter Gropius

Cité d'habitation, Dessau-Törten, Allemagne, 1926 - 28

37**PENEAU Dominique,***op. cit.* (p. 156)**38****GROPIUS Walter,**
in DROSTE Magdalena,

Bauhaus 1919-1933, Koln : Taschen, 1994 (p.121)



La bâtiment de la nouvelle école devient un véritable lieu de pèlerinage pour les visiteurs allemands et étrangers, ainsi que les logements de la cité Dessau-Törten, pour lesquels Gropius réfléchit à l'utilisation de la préfabrication et de la standardisation pour répondre rapidement à la pénurie de logement et le rendre plus accessible. Cette architecture, fortement influencée par celle de Le Corbusier, mais aussi par la présence de professeurs comme Theo Van Doesburg parmi les maîtres assistants, se traduit par des volumes simples et radicaux, aux murs nus, souvent blancs, ou rehaussés des couleurs primaires, chères au groupe De Stijl. La maison Am Horn, construite en 1923 par Georg Much et Adolf Meyer pour l'exposition du Bauhaus, préfigure les ambitions fonctionnalistes de l'école dans l'organisation du plan et le soin accordé au dessin de l'ensemble du mobilier, sans toutefois présenter un style architectural totalement abouti, comme le témoigne le critique Max Osborn en 1926 : « Je pense encore à la maison modèle de l'exposition de Weimar en 1923 qui était peu confortable, orthodoxe et puritaine, vide et froid. Maintenant, les bâtiments d'habitation ont gagné en commodités, en agrément et en confort, aussi bien en décoration intérieure qu'en aménagement intérieur. »³⁹

L'utilisation du tube d'acier pour ses chaises et fauteuils fait de Marcel Breuer un pionnier des évolutions sociales envisagées par le Bauhaus en matière de mobilier, constituant, au travers d'objets standardisés et conçus pour le plus grand nombre, de véritables « machines à s'asseoir »⁴⁰, dans la lignée des « machines à habiter » de Le Corbusier. Les nombreux travaux, menés conjointement par professeurs et étudiants, approfondissent l'usage et la robustesse des objets du quotidien, avec toujours la volonté de créer des standards abordables pour tout le monde, notamment

> **Marcel Breuer,**
Femme avec masque de
Schlemmer dans un fauteuil
Wassily, 1925

39
OSBORN Max,
Das neue « Bauhaus »,
Vossische Zeitung, 1926
in **DROSTE Magdalena,**
op. cit. [p.127]

40
DROSTE Magdalena,
op. cit. [p. 123]



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

les classes ouvrières. De la cité Dessau-Törten à l'école fédérale de Bernau, l'ambition constructive est également celle d'un exemple d'architecture moderne au service du plus grand nombre, travailleurs, fonctionnaires ou étudiants.

Gropius parvient donc à mettre en place les ambitions qu'il avait pour cette école et qu'il exprimait dès 1919 dans le manifeste-programme du Bauhaus, à savoir la construction comme activité sociale et intellectuelle, comme finalité des trois pratiques artistiques : peinture, sculpture et architecture. Il se détache cependant du modèle anglais *arts & craft* qui avait un temps guidé les ambitions de la nouvelle école allemande, pour s'inscrire pleinement dans l'industrialisation qui marque le début du XX^e siècle. La forme exclusive et particulière de l'artisanat est rejetée au profit des objets de masse : « *for this reason, even in their exclusive form, the products of the Bauhaus still speak the language of industrially manufactured, typified, standardized man culture* »⁴¹ De cette fabrication en série au service de l'usage naît une nouvelle conception de la beauté selon laquelle l'esthétisation se fait au profit de la fonctionnalité. La tradition moderne du Bauhaus s'inscrit alors dans l'héritage de la pensée de Sullivan et de sa formule « *form follows function* ». D'un point de vue architectural, le Bauhaus partage également les théories modernes qui composent avec des volumes simples aux façades blanches composées selon des tracés mathématiques, où l'apport de lumière est un des principaux facteurs. L'aile des ateliers du Bauhaus, complètement vitrée et dont la structure est détachée de la façade, fait ainsi écho aux plans et façades libres de Le Corbusier, et sera d'ailleurs l'un des éléments les plus marquants du projet, sorte de cube lumineux flottant et rayonnant de jour comme de nuit. L'ordonnement des

>

Walter Gropius

Bâtiment du Bauhaus, aile des ateliers, Dessau, 1925

41

MÜLLER Michael,

The dictate of coldness, Critique from the left, 1919-1933

in **OSWALT Philipp (sous la direction de),**

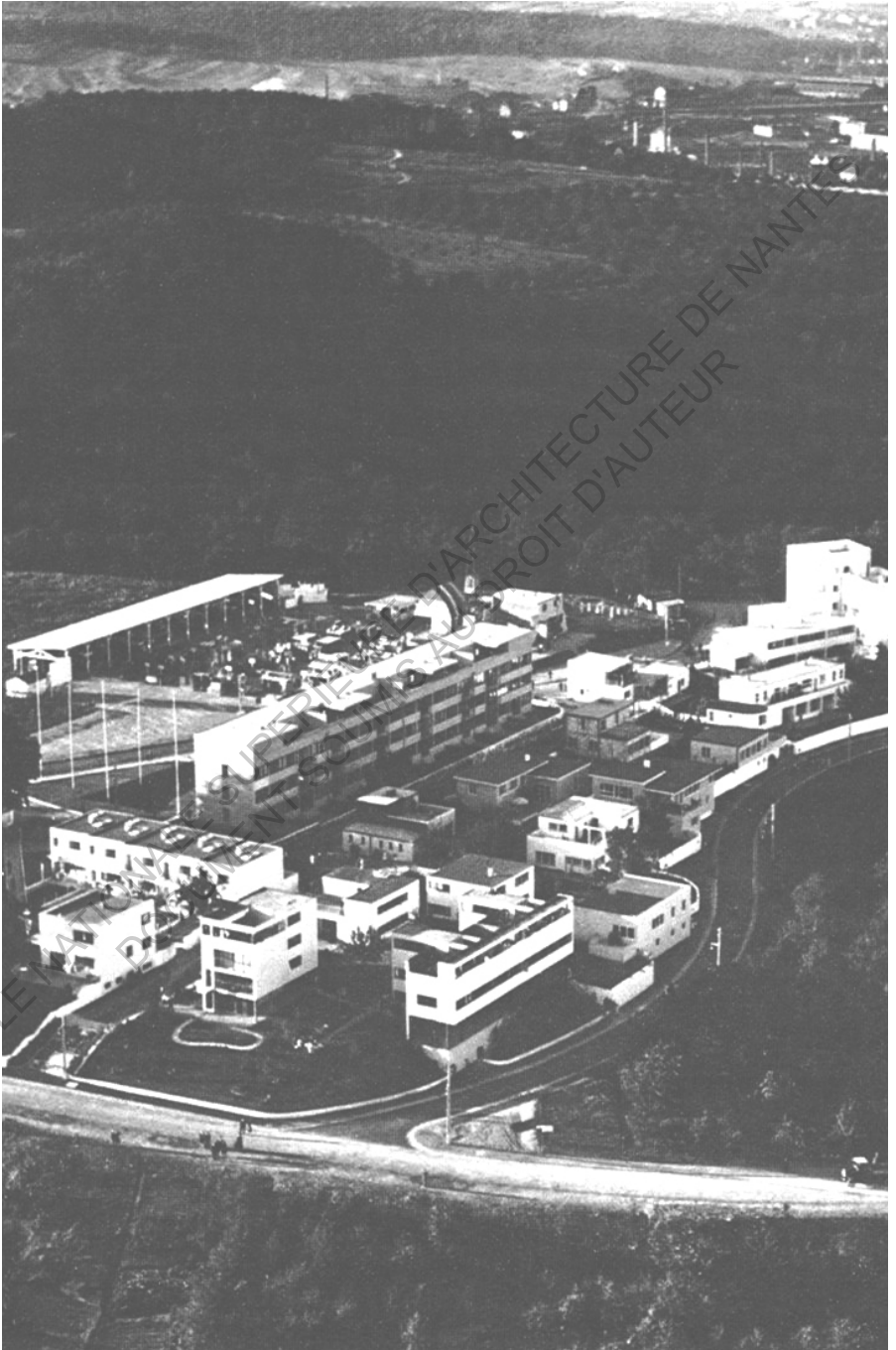
Bauhaus conflicts, 1919 – 2009 : controversies and counterparts, Ostfildern : Hatje Cantz, 2009



volumes et l'écriture des façades donnent à lire la fonction des différentes parties du bâtiment depuis l'extérieur selon une rigueur toute fonctionnelle.

> Vue aérienne du Weissenhof, Stuttgart, Allemagne, 1927

Ces deux architectes seront réunis en 1927 pour l'exposition du Weissenhof à Stuttgart, aux côtés des principaux représentants du Mouvement Moderne, de Bruno Taut à J.J.P Oud et sous la direction de Mies van der Rohe. C'est ainsi l'occasion de présenter cette architecture de béton et d'acier au public, appliquée à une nouvelle vision du logement et de l'architecture, loin du décorum de l'art nouveau. Dans un style commun, l'ensemble des 21 constructions se définit par des volumes cubiques, aux toits terrasses et aux ouvertures en bandeau. La simplicité formelle des bâtiments et les innovations des aménagements intérieurs bouleversent les habitudes des visiteurs et remettent en question le logement traditionnel et son adéquation avec les usages de l'homme moderne. Témoignant des différentes affinités des architectes modernes - l'utilisation de la couleur chez *Mart Stam* et *Bruno Taut*, les volumes courbes de *Hans Scharoun* - la cité du *Weissenhof* offre une vision assez large des orientations modernes et met en avant les principes majeurs de cette architecture : simplification des formes, rigueur géométrique des ouvertures, rationalité des structures, utilisation de la modularité, aussi bien dans la répétition des volumes chez Oud que dans l'utilisation du Modulor chez Le Corbusier. L'influence de ce courant de pensée sur les artistes minimalistes semblent de fait évident, et marque quoiqu'il en soit une inclination à la simplification et à la pureté des volumes, une étape majeure de l'histoire de l'architecture.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

**3.
CONSTRUCTIVISME
ET READY-MADE,
UN ART MINIMAL
PRÉCOCE EN EUROPE**

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

L'art minimal américain revendiquait, dans les années 60, une création libérée de toute référence et dont le but était de ramener l'art à sa forme la plus essentielle, d'en atteindre les limites. En concevant des sculptures à la géométrie simple et qui n'expriment que ce qu'elles sont, des artistes comme Donald Judd mettent en avant la matérialité et l'objet en tant que tel, interrogeant la perception du spectateur plutôt que ses sentiments. Un tel réductionnisme se retrouve pourtant dans l'art du début du XX^e siècle en Europe, où Kazimir Malevich affirmait déjà avoir atteint la limite de l'art pictural dans son tableau *Carré blanc sur fond blanc* (1918). Dans cette œuvre qui se libère de la couleur, la dissolution des formes dans l'espace du tableau et leur blancheur suggèrent l'infini, rejetant presque la subjectivité de l'artiste même « Seuls les peintres bornés et impuissants dissimulent leur art sous la "sincérité". Dans l'art, il faut la vérité, par la sincérité. »⁴² La radicalité de l'artiste, autant que de sa peinture, se retrouvent dans les ambitions de son mouvement *Suprématiste*, qui rejette toute représentation de la nature qui serait forcément fausse : « le réel est ce qui est sans double, ce qui se donne directement sans relais, sans le recours ni aux images, ni à aucune réplique. »⁴³ Cette peinture, en rupture majeure avec la vision traditionnelle de l'art, fait du sentiment pur l'élément fondamental de la recherche picturale. Formes géométriques et réduction de la palette chromatique mettent à distance les significations symboliques pour aller vers un espace du tableau devenant infini par l'utilisation du blanc qui le recouvre.⁴⁴

42

MALEVICH Kazimir,
Écrits 1916-1928, Paris :
Ivrea, 1986, 584 p.

43

BOUCHIER Martine,
L'art n'est pas l'architecture :
Hiérarchie, Fusion,
Destruction, Paris :
Archibooks, 2006, 231p.

44

LUCIE-SMITH Edward,
op. cit.

L'année 1918 voit également la naissance du groupe *Synthèse Picturo-Sculpturo-Architecturale*, autour de peintres comme Rodtchenko, de sculpteurs comme Koroliov et d'architectes comme Ladvsky. Influencés par les travaux des suprématistes mais croisant l'ensemble des disciplines artistiques, ils

fondent en 1921 le *Constructivisme*, à la suite de l'exposition 5x5=25. Rodtchenko y présente le triptyque *Couleur rouge pure, Couleur Jaune pure, Couleur bleue pure* avec lequel il prétend à son tour avoir démontré « la fin de la peinture ». Ce mouvement constructiviste substitue à un esthétisme décoratif la conception fonctionnelle et utilitaire de l'art, identifiée par ailleurs par la technique, mettant ainsi en valeur les progrès de l'industrialisation soviétique.

« Là pourtant où va s'affirmer la véritable nouveauté du constructivisme, c'est dans le dépassement des clivages entre les différents domaines de l'expression artistique, dans l'émergence de la notion de *structure*. Il ne s'agit plus alors seulement d'interférences fécondes, mais de lois communes d'organisation, de composition, de *construction* à retrouver derrière la disparité des apparences. »⁴⁵

Eminemment architectural, donc, le constructivisme mettra toutefois un certain temps à s'étendre à ce domaine. Les *Prouns* d'El Lissitzky s'inscrivent comme « une étape intermédiaire entre la peinture et l'architecture »⁴⁶, une réflexion sur l'espace et les liens de l'individu à son environnement. Reprenant l'espace blanc et absolu de Malevich, et l'utilisation des couleurs primaires, il travaille toutefois le volume et l'espace, rejetant dans ses vues axonométriques le modèle perspectif de la Renaissance, jusqu'alors perçu comme la vérité de la représentation. El Lissitzky voit par ailleurs une dimension politique à son travail, considérant les *Prouns* à mi-chemin entre art pur et art utilitaire dans ce qu'il appelle dans une lettre à Malevich « les nouvelles fondations communistes solides [...] pour toutes les nations de la terre. » Cette réflexion politique sur la société et le communisme sera reprise en 1925 par des groupes comme l'OCA – l'Union des Architectes

> Kazimir Malevich

Carré blanc sur fond blanc,
1918, huile sur toile, MoMA,
New York

45

d'après *Les Constructivistes s'adressent au monde*, catalogue de l'exposition des membres de l'Obmokhou en janvier 1922, in CONIO Gérard, *Le constructivisme russe*, tome premier, Lausanne : L'Age d'Homme, 1987 (p.15)

46

Ibid. (p.17)



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Contemporains – dont les membres seront parmi les premiers architectes et urbanistes à rejoindre le mouvement constructiviste. Celui-ci, ayant évolué de la peinture à la sculpture, puis enfin, à l'architecture, devient de plus en plus important, s'identifiant progressivement avec le productivisme dans une ambition politique de refonte totale de la société, dépassant alors les projets jusqu'alors expérimentaux. Le réductionnisme suprématisiste reste très présent dans cette évolution du mouvement, orientant le discours des architectes vers un essentialisme structurel, et faisant de l'économie un principe fondateur : « le constructivisme conduira l'humanité à maîtriser un maximum de valeurs culturelles avec une dépense d'énergie minimum »⁴⁷. Vladimir Tatline, dont les « contre-reliefs » posaient, dès 1914, les bases de la sculpture abstraite, sort de l'œuvre muséale pour dessiner en 1919 le *Monument à la Troisième Internationale*, qui devait servir de siège aux membres du *Komintern*, et traduisait alors les ambitions politiques du constructivisme dans une œuvre majeure, un symbole de la modernité. Mais cette direction politique que prend le mouvement russe en fait progressivement un argument esthétique, un outil de propagande au service des partis communistes, et perd alors la force des ambitions artistiques des débuts et du réductionnisme des premiers travaux.

Cependant, les révolutions industrielles qui ont marqué profondément ces révolutions culturelles, et auront une importance majeure dans les travaux de l'art minimal, ont également des répercussions en Europe, notamment par l'apparition de la production en série qui, comme la photo soixante-dix ans auparavant avait bouleversé la peinture, remet en question l'artisanat, et de ce fait, la condition de l'artiste. Marcel Duchamp s'empare alors de cette nouveauté pour remettre en question la place même de l'artiste dans le processus de création

>

Vladimir Tatlin

Monument à la Troisième Internationale, 1919

(maquette en bois et métal, 1979, Centre Pompidou Metz)



d'une œuvre, en opérant pour ses *Ready-made* – parmi lesquels *Roue de bicyclette* en 1913 et *Fontaine* en 1917 – à un déplacement de l'objet standardisé – ici une roue de vélo et un urinoir – depuis l'espace vécu vers l'espace d'exposition. Le geste de l'artiste devient alors l'acte fondateur de l'œuvre, bien plus important que l'esthétique de son travail, qui se réduit finalement à un objet produit en usine, en série, à peine modifié, mais détourné de sa fonction première.

>

Marcel Duchamp

Porte-bouteilles

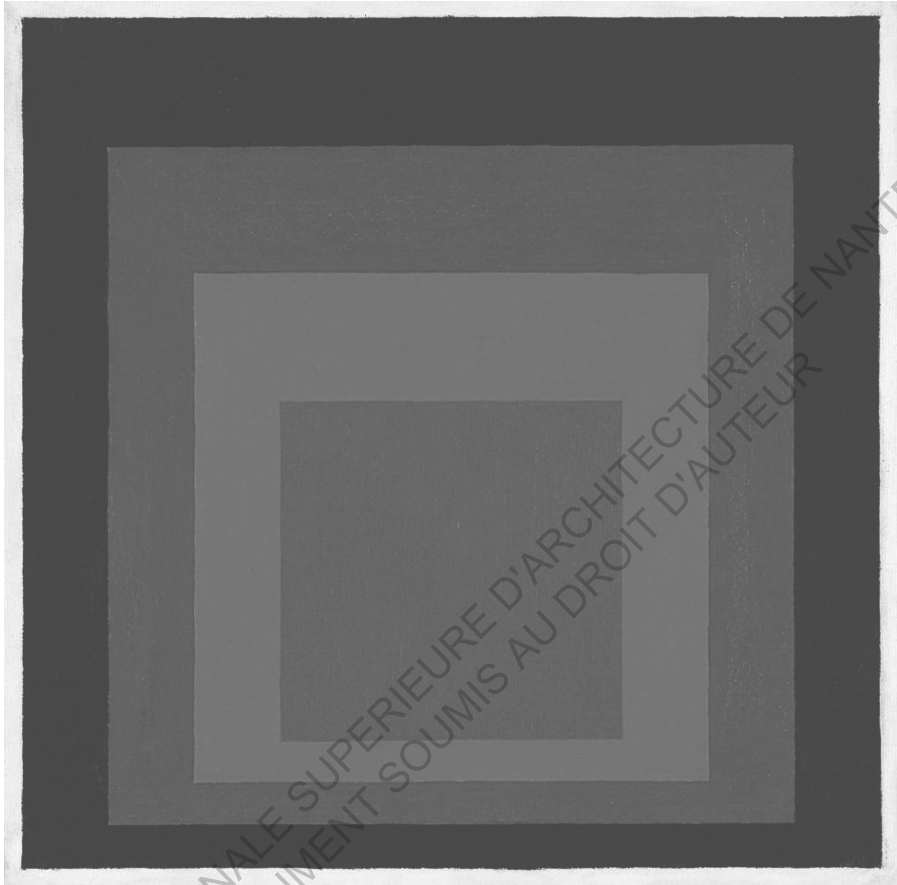
1914 (reproduction officielle de 1964, original perdu),
Centre Pompidou, Paris

Cette prise de conscience d'une vision nouvelle de l'art et du rôle de l'artiste, s'émancipant de la définition classique de l'œuvre d'art, bouleverse les pratiques artistiques en Europe et dans le monde, influençant aussi bien les cours du Bauhaus que l'art minimal évoqués précédemment. L'art abstrait, qui trouve ses origines dans les œuvres de Vassily Kandinsky, va traverser l'ensemble de la peinture moderne jusqu'à nos jours, et devenir la base de la remise en question de la peinture comme art figuratif. De nombreux courants vont en revendiquer l'héritage, et inscrire la pratique des artistes dans la continuité d'une remise en question de l'art dans toutes ses pratiques. Économie de formes et utilisation de couleurs vives seront au cœur de ce que l'historien de l'art Jules Langsner appellera en 1959 l'*Hard-Edge painting*, qui regroupe des artistes autour d'une doctrine esthétique et des considérations purement picturales. Ce courant va « avoir tendance à écarter tous les éléments qui ne s'accordent pas avec sa nature fondamentale »⁴⁸, autrement dit avec le caractère visuel et pictural. Ces expérimentations sur la couleur et les formes sont donc détachées de toute référence directe et de symbolisme, devenant davantage des travaux d'étude sur l'interchangeabilité des couleurs et leur rapport entre elles. Les artistes s'inscrivent par ailleurs dans leur temps en utilisant des peintures industrielles et en systématisant le processus de création de l'œuvre, à l'image des

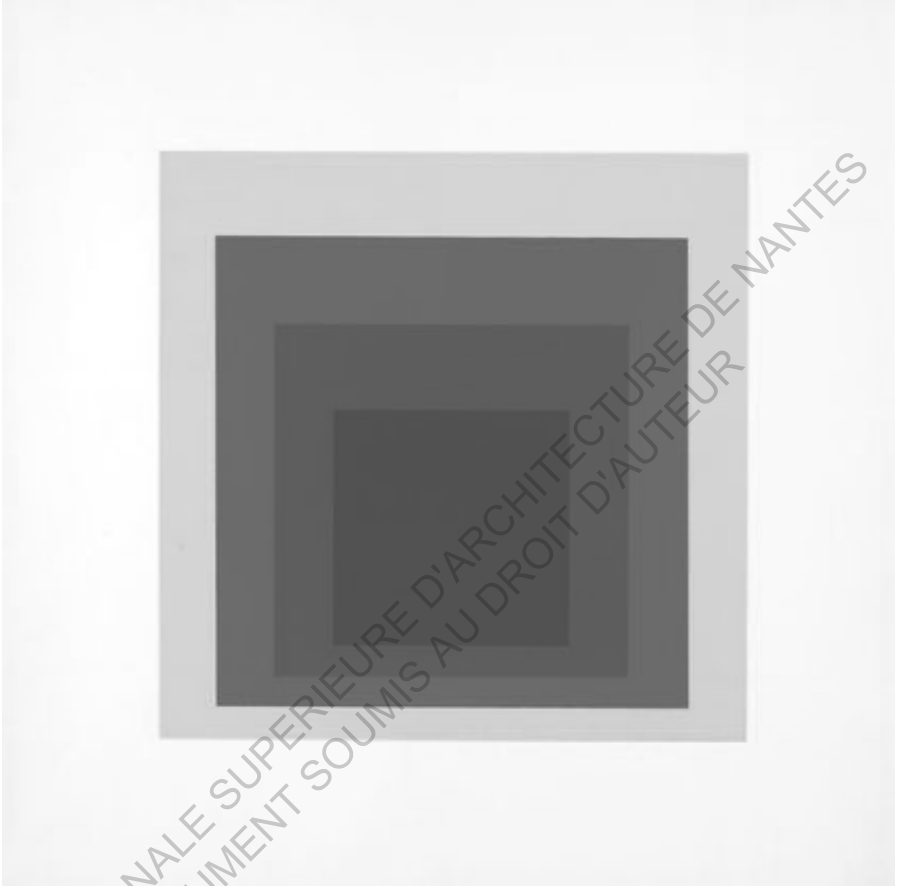
48

ROSE Barbara,La peinture américaine, New
York : Skira, 1989, 174p.





ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

toiles de Josef Albers. Il y développe des motifs carrés superposés, aux contours bien définis, dont les « surfaces de couleurs » changent d'une toile à l'autre pour étudier les rapports entre elles. Didactiques, ses œuvres s'intéressent principalement à la perception et aux émotions suscitées par de telles juxtapositions de couleurs.

Il partage ce systématisme du processus de création et ce travail de la couleur avec Ad Reinhardt, dont le travail plus radical limite cependant la palette à une seule couleur, du rouge au bleu dans les années 50, et finalement au noir à partir des années 60. N'utilisant qu'une couleur par toile, il en travaille les variations, interrogeant la valeur du monochrome et poussant ses œuvres dans une abstraction radicales aux limites de l'art⁴⁹. Ses toiles, qui ne semblent à première vue qu'un aplat monochrome, révèlent en réalité des nuances subtiles. Il fait donc appel à la perception du spectateur, qui doit se demander ce qu'il voit vraiment, et donne une dimension philosophique à son travail, la profondeur des toiles noires posant la question de l'existence et de l'absolu. S'il partage des liens avec l'*Expressionnisme abstrait*, la structure géométrique de ses toiles, définie par des trames géométriques et orthogonales, le rapproche davantage de l'art minimal qui suivra que de ses contemporains.

Cet *Expressionnisme abstrait* peut par ailleurs être considéré, dans une certaine mesure, comme une influence du minimalisme. Partageant avec d'autres courants modernes l'intérêt pour la peinture abstraite, les artistes de ce courant la mettent cependant en pratique avec l'ambition de transmettre des émotions fortes, exprimées davantage dans l'acte de peindre que dans une traduction littérale et figurative. Cette tendance, qui tend à différencier le courant américain des pionniers européens de l'abstraction, est une

<<

Josef Albers

Étude pour Homage to the square: High Autumn
1957, huile sur panneau de bois

<

Josef Albers

Homage to the Square: Shielded
1962, tirage sérigraphique à dix exemplaires, MoMA, New York

>

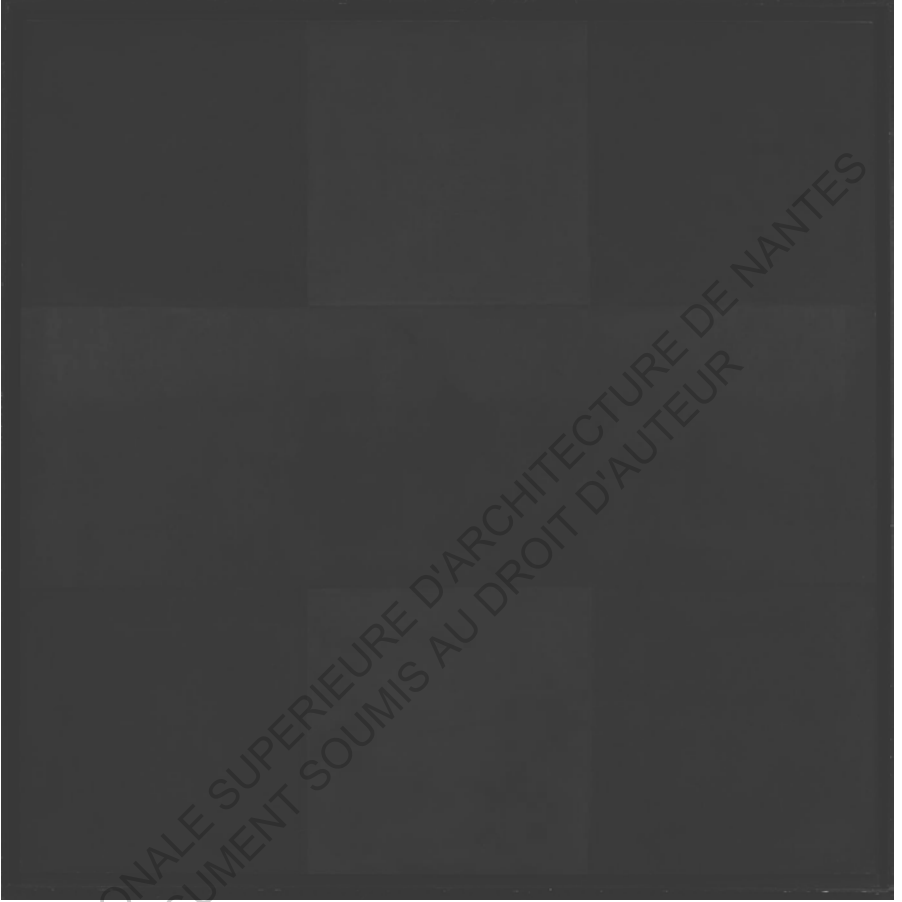
Ad Reinhardt

Ultimate painting serie,
1960-67, huile sur toile

49

SIMS Patterson,

Ad Reinhardt, Oxford University Press, 2009, http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4856



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

base des différentes pratiques que l'on trouve au sein de ce courant. Parmi elle, l'*action painting* reste la plus connue et cherche à exprimer les émotions de l'artiste par son mouvement, le geste traduisant ainsi sur la toile ses sentiments. En appliquant la peinture de façon impulsive, le bras devenant la continuité du cerveau, l'artiste revendique une œuvre au plus près de sa pensée inconsciente. Si la procédé d'application de la peinture sur la toile est nouveau, le fait de la détacher du mur pour la poser à même le sol, et ainsi y verser directement la peinture – d'où le nom de *dripping* désignant cette technique – révolutionne une nouvelle fois la pratique de l'art. Les artistes minimalistes exprimeront certes une totale objection au recours à l'expression et aux sentiments comme motivation de la démarche artistique, mais s'inscrivent dans la continuité d'une pratique qui tend à déconstruire l'ensemble des codes de la vision traditionnelle de l'art.

« En définitive, le réductivisme des artistes visuels apparaît comme une déconstruction. Il tend à reconsidérer la nature, le rôle et la place de l'objet et jusqu'à son existence même, dans le processus artistique. »⁵⁰

Préférée par certains, l'appellation *Painterly Abstraction* tend à décrire ce courant américain dans ses qualités formelles, mettant en avant le rejet de la forme figurative.⁵¹ Dans la continuité de l'*Hard-Edge*, des artistes comme Mark Rothko ou Barnett Newman travaillent la peinture dans ses variations chromatiques, mettant cependant ici la couleur au service d'une émotion. Le nom des œuvres de ce dernier instaurent par ailleurs une dimension historique en leur attribuant des thèmes mythologiques, reprenant dès lors certains codes de la peinture classique. Dans son tableau *Adam* (1951-52), dont le titre fait référence au premier homme dans la vision chrétienne du monde, Newman évoque par

> Barnett Newman

Adam
1951-52, huile sur toile, Tate
Modern, Londres

50
GINTZ Claude,

Apologie du presque rien,
Architecture d'Aujourd'hui,
juillet 1999, n°323 (p.26-29)

51
d'après Abstract
Expressionism, sur le site du
Guggenheim,
<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/movements/195203>

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

exemple la relation de Dieu avec les hommes au travers des nuances chromatiques entre fond brun et rayures rouges, qui désignent la lumière divine dans laquelle l'homme trouverait Dieu.⁵² Cette interprétation symbolique de la peinture est donc bien loin de la vision minimaliste de l'art, et suscitera de nombreuses réactions négatives d'artistes à la recherche d'un réductionnisme s'appliquant autant à la forme qu'à la symbolique du tableau. Les œuvres plus tardives de Robert Ryman ou Robert Rauschenberg – particulièrement les *White Painting* – s'opposent à cet Expressionnisme abstrait pour travailler le blanc et la matière. Ainsi Ryman se limite-t-il à l'utilisation du blanc et d'un support carré pour mettre en place des compositions aux échelles variées, cherchant surtout à réinterroger la complexité picturale en revenant à l'essence même de celle-ci, à partir de ce qu'elle est. Les différentes techniques d'application de la matière sur la toile questionnent le rapport de la peinture à son support et à la lumière, et ainsi la perception du spectateur face à une telle œuvre. Il continuera ses expérimentations en travaillant le rapport au mur, par la réalisation de supports détachés dans un premier temps – *Pace* (1984) – puis en l'utilisant comme support direct – *Vector* (1997).

Ainsi donc, si le terme d'art minimal n'apparaît que dans les années 60 pour définir les œuvres des artistes américains, une succession de courants a participé auparavant à la déconstruction de l'art classique vers une tendance réductionniste, dont l'art abstrait de l'avant-garde russe est à l'origine. Constructivistes et suprématises, bien que divergents sur la place que doit exercer l'art dans la société, partagent l'utilisation d'une géométrie simple dans sa composition, vidée de tout symbolisme pour revenir à son essence, celle des formes pour la peinture et des éléments de construction pour l'architecture. La représentation des éléments s'émancipe

>

Robert Ryman

Untitled

1965, huile sur lin, MoMA, New York

>>

Robert Rauschenberg

White Painting (triptyque)

1951, huile sur toile, SFMoMA, San Francisco

52

LUCIE-SMITH Edward,

op. cit.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

également de la vue en perspective découverte à la Renaissance pour utiliser l'axonométrie, dont les éléments conservent dimensions et proportions. Permettant à la fois un rejet des normes de l'art et une compréhension plus rapide des projets, cette tendance sera fortement reprise dans la représentation des projets architecturaux modernes cités précédemment. Les recherches des artistes sur l'espace du tableau, l'effet des couleurs et la perception par le spectateur vont alors se poursuivre sur l'ensemble du XX^e siècle jusqu'à ce que l'art minimal fédère au sein d'un groupe d'artistes les principales ambitions des courants réductionnistes successifs.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

**4.
UNE TRADITION
JAPONAISE
EMPREINTE
D'UN CERTAIN
MINIMALISME**

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTRES

Découverte tardivement en Europe grâce aux voyages de certains architectes, et notamment aux ouvrages du moderne Bruno Taut dans les années 30, l'architecture traditionnelle japonaise est, pour des raisons culturelles mais aussi environnementales, fondamentalement différente de celle que l'on trouve en Occident. Les différentes religions ont empreint le quotidien de rituels qui définissent des spatialités particulières ; les liens forts avec la nature, autant dans la tradition que dans la persistance des catastrophes naturelles, ont quant à eux mené les hommes à adapter leur architecture. Appréhender l'architecture japonaise avec un regard occidental demande donc un certain effort pour reconsidérer les notions de confort ou de spatialité. En effet, là où l'homme moderne européen recherche « l'appropriation du monde à l'homme et de l'homme au monde »⁵³ – que traduit par exemple l'étymologie latine de habiter : *habito*, fréquentatif de *habeo*, posséder – l'individu japonais associe le confort au lien avec son environnement, à des images de transparence et d'apaisement.

« Toujours à l'écart du bâtiment principal, ils sont disposés à l'abri d'un bosquet d'où vous parvient une odeur de vert feuillage et de mousse ; après avoir, pour s'y rendre, suivi une galerie couverte, accroupi dans la pénombre, baigné dans la lumière douce des shōji et plongé dans ses rêveries, l'on éprouve, à contempler le spectacle du jardin qui s'étend sous la fenêtre, une émotion qu'il est impossible de décrire. »⁵⁴

53

NAMIAS Olivier,

Maison japonaise : un modèle en question, d'Architectures, Juin/Juillet 2011, n°201 (p.39-51)

54

TANIZAKI Junichiro,

Eloge de l'ombre, Paris : Publications orientalistes de France, 1993 (p.21)

L'impermanence de l'architecture est également un élément primordial de celle-ci en tant qu'elle participe de la purification des lieux, à l'image du temps d'Ise-Jingū. Construit dans les années 690, celui-ci est depuis sa création détruit et reconstruit à l'identique sur

un site voisin tous les vingt ans, de sorte qu'il ne reste aujourd'hui rien du temple originel, si ce n'est ce rituel de purification. Celui-ci fait donc partie intégrante du bâtiment, par ailleurs classé trésor national et donc protégé comme l'une des plus précieuses propriétés culturelles du Japon.

>
Tempe d'Ise-Jingū,
Naikū, Japon, 690

La maison traditionnelle japonaise est issue d'un modèle autrefois véhiculé par les classes sociales supérieures, et se décline donc sur l'ensemble du territoire sans bouleversement majeur quelque soit la région où on la trouve.⁵⁵ Traduisant, selon les mots d'Augustin Bergue, une forme « d'acte d'allégeance » de la société sur ces élites, ce modèle d'architecture commun participe alors d'un sentiment d'appartenance à un système standardisé, et donc rassurant voire sécuritaire dans une société basée sur le paraître. Établi sur un système à ossature et charpente en bois, cette architecture libère ainsi le plan et permet une continuité de l'espace entre les pièces. Le *tatami* est utilisé comme module de base dans la construction et sert donc d'unité de référence pour la trame structurelle ; du nombre de modules – et donc de *tatami* utilisés – dépend ainsi la fonction de la pièce. La continuité de l'espace se faisant également entre intérieur et extérieur, la différence du traitement de sol – entre *doma* en terre-battue, plancher et *tatami* – permet de distinguer les étapes de progression dans le logement et les degrés de privatisation du lieu. La vie se faisant principalement à même le sol, le mobilier est essentiellement constitué d'éléments légers et facilement déplaçables, que certaines parois plus épaisses permettent de stocker lorsqu'aucune utilisation n'en est faite. « En fait, la beauté d'une pièce d'habitation japonaise, produite uniquement par un jeu sur le degré d'opacité de l'ombre, se passe de tout accessoire »⁵⁶ Cette absence de mobilier fixe et encombrant – sofa, lit, armoires, etc – participe

55
PEZEU-MASSABUAU
Jacques,

La maison japonaise et la neige. Études géographiques sur l'habitation du Horiku (côte occidentale du Japon central). Paris : Presse Universitaire de France, 1966 (p.1)

56
TANIZAKI Junichiro,
op. cit. (p.51)







de cette fluidité de l'espace, ininterrompu et libre. Celui-ci n'est de fait jamais occupé définitivement, et donne à l'architecture de ces maisons une impression de grande simplicité, où la qualité de l'espace caractérise les différentes pièces plutôt que leurs usages.

<
Château de Takamatsu,
Kagawa, Japon, XVI^e siècle

« d'une manière générale l'impression dominante est donc celle d'une relative indifférenciation de l'espace intérieur (mise à part les pièces comprenant des éléments fixes) ou plus exactement d'une grande souplesse dans l'utilisation. Cela est permis par un ameublement extrêmement léger et aisément déplaçable : coussin (zabuton) pour s'asseoir, tables basses (fumizukue, chabudai, etc.) Le problème du rangement est réglé par les placards, accessibles par des fusuma coulissants ordinaires ; on y serre notamment, chaque matin, les futon : édredons qui forment l'essentiel du couchage. Cette absence de meubles fixes de grandes dimensions (sauf dans la cuisine) analogues à nos lits, tables, chaises et fauteuils, armoires à linge, etc. confère à toutes ces pièces une certaine impersonnalité et les rend disponibles à chaque instant pour les fonctions les plus variées. »⁵⁷

De la même façon que le mobilier léger n'encombre pas l'espace, l'utilisation de cloisons mobiles en panneaux coulissants de papier – appelés *shōji* – offre de nombreuses possibilités quant à la séparation entre les pièces. S'ils occupent la majeure partie du temps une place précise, délimitant une pièce par l'encadrement d'un certain nombre de tatamis, l'organisation de cérémonies familiales peut être l'occasion de les retirer pour constituer un seul grand espace capable d'accueillir toutes les générations de la famille.⁵⁸ Par ailleurs, la matérialité de ces panneaux permet un vrai

57
PEZEU-MASSABUAU
Jacques,
op. cit. [p.23]

58
Ibid. [p.6]

travail de la lumière qui pénètre à l'intérieur de la maison, à la fois filtre et écran sur lequel se dessinent les ombres. La qualité de l'atmosphère intérieure vient donc surtout de cette lumière tamisée, qui sublime l'épaisseur de la pénombre.

« Or, c'est précisément cette lumière indirecte et diffuse qui est le facteur essentiel de la beauté de nos demeures. Et pour que cette lumière épuisée, atténuée, précaire, imprègne à fond les murs de la pièces, ces murs sablés, nous les peignons de couleurs neutres, à dessein. »⁵⁹

Les éléments de l'architecture traditionnelle japonaise fonctionnent donc comme un tout, dont l'harmonie résulte de la présence discrète de chacun. Chaque élément est indispensable à l'usage de la maison, et rien d'inutile n'encombre l'espace. Un apparent minimalisme caractérise ainsi cette atmosphère dans laquelle corps et espace semblent s'étendre sans entrave. Mais cette architecture ne fait toutefois pas l'apologie du vide, et associe de nombreuses notions philosophiques à la pratique de l'espace et au parcours à travers lui. Ainsi les *shōji* évoqués précédemment sont-ils essentiels dans la compréhension des notions de *ma* 間 et de *en* 円, notions déterminantes dans l'appréhension de la spatialité japonaise. Le *ma* 間 définit un intervalle entre deux choses, aussi bien dans l'espace que dans le temps, l'association d'une pause et d'un mouvement. Ainsi l'espace n'est-il pas pensé comme un continuum linéaire, mais davantage comme la succession d'évènements qui ponctuent le parcours du visiteur. Les *shōji* ont donc cette fonction de diviser l'espace pour en protéger les surprises que l'on découvre à mesure que l'on progresse.⁶⁰ De même, le moment de l'ouverture, puis de la fermeture des panneaux au cours du cheminement permet des pauses dans celui-ci, qui enrichissent la

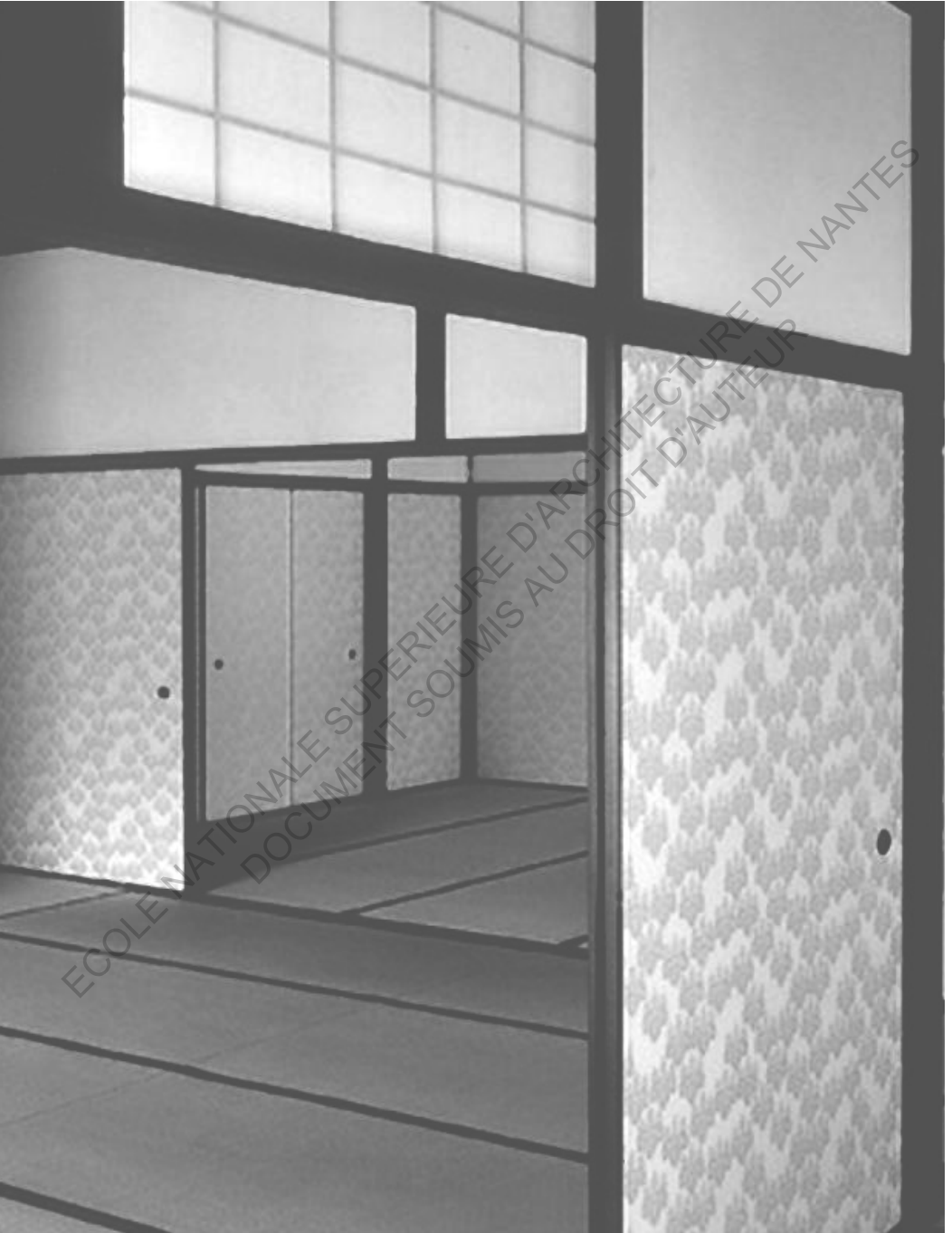
59

TANIZAKI Junichiro,
op. cit. (p.52)

60

HLADIK Murielle,
Espace et temps : spatio-temporalité de l'habiter
in **JACQUET Benoit, BONNIN Philippe et MASATSUGU Nishida (sous la direction de),**
Dispositifs et notions de la spatialité japonaise,
Lausanne : Presses Polytechniques et Universitaires Romandes (PPUR), 2014





découverte des lieux. « Le rôle principal est de provoquer l'anticipation de la scène à venir » explique d'ailleurs Tadao Ando à propos de ce dispositif. Et en multipliant ces étapes au cours du parcours, en multipliant ce jeu de contraction et de dilatation du temps et de l'espace, le visiteur en perd la notion pour se retrouver au cœur d'un voyage initiatique à travers cette spatialité. Ainsi cette architecture, minimaliste en terme de moyens, exprime-t-elle une approche des temporalités et du parcours riche de sens et de ponctuations.

Deuxième notion essentielle de cette conception de l'espace, l'*en* 罫 évoque l'entre-deux dans une définition de la continuité qui juxtapose des éléments aux qualités parfois opposées plutôt que par la simple succession d'éléments. Elle induit donc un principe de coexistence qui met en vis-à-vis des espaces de natures différentes grâce à des espaces tampons qui n'appartiennent ni à l'un, ni à l'autre, mais bien aux deux en même temps. Ainsi ces entre-deux sont-ils chargés d'une intensité particulière, et l'importance des *shōji* qui les séparent prend une nouvelle fois tout son sens. Cette notion de *en* évoque également celle de seuil, alors perçu comme un espace qui « comprend des choses réelles mais également une part d'imaginaire ». ⁶¹ Il n'est donc pas seulement une limite entre deux espaces mais un moment de transition entre ces deux mondes, l'entre-deux dans lequel ils se confondent, où l'un se termine et l'autre commence. Le lien de l'habitat traditionnel avec son jardin est donc caractéristique de cette notion, la séparation entre intérieur et extérieur n'étant pas une simple paroi mais un réel espace, de la terrasse continuant physiquement l'espace abrité au large débord de toit, protégeant du vent et de la pluie mais participant également du cadrage du paysage. Ce jardin est d'ailleurs conçu principalement comme un élément

<
Villa Impériale Katsura,
Kyōto, Japon, XVII^e siècle

61
KATŌ KURIO,
Le commencement de l'acte
architectural
in JACQUET Benoit, BONNIN
Philippe et MASATSUGU
Nishida (sous la direction
de),
op. cit. [p.32]

contemplatif, travaillé par plans dans une composition que l'on apprécie depuis la maison. Mais il est également un monde virtuel dans lequel l'homme peut se transposer et voyager, au travers d'éléments issus des thèmes de la mythologie ou des symboles de longévité et prospérité.⁶² C'est la juxtaposition de ces deux espace-temps, celui de la maison et celui du jardin, qui leur donne leur force symbolique.

Si la maison traditionnelle japonaise évoque ces concepts de *ma* et de *en*, et permet de comprendre certains aspects du minimalisme qui caractérisent cette architecture, l'exemple du pavillon de thé dans le style *sukiya* évoque davantage cet idéal d'un « abri fragile et temporaire largement ouvert sur la nature »⁶³, qui rassemble des symboles de vétusté comme le *sabi* (l'ancien), le *wabi* (le calme) et le *shuibui* (le sobre). La compacité et la sobriété de cette construction sont profondément ancrées dans la tradition japonaise, au profit d'une relation privilégiée avec la nature. Très codifiée, l'architecture de ce pavillon établit un processus spatial et rituel visant à éloigner de celui qui y pénètre les ennuis de la vie quotidienne. C'est donc là la recherche d'un idéal du havre de paix propre à la méditation et à l'isolement spirituel. Le jardin y tient une place essentielle, en évoquant le sentier de montagne qui guide l'ermite sage dans sa quête spirituelle. Y sont ainsi disposés des éléments simples propre au cérémonial, comme les fontaines et les lanternes, qui rappellent par ailleurs l'en qui fait de ce jardin l'espace d'entre-deux, l'étape entre le monde extérieur et celui de la spiritualité. L'architecture est également simple et modeste, dessinée selon un plan carré orienté par rapport aux points cardinaux, avec toutefois des détails particulièrement soignés, autant pour la solidité constructive de l'ensemble – dépendante de la précision des assemblages de bois – que pour l'aspect divinatoire présent

62

FIEVE Nicolas,

La représentation de mondes en miniature dans l'architecture et les jardins japonais

in JACQUET Benoit, BONNIN Philippe et MASATSUGU Nishida (sous la direction de),

op. cit. [p.30]

63

PEZEU-MASSABUAU

Jacques,

op. cit. [p.25]





dans les objets et caractéristique de la culture shintoïste : « Le shintô recherche le travail le plus abouti, mais n'emploie jamais ni couleur, ni sculpture dans ses temples. A l'opposé, le bouddhisme, par l'emploi de la peinture et de la sculpture, symbolise le pouvoir du dieu Bouddha sur toutes les choses qu'il a créées. L'essence même du shintoïsme réside dans sa simplicité »⁶⁴ Cette présence de la religion comme part essentielle de la culture japonaise entraîne une ritualisation du quotidien, voire une sacralisation de certains objets. A ce titre, ils exigent une perfection du travail effectué dans leur réalisation malgré l'apparence sobre et très simple de leur aspect extérieur. La matérialité est toute aussi importante que la précision de leur fabrication, en ce qu'elle entre dans une considération bien plus vaste que l'objet lui-même. Mise en scène et utilisation justifient sa matérialité et ses formes, comme l'explique Tanizaki Junichiro : « la brillance de sa surface étincelante reflète, quand il est placé dans un lieu obscur, l'agitation de la flamme du luminaire, décelant ainsi le moindre courant d'air qui traverse de temps à autre la pièce la plus calme, et discrètement incite l'homme à la rêverie »⁶⁵

Ainsi l'architecture traditionnelle japonaise est-elle emprunte d'un certain minimalisme codifié par les rites et traditions qui emplissent la vie qui s'y déroule. Réduite à des éléments structurels simples, des murs et cloisons en panneaux de papier, et des sols planchés ou recouverts de tatami, elle exprime pourtant des notions profondes et particulières de l'espace, de son appréhension et de la place du corps dans celui-ci. Le minimalisme qui transparait dans cette culture traditionnelle n'est pas, contrairement aux périodes évoquées précédemment, la volonté d'un retour à l'essentiel ou la recherche d'un effet sur la perception du visiteur, mais davantage l'expression de la religion shintô et

<
Pavillon de thé Shinko-Tei,
Villa Katsura, Kyôto, Japon,
XVII^e siècle

>
Villa Katsura, Kyôto, Japon,
XVII^e siècle

64

HALEN Widar,
Christopher Dresser, a
Pioneer of modern design
in **PENEAU Dominique,**
Architecture,
op. cit. [p.139]

65

TANIZAKI Junichiro,
op. cit. [p.43]



de la croyance en l'existence de kami, les esprits présents dans les objets et qui exigent donc la perfection de leur réalisation. L'importance et la reconnaissance du travail des charpentiers, nobles et respectés dans la culture japonaise, fait des assemblages de structure et du travail du bois un art à part entière, mis en valeur par l'architecture qui laisse apparent tout élément de construction. L'exécution précise des jointures et emboîtements suffit ainsi à l'ornementation des pièces, par ailleurs vides de tout mobilier ou objet. Cette apparente vacuité est également l'une des raisons de l'impression de minimalisme qu'exprime cette architecture.

« On retrouve dans cet édifice tous les éléments clés qui ont fait rêver et continuent de faire rêver tant d'architectes : à savoir l'utilisation quasi exclusive de matériaux d'origine végétale pour la construction, la simplicité des formes poussées à l'extrême, les rapports sophistiqués entre l'ensemble et les détails, le choix du système constructif : poteaux-poutres avec remplissage par simples écrans fixes ou mobiles, le système modulaire qui règle l'espacement des poteaux suivant une unité de mesure du tatami, la variété des composants qu'autorise la logique de ce système, la lisibilité d'une structure que des artisans réalisent avec un soin extrême en tirant le meilleur parti possible de leurs outils. »⁶⁶

66

BOURDIER Marc,

Architecture traditionnelle et classique au Japon,

in **BERQUE Augustin (sous la direction de),**

Dictionnaire de la Civilisation japonaise, Paris : Hazan, 1994 (p.11)

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

**5.
L'ASCESE
RELIGIEUSE,
DES SHAKERS À
SAINT BERNARD**

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

La culture occidentale a elle aussi été le lieu de l'expression d'un certain minimalisme architectural sous l'influence de la religion, alors davantage lié à une idée de l'austérité ou de l'ascèse. Au XVIII^e siècle, les Etats-Unis voient arriver d'Angleterre un groupe d'immigrés à la suite d'Ann Lee, appelée *Mother Ann* en tant que pasteur à leur tête. Ces *Shakers*, issus des *Quakers* anglais de confession protestante, s'installent à New Lebanon, New York, en 1787 pour fuir les persécutions dont ils sont victimes sur le territoire britannique. Regroupés en communauté, ils rencontrent jusqu'aux années 1790 un fort succès et une expansion croissante du nombre de communautés dans le pays, avant l'Ère des Manifestations, véritable âge d'or du mouvement entre 1820 et 1860. Cette période voit la création des éléments les plus caractéristiques de la culture shakers, autant dans les traditions que dans l'art et l'architecture. Le mode de vie des shakers est dicté selon les trois préceptes de Mother Ann : « *Hands to work, and heart to god* », « *Every force evolves a form* » et « *Do all your work as though you had a thousand years to live, and as you would if you knew you must die tomorrow* »⁶⁷. Évoquant une double dévotion, à Dieu et au travail, ces apophtegmes incitent également à un mode de vie collective simple, organisé principalement autour du travail manuel et de la prière, et à la production d'éléments durables, capables de résister aux « mille ans à vivre ». Les objets usuels et architecturaux qui en résultent sont donc marqués par une efficacité aussi bien formelle que fonctionnelle rejetant par essence l'ornementation. Les éléments d'embellissement des façades sont exclus du vocabulaire architectural, qui met par ailleurs en avant la structure de chaque édifice, aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur, mettant en valeur la qualité du travail de ceux qui les ont réalisés. Les structures apparentes révèlent une hiérarchie constructive qui fait écho à celle

67

**LASSITER William
Lawrence,**

Shaker Architecture.
Descriptions with
Photographs and Drawings
of Shaker Buildings. New
York : Bonanza Books, 1976
(p.5)

de la communauté, évoquant ainsi l'organisation sociale des personnes vivants dans ces bâtiments. De la même façon, les objets du quotidien, dessinés et construits par les membres de la société, sont conçus pour répondre à des usages précis, et non des ambitions esthétiques, la beauté étant alors perçue comme « un piège du diable »⁶⁸. Ils prolongent la logique constructive des différents bâtiments et trouvent leur place dans l'organisation et la distribution de ceux-là. Ainsi les cuisines, par exemple, sont elles conçues pour répondre le mieux possible à l'usage qui y prend place, notamment par l'utilisation de plans de travail en pierre à côté des éviers et du four afin de pouvoir y déposer directement les plats chauds, sans abimer ni le mobilier ni la vaisselle, pendant que le reste des comptoirs sont en bois, moins onéreux et plus chaleureux dans les espaces communs. De la même manière, chacune des pièces possède sur son pourtour des patères afin d'y suspendre les chaises et faciliter ainsi le ménage. Ainsi le mobilier et l'architecture des shakers sont-ils éminemment fonctionnels et utilitaires, voire austères mais essentiels dans la pratique du quotidien. Le minimalisme qui s'en dégage est donc le produit d'une volonté fonctionnaliste, dont dépendent aussi bien la beauté que le bien être au quotidien, et que l'on retrouvera un siècle plus tard au Bauhaus.

>

Intérieur des chambres,
Bâtiment d'habitation
principal, New Lebanon,
New York, 1785

Quelques siècles plus tôt en Europe, la création du protestantisme en réponse à la corruption des sociétés et du catholicisme et en rejet de l'autorité du pape pose les bases d'une nouvelle branche de la chrétienté – dont procéderont par ailleurs les Quakers anglais. Menée par Calvin et Luther notamment, la Réforme protestante revendique un retour aux valeurs fondamentales de la foi et rejette ardemment l'ostentation, aussi bien dans les rites que dans les églises. En apportant une traduction de la Bible lisible par tous, les Protestants expriment la volonté

68

« a snare of the devil »,
traduction personnelle
in LASSITER William
Lawrence,
op. cit. (p.15)





ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

de mettre à terre les constructions fantaisistes de l'Église catholique en terme de rapport à Dieu et de croyance, et présente une nouvelle expression de la foi, plus personnelle et supprimant les intermédiaires entre le croyant et Dieu. Pour les luthériens particulièrement, l'église n'est plus le lieu exclusif de l'exercice de la foi, mais devient un lieu de réunion pour une assemblée qui y lit les textes sacrés et y chante les cantiques. La Bible reprend la valeur de véritable source de la croyance et des paroles de Dieu, et devient donc symboliquement le lieu de la relation entre croyant et dieu. De ce fait, la place du Pape comme chef de l'Église est fondamentalement contestée, et plus largement l'ensemble de la hiérarchie au sein de l'Église. Faste et ostentation sont rejetés, Luther leur opposant le salut par la foi et la foi seule « *Sole Fide, Sola Gratia* » Dans ses Œuvres, il condamne avec force une recherche du salut par l'art qui n'est qu'artifice, et indigne d'un Dieu que l'homme ne peut de toute façon pas égaler.

« Les œuvres des hommes paraissent belles mais à l'intérieur, elles sont fétides. (...) Les œuvres des hommes, quoiqu'elles soient toujours de belle apparence et qu'elles paraissent bonnes, sont cependant selon toutes possibilités, des péchés mortels »⁶⁹

S'il est un sens de la beauté dans l'art protestant, tel qu'il apparaîtra d'ailleurs chez les Shakers, celui-ci est avant tout synonyme de fonctionnalité, étant beau ce qui est utile, et rejoignant d'une certaine façon les qualités essentielles de l'architecture telles que décrites par Vitruve dans son traité *De Architectura* : *firmitas* (solidité), *utilitas* (commodité) et *venustas* (volupté). Aussi les églises redeviennent-elles blanches, afin de refléter la pureté de Dieu mais surtout d'éviter les pastiches de dorures, de préciosité et d'ornementation des catholiques. Retrouver un certain degré de neutralité dans

<
Laverie et machinerie,
Hancock Village, Pittsfield,
1790

69

LUTHER Martin,
Œuvres. Tome 5.
Controverse tenue à
Heidelberg, Genève : Labor
et Fides, 1957 (p.128)

l'architecture tend à accompagner le croyant dans la méditation plutôt que de le laisser oisif et rêveur devant des décors ostentatoires, et ainsi de ne pas le laisser en proie aux mauvaises tentations de l'imaginaire.

La lutte calviniste se fait principalement contre cette idolâtrie catholique à laquelle il oppose un recours à la discrétion et un refus de l'ostentation. L'architecture est alors marquée par une austérité flagrante, basée sur des principes de géométrie simples et de composition, mis en valeur dans la construction, à l'image de l'arche en plein cintre qui traverse la nef du temple du Collet-de-Dèze, l'un des plus anciens temples protestants ayant survécu en France à la révocation de l'Édit de Nantes⁷⁰. L'organisation de l'espace intérieur tend à dégager un espace vaste autour de la chaire, sans différence de niveau, et donc sans hiérarchie. L'ampleur des volumes permet d'accueillir des tribunes et sublime les psalmodies et les chants.

« Il faut donc rejeter bien loin des temples et lieux d'oraison des chrétiens, toute pompe et excès d'habits et ornemens, tout orgueil et tout ce qui est mal séant et contraire à l'humilité, discipline et modestie Chrestienne. Ainsi le vray ornement des temples ne gist point en yvoire, en or, ni pierres précieuses : mais en la frugalité, tempérance, piété et toutes vertus de ceux qui conversent au temple. »⁷¹

Cette beauté par la tempérance et le retour à l'essence des choses se fait aussi bien dans l'architecture que dans l'organisation des modes de vie, Calvin prônant une reconquête du travail pour l'homme et ses pairs, dans des temps dévoués à côté de ceux de la prière et de l'étude des textes sacrés, au cœur de cette théologie. Il fait alors fermer les lieux de cultes en dehors des heures de prière afin de réinvestir l'homme d'une mission de travail et de vie en communauté.

70

PENEAU Dominique,
op.cit. [p.129]

71

CALVIN
in PENEAU Dominique,
op.cit. [p.128]

L'ensemble de ces valeurs protestantes traduit en réalité un retour aux valeurs cisterciennes qui se sont effondrées à la mort de Saint Bernard. Créé en 1098 par Robert de Molesme, l'Ordre des Cîteaux est une réaction à l'appropriation du christianisme par des empereurs tels que Constantin ou Justinien sous le régime desquels la religion devient un système de glorification et de sacralisation de l'image de l'Empire.

>

Temple du Collet-de-Dèze,
Collet-de-Dèze, France, 1646

Servant à exprimer la puissance de celui-ci, la religion chrétienne devient alors le lieu d'une ostentation des richesses et d'une démesure de l'architecture, autant par la taille que par la multiplication des symboles à la gloire d'une certaine image de Dieu et de l'Empire. L'ornementation y devient abondante et met en œuvre des dorures et toutes sortes d'éléments précieux. L'apparition du gothique au XII^e siècle permet la création d'édifices plus hauts et plus vastes, dont le report à l'extérieur d'éléments structurels met en valeur l'espace intérieur et les grandes hauteurs des arcs en ogives. La verticalité et la hauteur y sont alors renforcées, et illustrent une Église dont la puissance est à son apogée. La vie du moine n'est à cette période plus consacrée aux travaux manuels et à l'étude des textes sacrés, mais bien davantage à la prière et à l'accueil des fidèles, dont les dons enrichissent considérablement l'Église en échange de la promesse d'un repentir. Ainsi l'homme de foi est-il pour les cisterciens détourné de sa mission originelle et les lieux de cultes devenus des sanctuaires richement embellis en offrande à l'Éternel. S'opposant à cette perversion de l'homme d'église et à cette interprétation de la religion, ils prônent un retour à une architecture de l'absence, au vide sacré. Le refus des plaisirs esthétiques traduit la négation de l'expression de la foi par la richesse et l'idée d'une beauté créée par l'homme à la hauteur du divin. La vie monacale doit être celle d'un fidèle consacré à la







prière et au travail de la terre, au service d'une communauté religieuse. Bernard de Clairvaux, abbé de l'une des quatre abbayes filles de Cîteau – avec La Ferté, Pontigny et Morimond – va devenir le maître spirituel de l'ordre et prôner une ascèse stricte en opposition aux dérives d'alors qu'il critique vivement.

<
Abbatiale de Pontigny,
Pontigny, France,
1150-1200

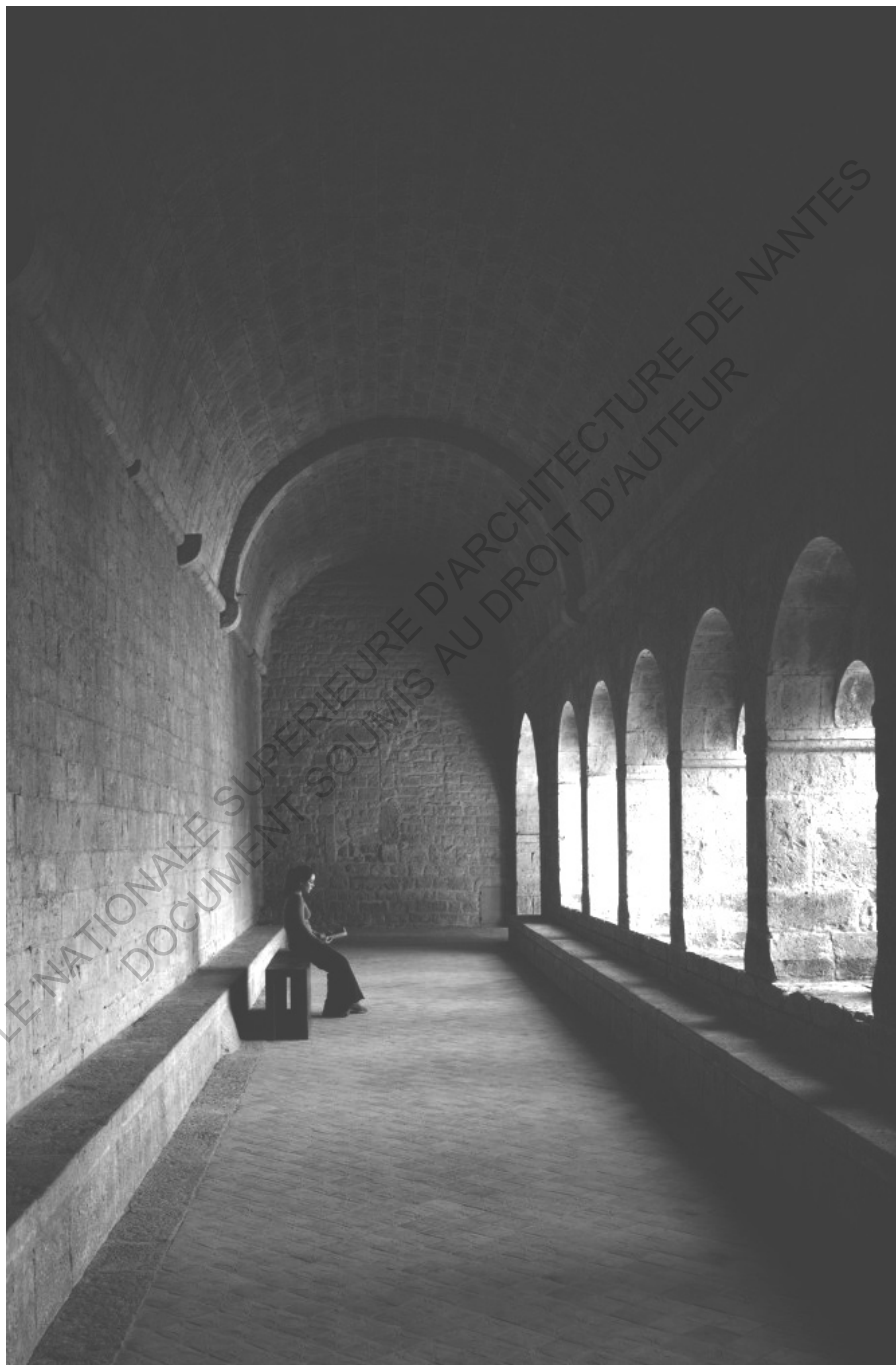
>
Abbaye du Thoronet, Cloître,
Thoronet, France, 1160-1175

« Nous autres moines qui sommes désormais séparés du peuple, qui avons abandonné pour le Christ toutes choses précieuses et spacieuses dans le monde, nous tenons comme du fumier toute beauté resplendissante au regard, toute sonorité caressante pour l'oreille, toute senteur odoriférante, toute saveur appétissante, toute matière lénifiante au toucher et en somme, toutes les choses qui procurent de l'agrément au corps »⁷²

L'ascèse prônée par Saint Bernard s'applique donc à l'ensemble des aspects de la vie quotidienne, et rejette toute notion de confort, de divertissement, ou de richesse. Selon la Bible, « le fils de l'Homme n'a pas où reposer sa tête »⁷³, et c'est selon ces paroles qu'il envisage la vie du moine, dans la pauvreté et vivant du travail de ses mains. L'architecture des abbayes doit se limiter à l'essentiel, c'est-à-dire la structure, ne laissant ainsi place ni à la sensualité, ni à l'imagination. Contrairement à ce que deviendront les églises gothiques, flamboyantes et ostentatoires, le roman cistercien est au service de la vie monacale. La lumière constitue l'un des éléments principaux de ce style, car « Dieu est lumière » selon Saint Bernard. Elle met en valeur la matérialité de l'architecture et organise les temps de la journée en fonction de l'endroit par lequel elle entre dans l'abbaye. Les plans sont dessinés selon des tracés mathématiques rigoureux, utilisant le carré comme principal élément de la composition, à la fois symbolique et facteur de simplicité constructive.

72
PENEAU Dominique,
op.cit. (p.47)

73
La Bible, Évangile
selon Matthieu, 8-20,
Leeuwarden : Les Sociétés
Bibliques, 1968 (p.957)



L'exemple de l'abbaye du Thoronet donne un aperçu des qualités de cette ascèse cistercienne, et de sa mise en pratique dans l'architecture des lieux sacrés. John Pawson, figure importante du minimalisme contemporain, y découvre « l'expression physique d'un lien entre ce qui est profond et ce qui est quotidien, que le minimalisme – la simplicité au sens le plus plein et le plus exigeant du terme – rend possible. »⁷⁴ Selon lui, « les valeurs esthétiques qui lui sont associées reflètent un désir de mener une existence qui s'interroge et est aussi riche de valeurs hors du cloître qu'à l'intérieur. Les leçons du Thoronet sont autant de leçons de vie que d'architecture. »⁷⁵ On retrouve dans cette abbaye les qualités de lumière évoquée précédemment, celle-ci devenant un matériau architectural à part entière, à la fois élément de démonstration graphique révélant « les aspérités de la pierre à peine dégauchie »⁷⁶ – remplaçant de ce fait toute forme d'ornementation rajoutée sur les murs – et critère directeur de la distribution des espaces. Les ouvertures sont ainsi réparties selon l'orientation des murs et l'usage des pièces, à l'exemple de la salle du chapitre, percée de « trois fenêtres à embrasure dans le mur oriental [qui] laissent pénétrer la lumière matinale, ce qui convenait aux réunions régulières de la communauté tenues dans la salle du chapitre après l'office de prime. »⁷⁷ L'organisation du plan est quant à elle régie par une stricte fonctionnalité, et surtout une recherche de l'économie du temps afin d'éviter au moine de perdre en déplacement le temps qui doit être consacré aux occupations pour la communauté. L'architecture est donc au service des fonctions qui s'y exercent, dessinée selon un plan relativement compact et cohérent, distribuant en son centre « l'essentiel » autour duquel s'organise « le nécessaire » ; de fait la vie matérielle est-elle maintenue tout en restant symboliquement asservie au domaine de l'esprit. Le cercle et le carré régissent les tracés,

>

Abbaye du Thoronet,
Abbatiale, Thoronet, France,
1160-1175

74

PAWSON John,
Leçon du Thoronet,
Marseille : Image en
Manœuvre , 2006 (p.6)

75

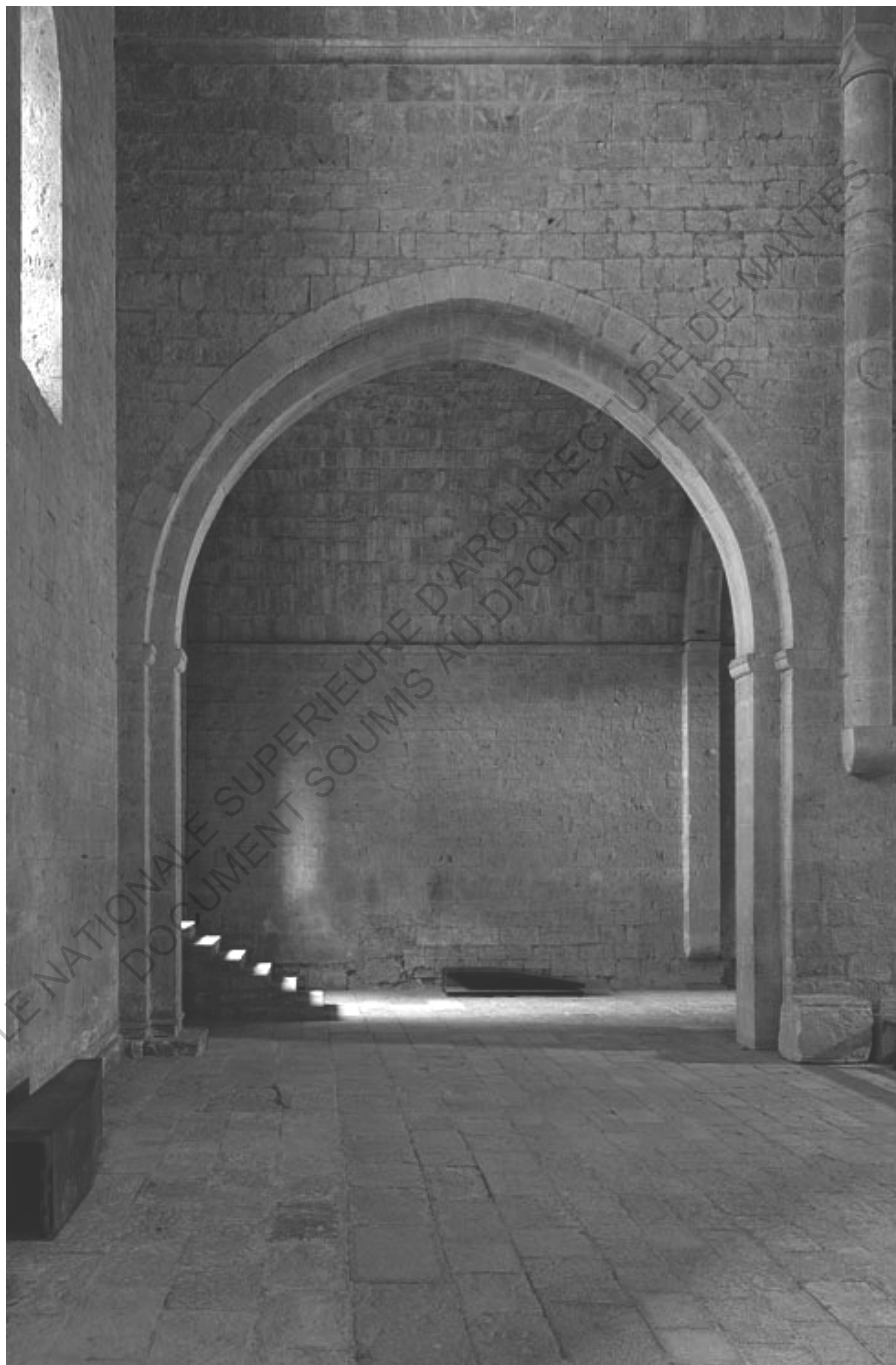
PAWSON John,
Ibid.

76

PENEAU Dominique,
op.cit. (p.51)

77

PAWSON John,
op.cit. (p.25)







en plan, coupe et élévation, de l'ensemble du bâtiment, donnant à la forme même de l'édifice des références symboliques. Le plan est tracé selon des trames dérivant du carré, permettant une orientation selon les points cardinaux, alors que le cercle donne sa forme à la voûte romane en berceau en évoquant la voûte céleste. Ce langage structurel rationnel permet de conserver une volumétrie simple, sans arc-boutant ou autre élément de structure visible depuis l'extérieur de l'édifice. Ainsi l'architecture reste-t-elle intelligible dans sa lecture du dehors, montrant un ensemble relativement modeste depuis l'extérieur, mais dont les proportions intérieures semblent plus vastes, renforcées par l'austérité du vocabulaire intérieur et la précision de la lumière naturelle. Le jeu d'échelle constitue donc également un élément de cette architecture romane cistercienne en offrant à l'intérieur la surprise d'un espace vaste et dépouillé que la vision de l'extérieur ne laisse de prime abord pas soupçonner.

La cathédrale luthérienne d'Helsinki, *Tuomiokirkko*, est un second exemple, plus personnel, de la rencontre avec cette architecture sobre et rationnelle. Traduisant les préceptes ascétiques de Luther et le rejet de la conception catholique du lieu de culte, cette cathédrale appartient à une confession différente de celle des églises françaises que j'ai eu l'occasion de visiter jusqu'alors. Ainsi le lieu de culte est-il ici plus proche de celui de réunion d'une assemblée de croyants plutôt que de celui de l'échange avec Dieu. La relation entre les fidèles et leur Seigneur étant personnelle, la vocation du lieu de culte s'en trouve remise en question. Ornementation et décorum sont rejetés, au profit pour cette église d'une blancheur surprenante et austère, mettant en valeur la lumière particulière des villes du nord. Au strict opposé des églises étudiées à Rome lors d'un voyage d'étude, l'espace intérieur

<
Abbaye du Thoronet, Salle du chapitre, Thoronet, France, 1160-1175

>
Cathédrale luthérienne, Helsinki, Finlande, 1830-1852



n'offre ici ni dorure ni icône, à l'exception de l'orgue et du retable. L'architecture est quant à elle dépouillée de tout superflu, évoquant un symbolisme spirituel dans l'essence même de sa composition ; le plan en croix grecque en fait un édifice symétrique selon les points cardinaux, et n'offre ainsi pas de façade principale. Si la situation urbaine fait pourtant de l'élévation sud, ouverte sur la place du Sénat et le Golfe de Finlande, l'élévation principale, l'accès se fait lui par la façade ouest. Le vert qui colore les cinq dômes nuance la blancheur extérieure de l'édifice, mais n'est que la coloration naturelle du cuivre utilisé en couverture. A l'intérieur, les corniches discrètes indiquent la distinction entre les différents éléments architecturaux dans une volonté de vérité structurelle et de lecture du vocabulaire constructif. Si la comparaison avec les églises catholiques donne un sentiment d'austérité, l'étudier à travers le filtre de la culture finlandaise permet d'y voir plutôt l'évocation d'un calme maîtrisé et rigoureux, et d'un respect de l'individu et de son recueillement personnel. En hiver, la lumière rayonne sur les murs nus des façades comme sur les marches enneigées alors qu'en été, la blancheur intérieure s'épanouit des rayons du soleil tardif. Ainsi donc l'austérité aperçue dans un premier temps semble-t-elle trouver un sens particulier de part son contexte et l'influence culturelle qu'elle subit.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

**II.
LE MINIMALISME
CONTEMPORAIN,
ENTRE ÉTHIQUE ET
ESTHÉTIQUE**

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Cette lecture de l'histoire de l'art et de l'architecture, bien que personnelle et non exhaustive, met en avant plusieurs étapes dans l'évolution de ce que l'on appelle aujourd'hui le minimalisme, et qui a, avant cela, été l'expression d'une volonté de rigueur, de retour à l'essentiel, ou encore de traditions culturelles. Cette rétro-chronologie montre une propension, en occident, à un minimalisme *a posteriori*, s'établissant en rupture d'une tendance à l'exagération – l'ostentation catholique – ou d'une présence historique trop influente. Ainsi les artistes américains du mouvement minimal ont-ils posé comme fondement de leur pratique l'exclusion de toute référence connue, cherchant par l'expérimentation un retour à la perception. La déconstruction des codes classiques, des techniques et des supports traditionnels traduisent la volonté de se détacher de ce qu'a connu l'art jusqu'alors, pour en réinventer jusqu'au rôle de l'artiste même. L'art est ici dit minimal car il est essentiel, le travail se faisant sur l'espace, les structures et les matières, éléments substantiels de la sculpture. La beauté, la justesse de la perspective ou l'expression sensible de l'œuvre ne sont plus des qualités recherchées, et jusqu'à devenir des éléments hors sujet du travail de l'artiste. L'œuvre est alors un objet en soi, auto-référencée. En architecture, les acteurs du mouvement Moderne ont quant à eux rejeté un modèle constructif rendu obsolète par l'industrialisation et prôné un nouvel idéal de la beauté défini par l'utilité. Le fonctionnalisme investit le champ de la conception architecturale et devient le facteur majeur du Beau. L'architecture est par ailleurs théorisée afin de la rendre intelligible et légitime dans sa forme nouvelle, se construisant sur la vision d'un homme nouveau issu du XX^e siècle et inscrit dans la modernité. Ici, le minimalisme traduit un retour à des volumétries simples, la « boîte » devenant le schéma standard du

logement, et à des gammes chromatiques réduites, voire absentes. Les structures sont rationnelles et efficaces, comme la distribution des espaces et le dessin des façades. Les nouveaux modes d'habiter sont ceux du monde moderne, avec ses équipements standardisés et ses produits industriels, vecteurs de progrès. Cette architecture moderne abat les codes existants et réinvente le logement en « machine à habiter », au détriment parfois de l'humain qui devrait apprendre à vivre dans cette architecture. L'architecture cistercienne revendique pour sa part un retour au fondamentaux de la foi et un rétablissement du lien entre Dieu et les fidèles, à l'écart du folklore catholique et des précieuses ornements de ses cathédrales gigantesques. Les cisterciens remettent donc la dévotion à Dieu et à la communauté au centre de la vie du fidèle, et asservissent de ce fait l'architecture au rythme de vie. Les distractions et les dangers de l'imagination sont combattus par une absence de décors et de tout élément superficiel, pour revenir à une vie de stricte ascèse. De la même façon, les Shakers s'éloigneront de l'Europe catholique pour former une branche autonome du protestantisme, au sein d'une communauté organisée et guidée par le travail et la foi. L'exemple oriental présenté dans cette première partie place davantage le minimalisme comme la résultante de codes culturels et philosophiques, marqués par une certaine vision du monde et l'influence de plusieurs religions. La nature y détient une place importante et la spatialité est exprimée selon des concepts idéologiques et des notions théoriques. Le parcours dans l'espace est rythmé par la surprise et la découverte en utilisant des moyens davantage spirituels que matériels. L'architecture y tient alors une place particulière, porteuse d'émotion et de sens métaphysique.

Malgré ces tendances historiques au minimalisme, rares sont aujourd'hui les ouvrages regroupant sous cette même étiquette différents architectes, et plus rares encore sont les architectes s'en revendiquant pleinement. Si « l'architecture moderne est morte à Saint Louis, Missouri, le 15 juillet 1972, à quinze heures trente deux. »⁷⁸, le post-modernisme qui a suivi n'a pas eu une vie aussi nourrie, et a laissé un héritage bien moindre. Cependant, la réaction de l'architecture contemporaine à cette courte période s'est pour certains exprimée par un retour à la simplicité, et à des formes simples et discrètes, loin de l'exubérance pop de ce style. Ainsi donc s'exprime, depuis la fin des années 80, une mouvance minimaliste chez certains architectes sans pour autant que l'on puisse parler de réel courant architectural. La volonté pour cette seconde partie est donc celle de dresser un portrait étendu – mais personnel – de ce mouvement, en approfondissant les différentes orientations qu'il a pu prendre au cours de l'histoire. Ces ambitions n'ont cependant pas toujours été les mêmes selon les époques et les lieux géographiques, et une distinction de différents minimalismes permettra de prendre un compte un nombre plus conséquent d'architectes, dont le rapprochement de prime abord ne semble pourtant pas évident. Si certaines tentatives de classement ont déjà été réalisées par le passé, comme par exemple celle d'Ilka et Andreas Ruby dans *Minimal Architecture*⁷⁹ ou de Jean-Louis Genard et Jean-Didier Bergilez dans la revue *Intervall(e)s*⁸⁰, mon travail prendra ici ses fondements dans les grands thèmes du minimalisme qui ont parcouru la première partie. Ainsi donc la volonté d'unité et de cohérence, de rigueur géométrique, le jeu des échelles, l'absence de référence historique, le soin du détail, le caractère auto-référentiel ou encore le retour à l'ascèse seront autant de pistes de regroupement pour cette vision du minimalisme architectural contemporain.

78

JENCKS Charles,

The language of post-modern architecture, 1977
 utilisé pour la traduction française du titre de l'ouvrage de **Peter BLAKE**, *Form Follows Fiasco*, Boston : Little, Brown & Co, 1977, 169 p.

79

RUBY Ilka & Andreas,

Minimal Architecture : from contemporary international style to new strategies, Munich ; Prestel, 2003, 176p.

80

GENARD Jean-Louis et BERGILEZ Jean-Didier,

Minimalisme architectural : quand l'éthique s'inscrit dans le style, *Intervall(e)s* #1 : Minimalismes (sous la direction de Stéphane Dawans), Automne 2004, n°1

Afin de réaliser une classification pertinente, le nombre de catégories doit être relativement restreint, afin que chacune regroupe un maximum d'architectes ou d'édifices. De cette façon, les catégories de *Minimal Architecture*, *Essential Minimalism*, *Meta-Minimalisme* et *Trans-Minimalism*, regroupent à elles trois une vingtaine d'agences. C'est donc la recherche d'élément(s) fédérateur(s) de pratiques pourtant disparates qui suppose la possibilité de catégories cohérentes. Une première analyse de la rétro-chronologie antérieure permet de distinguer *a priori* deux thèmes communs à travers l'histoire, et donc deux facteurs de comparaison et de regroupement dans les exemples à étudier par la suite. Si la résultante des ambitions artistiques, architecturales, spirituelles ou religieuses diffère, toutes partagent deux tendances, deux composantes que l'on retrouve quelque soit le contexte. Dans un premier temps, et s'agissant d'art et d'architecture, il semble relativement évident de mettre en avant des proximités formelles, par l'utilisation d'un langage semblable, voire commun. Des typologies apparaissent, des rapprochements stylistiques s'opèrent et ouvrent une voie esthétique, à travers laquelle s'exprime l'identité des acteurs et leurs revendications. Un langage formel spécifique leur donne une autonomie vis-à-vis de la nature ou du contexte historique, et devient ainsi un trait caractéristique de leur travail. Cependant, bien qu'elle soit commune aux exemples précédents, l'expression formelle n'est pas pour tous une fin en soi, et traduit souvent une volonté éthique, celle d'un retour à l'essence des choses, à une pureté originelle, qu'elle soit l'expression de la matière pour les artistes américains ou de la foi pour les cisterciens. Cette éthique est le fondement philosophique de l'utilisation d'un caractère architectural propre, et apporte de ce fait une justification théorique à la voie esthétique. Le minimalisme sera donc

perçu ici comme une dichotomie entre éthique et esthétique, dont chacune des deux valeurs prend plus ou moins d'importance selon les ambitions architecturales et symboliques. Trois classes peuvent alors être définies, selon que l'une de ces valeurs prédomine sur l'autre, ou que l'importance de chacune est égale.

L'ambition de cette seconde partie du mémoire est de présenter pour chacune des catégories une définition des enjeux qui la caractérise, ainsi qu'une sélection d'architectes et de projets témoignant de cette interprétation du minimalisme. En effet, si certains architectes conservent tout au long de leur carrière un langage unique et spécifique, la tendance actuelle voit la multiplication des styles personnels et leur évolution rapide en fonction des modes et des réglementations.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

En introduction à cette seconde partie, une carte des minimalistes permet de situer mondialement les différents pays d'origine des architectes présentés par la suite. Si ceux-là ont aujourd'hui construit à travers le monde – les réalisations de SANAA s'étendant de Kanazawa, Japon, à New York, Etat-Unis, par exemple – le contexte de leur formation et des premières influences a laissé dans leur travail une empreinte culturelle et historique qui, dans le respect ou le rejet de cet héritage, marque leur expression architecturale. Bien que présente sur l'ensemble du globe, cette tendance minimaliste se concentre toutefois en Europe, et particulièrement en Suisse, où l'importance de régions telles que le Tessin ou le Vorarlberg et le prestige de l'ETH Zürich influe largement sur la production de ces dernières décennies. En parallèle, une tendance plus expérimentale s'exprime au Japon sous l'influence de modes de vie culturels et de contextes urbains difficiles.

L'observation de cette mouvance minimaliste de l'architecture au Portugal révèle une certaine cohérence entre les réalisations d'architectes de générations successives – Fernando Tavora à partir des années 50, Alvaro Siza des années 60, Edouardo Souto de Moura des années 80 et Aires Mateus des années 90 – et donc la perpétuation d'un langage architectural. Si cette continuité entre les époques peut alors témoigner de l'influence d'une région ou d'une école sur les pratiques des architectes, elle pose cependant la question de l'authenticité de cette écriture, entre ce qui était d'abord une recherche conceptuelle et ne pourrait être aujourd'hui que l'inscription dans un effet de mode.





DAVID ADJAYE
DAVID CHIPPERFIELD
TONY FRETTON
JOHN PAWSON

WIEL ARETS

PHILIPPE SAMYN

MARCEL MEILI + MARKUS PETER
WERNER SOBEK
EUN YOUNG YI

MARTE.MARTE

DIENER&DIENER
FUHRMANN HÄCHLER
GIGON + GUYER
HERZOG & DE MEURON
CHRISTIAN KEREZ
MORGER + DETTLI
VALERIO OLGATI
LUIGI SNOZZI
LIVIO VACCHINI
PETER ZUMTHOR

TADAO ANDO
YUKO NAGAYAMA
ARATA & MANABU NAYA
SANAA
MAKOTO YOKOMIZO

BEVK PEROVIĆ

LACATON&VASSAL

CLAUDIO SILVERSTRIN

ALBERTO CAMPO BAEZA
ROBERTO ERCILLA
PAXTI MANGADO
MANSILLA + TUÑÓN
TONET SUNYER

AIRES MATEUS
ALVARO SIZA
EDUARDO SOUTO DE MOURA
FERNANDO TAVORA

ELEMENTAL
PEZO VON ELLRICHSHAUSEN

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1. ÉTHIQUE < ESTHÉTIQUE

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Inscrite dans la continuité directe de l'art minimal américain se pose une première conception du minimalisme en architecture. Marquée par un formalisme clair et simpliste, celle-ci reprend les recherches conceptuelles et phénoménologiques de ces artistes, basant le processus de conception sur une rigueur géométrique et l'expérimentation de dispositifs spatiaux. Trames et rapports de proportions en font une architecture précise quant à son tracé, en dehors de toute référence à la nature. Davantage qu'à la nature, c'est d'ailleurs au chaos environnant qu'elle s'oppose, offrant une réponse souvent décontextualisée mais unifiée par une écriture architecturale unique. Cette écriture ordonnée aboutit à des créations auto-référencées, composées selon des modules volumétriques ou structurels. On retrouve donc ici les affinités d'artistes comme Donald Judd ou Sol LeWitt pour l'utilisation de modules, qui se traduisent en architecture par un système constructif simplifié et rationalisé, loin des formes gauches et désordonnées du postmodernisme. L'héritage moderne fait de la structure un élément essentiel du projet, qui doit donc s'exprimer en tant que tel. Dans la continuité des réalisations de Mies van der Rohe ou de Louis I. Kahn, la structure acquiert par ailleurs une importance prédominante, devenant à elle seule l'enjeu du phénomène architectural. Elle constitue à la fois la raison du projet, comme constituante fondamentale de celui-ci, mais aussi son caractère propre, son identité. A la fois composante porteuse, repère spatial et élément ornemental – s'il en est –, elle se suffit à elle-même, de sorte que rien ne puisse lui être enlevé ou ajouté. Selon la vision kantienne de la notion de beauté, celle-ci consiste en l'expression d'une fonctionnalité, et justifie donc de la valorisation de la structure au détriment de l'ornement rapporté.⁸¹ Elle dépasse alors l'enjeu d'un appareil esthético-constructif pour devenir la « raison occulte et profonde

du phénomène architectural »⁸² Ce sont là les travaux de Mies van der Rohe autour des notions de peau et de squelette qui resurgissent et que l'on retrouve dans cette conception du projet architectural pour et par sa forme structurelle. Ses doctrines célèbres, du « Less is more » au « Beinahe nichts », sont d'ailleurs reprises en chœur dans la justification des projets, arguant d'une légitimité historique là où les projets revendiquent pourtant une absence de références. D'autres caractéristiques de l'art minimal sont également présentes dans cette vision du minimalisme, comme la distorsion des échelles ou l'indifférenciation des façades vis-à-vis des espaces intérieurs. Le jeu des volumes et le rapport à l'échelle humaine sont des pistes architecturales pour l'expérimentation sur la perception des relations spatiales, volumétriques et chromatiques, donnant au visiteur à s'interroger sur la distribution du lieu ou la nature de ce qu'il perçoit. Ils confèrent également à la répétition des modules, procédé récurrent de l'architecture minimale, une richesse architecturale tout en restant une manipulation formelle, géométrique et méthodique. Cette répétition tend par ailleurs à supprimer la hiérarchie des volumes, et à favoriser l'utilisation de la grille comme base de la composition. Celle-ci, en résistant à toute tentative de centralisation, rend caduque la lecture de séquences en offrant une vision uniforme de l'ensemble.⁸³ De la même façon, là où l'art minimal utilisait la symétrie, l'architecture minimaliste tendra vers « l'équivalence », selon le terme de Mondrian⁸⁴, c'est-à-dire l'équilibre entre les masses, plutôt que la stricte égalité des rapports.

L'ensemble de ces caractéristiques, de la simplification des formes à celle des principes de composition, de la rationalisation des structures à celle des modules, tend de façon générale à la réduction des éléments du langage

>

Max Bill

Maquette et plan du projet pour le Monument au prisonnier politique inconnu, 1952 - 53

82

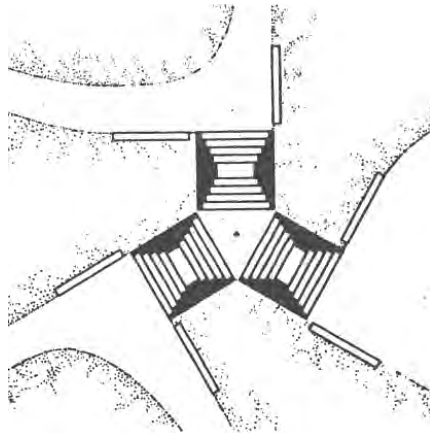
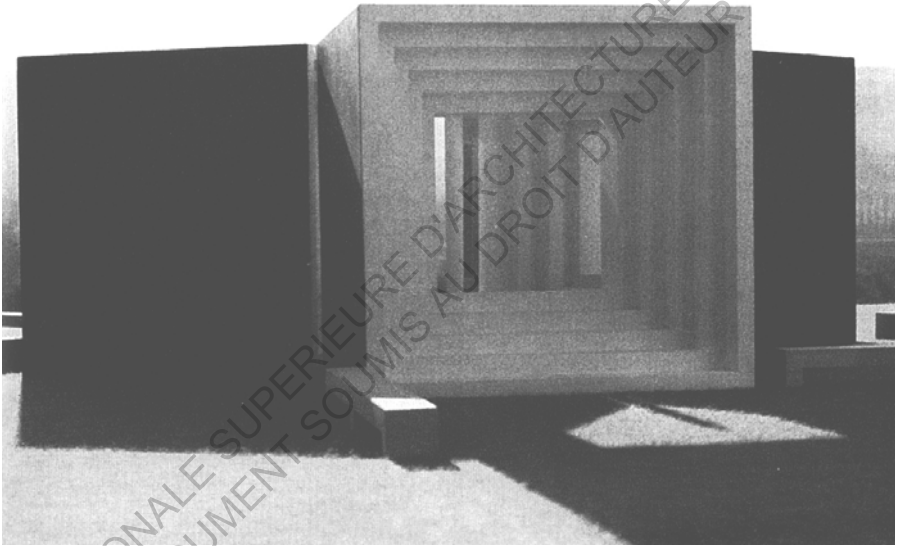
Ibid.

83

d'après ROWE Colin, in LUCAN Jacques, *op. cit.* (p.456)

84

MONDRIAN Piet, in LUCAN Jacques, *op. cit.* (p.409)



architectural et à la recherche de transparence et d'immatérialité, contrastées par des éléments d'ancrages opaques et stables. Simplification et rationalisation sont également porteuses d'un principe d'économie, toutefois plus souvent formel que temporel. En effet, la recherche perfectionniste de l'image finale la plus pure passe par un effort conséquent dans le dessin des assemblages et des détails techniques, pour aboutir bien souvent à des réalisations complexes et coûteuses, autant en temps qu'en argent. Apparaît en conséquence le sentiment contradictoire d'une forme de maximalisme du processus de conception au nom d'une expression minimale. Il y a digression dès lors que cette architecture minimaliste n'exprime plus la vérité de sa structure ou de sa composition, mais joue d'artifice et de complexité constructive pour « faire image ». Cette idée fait d'ailleurs écho aux théories de Daniel Bell quand à « l'esthétisation du quotidien »⁸⁵, issue d'une démocratisation des valeurs structurantes du monde de l'art jusqu'à leur assimilation comme valeurs communes de la société, et donc comme éthique. Si d'aucuns voient cette volonté de simplification et de rigueur comme l'expression d'une nécessaire retenue de l'architecture face à un monde en proie aux crises et au gaspillage, l'attrait indéniable de ce minimalisme esthétisant, pour son élégance ou sa clarté, tend à en faire un objet du capitalisme en tant que « style opérant »⁸⁶, autant efficace sur le plan marchand de l'architecture que sur les exigences contemporaines de sa médiatisation. Les revendications éthiques d'un retour à l'essentiel de l'architecture pourraient ainsi receler, dans certains cas, l'utilisation insidieuse d'une image esthétique, assimilée par tous comme valeur éthique, au service pourtant d'un modèle économique mondialisé.

>

Peter Zumthor

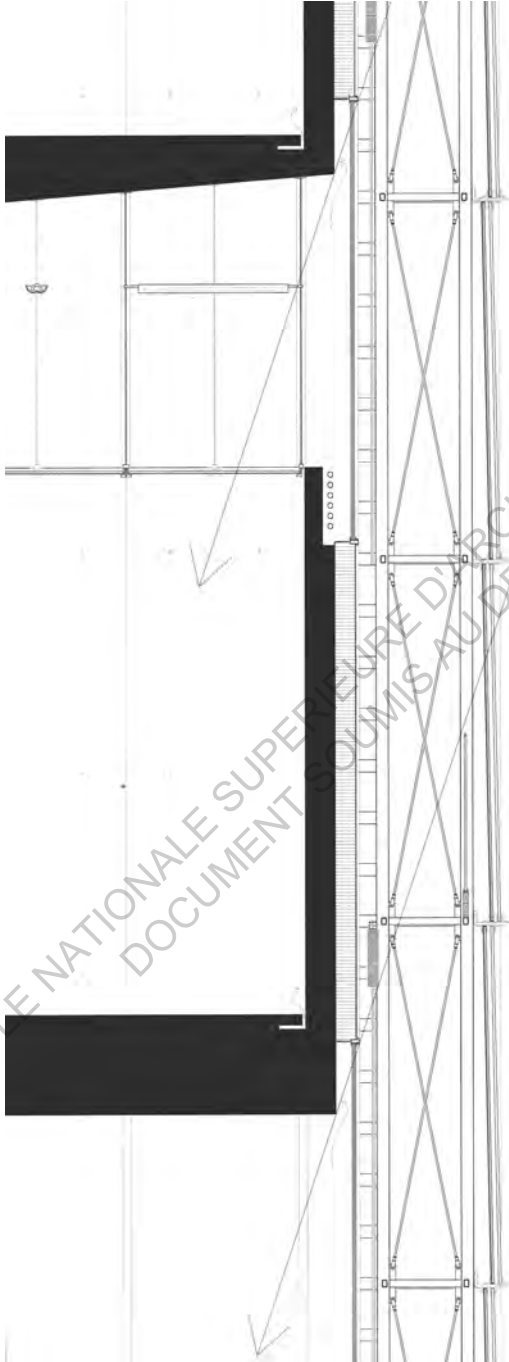
Détails de la double façade et du plafond suspendu en verre de la Kunsthhaus, Bregeuz, Suisse, 1997

85**BELL Daniel,**

Les contradictions culturelles du capitalisme, Paris : PUF, 1979

86**GENARD Jean-Louis et****BERGILEZ Jean-Didier,**

op. cit. [p.63]



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Herzog et de Meuron

Maison en pierre
Tavole, Italie
1982 - 88

>

Coupe longitudinale
Plan du R+1
Élévation

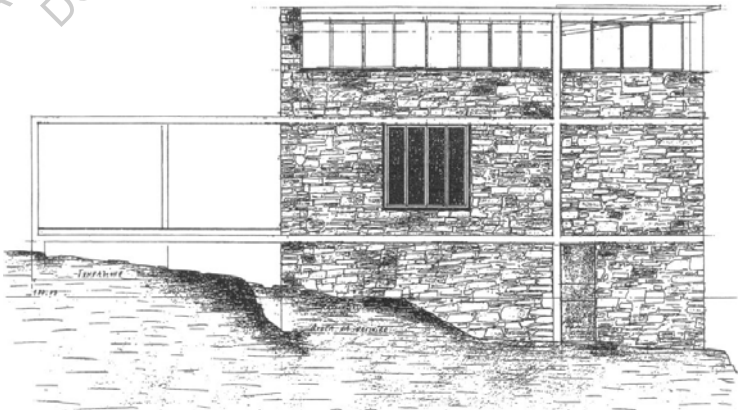
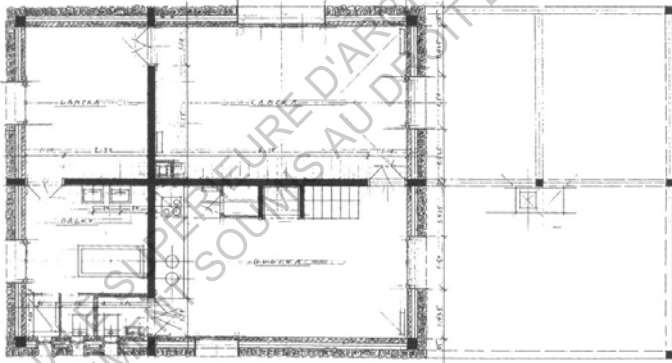
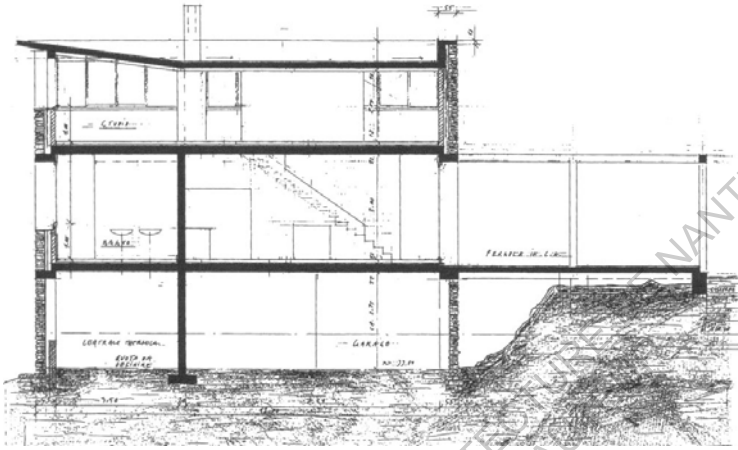
Parmi les premiers projets des architectes suisses Herzog et de Meuron, la maison en pierre à Tavole développe une démarche conceptuelle dans la lignée de celle de l'art minimal. Basée sur une approche simplifiée de la volumétrie, elle se présente comme un parallélépipède de pierre posé entre les oliviers sauvages. Les façades rugueuses sont découpées par une trame de béton selon un motif en croix, commun aux dessins des plans, coupes et élévations. Se développant selon une grille spatiale en béton, la structure, élément essentiel du projet, s'affirme alors visuellement. La distribution des espaces intérieurs et le remplissage des façades en pierre sont soumis à cette trame structurelle, qui s'étend à l'extérieur du bâtiment pour définir le volume de la terrasse. De la même façon que l'espace s'étire ici depuis l'intérieur vers l'extérieur, la longue bande vitrée du dernier niveau ouvre la spatialité de l'étage dans la direction opposée, vers le paysage. Ainsi cette grille structurelle semble-t-elle être traversée de part en part par l'espace extérieur, à la façon des sculptures de Sol LeWitt. Certains modules de cette trame sont toutefois remplis pour y loger les nécessaires espaces de vie, alors organisés de façon rationnelle selon le découpage cruciforme de la grille.

En distinguant de la sorte structure et éléments de remplissage, les architectes expriment ici une « nécessité de comprendre l'architecture en elle-même et par elle-même. »⁸⁷ La clarté du langage architectural et l'expression des différentes matérialités permettent une lecture mentale de l'ensemble depuis l'extérieur,

87

LUCAN Jacques,

A matter of art,
contemporary architecture
in Switzerland, Catalogue
de l'exposition présentée
au Centre culturel Suisse à
Paris du 5 mai au 1er juillet
2001, Bâle: Birkhäuser, 2001
(p.28)



rendant de fait aisée l'appréhension de l'objet architectural par le visiteur. En insistant sur la vérité structurelle du bâtiment, les architectes semblent reprendre l'aphorisme de Frank Stella, « what you see is what you see », et s'inscrivent pleinement dans la lignée des artistes de l'art minimal. Abandonnant les modèles classiques de la composition, ils développent ici une approche holistique de l'objet architectural, exprimant son essence et sa matérialité. De fait la lecture du projet ne se fait-elle pas selon les codes classiques mais plutôt selon une perception réflexive, à la manière du spectateur devant l'œuvre minimale. Caractéristique des premiers projets des ces architectes suisses, le bâtiment se présente ici comme un « un objet offrant son propre langage »⁸⁸, dont la cohérence globale permet une lecture analytique par le visiteur plutôt qu'une interprétation personnelle. Rejoignant les fondements de l'art minimal, les architectes valorisent ici structure et matériaux, et les mettent en œuvre dans un système géométriquement simple et cohérent.

>

Vue extérieure

88

Entretien de Jacques Herzog avec Theodora Vischer, in **BOLZANI Michael**, Recherche de lisibilité, des édifices créant leur propre langage, ensa Marne-la-Vallée, mémoire sous la dir. de Jacques LUCAN et Grégory AZAR, 2008 (p.21)



Herzog et de Meuron
Entrepôt Ricola
Laufen, Suisse
1986 - 87

> Façade du bâtiment face à la carrière

Un autre projet parmi les premières réalisations des deux architectes suisses, la réalisation d'un entrepôt pour les usines Ricola à Laufen, exprime les explorations minimalistes de leur début de carrière. Travaillant sur un édifice dont l'aspect programmatique ne demande que la création d'un abri, simple et fermé, le duo d'architectes développe pour la conception des façades un langage au fort potentiel sémantique, basé sur des jeux d'échelle et de composition.

Si la composition des façades ne laisse rien deviner de ce que renferme le bâtiment, leur vocabulaire, composé par strates successives, évoque pour sa part autant le stockage des planches dans les scieries de la région que le processus de sédimentation géologique visible sur la face naturelle de la carrière de calcaire qui fait face au bâtiment.⁸⁹ Ce langage, qui s'exprime pourtant par une matérialité banale – des panneaux de fibro-ciment – produit un impact fort sur le spectateur avec des moyens réduits. Au cœur des recherches de l'art minimal, cette problématique place donc le projet dans une ambition bien plus profonde que le simple réductionnisme de l'expression architecturale. La démarche des architectes « consiste à rechercher des formes qui donnent la parole aux matériaux. »⁹⁰, en travaillant sur leur mise en œuvre et leur rapport à l'architecture. Le mur, s'il peut être envisagé à distance comme un élément uniforme, révèle dans le détail la richesse des assemblages entre les contre-lattages et les panneaux. La paroi n'est donc plus un simple élément vertical mais résulte de la superposition de strates du matériau qui

89

Herzog et de Meuron,
Ricola Storage Building,
[http://www.
herzogdemeuron.com/
index/projects/complete-
works/026-050/038-ricola-
storage-building.html](http://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/026-050/038-ricola-storage-building.html)

90

URSPRUNG Philip,
Herzog et de Meuron :
Histoire naturelle, Baden :
Lars Müller, 2002 (p.30)



la compose. A la manière des Stacks de Donald Judd, les panneaux s'empilent selon des hauteurs et des espacements réguliers, dans une succession de rythmes à l'allure de suite mathématique. Faisant ainsi de la distorsion des échelles un principe fondateur de ce projet, les architectes proposent ici des niveaux de lecture différents et un travail approfondi sur la matérialité. En faisant apparaître l'ensemble des assemblages et des éléments constituant de la paroi, ils mènent une réflexion sur la perception du spectateur face à ce projet, en ne gardant caché que l'espace intérieur, exclu du travail conceptuel mené ici.

> Détail d'assemblage

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



John Pawson

Magasin Cannelle
Londres, Angleterre
1987 - 88

>
Façade

Incontestable figure de la tendance minimaliste mondiale, l'architecte anglais John Pawson renouvelle à chaque projet une esthétique à la recherche de la perfection. Le soin des détails et la pureté des espaces évoquent parfois la radicalité de l'architecture cistercienne, pour son rejet catégorique de l'ornementation. Le sentiment de retour à une vie d'ascèse, dans le projet de sa maison personnelle par exemple, donne à voir des espaces nus, seulement occupés par les éléments nécessaires à la vie, où aucun loisir ni divertissement ne semble avoir sa place. « L'éloge du vide comme art de vivre ».⁹¹ Alors que le monde mondialisé d'aujourd'hui repose sur des économies portées par la consommation, l'architecture de Pawson semble figer le temps et constituer des espaces hors du monde, au cœur desquels les influences externes ne peuvent nous atteindre. En revendiquant une architecture du silence, à la retenue formelle soutenue, Pawson semble défendre un modèle en dehors de la société capitaliste qui l'entoure. Il s'inscrit dans une tradition ascétique, à laquelle il prend d'ailleurs part, notamment par la participation aux Leçons du Thoronet. Paradoxalement, ce modèle, ou les grandes marques de luxe qui l'illustrent parfaitement, sont pour Pawson des acteurs fondamentaux de son architecture, multipliant les magasins pour ces marques, comme Calvin Klein ou plus récemment Christopher Kane. L'architecture se met donc au service d'un modèle de diffusion par l'image, et se dote d'une vocation de promotion pour un système à l'opposé duquel elle se positionnait.

91

FITOUSSI Brigitte,

John Pawson, l'expression
d'un minimum, Architecture
d'Aujourd'hui, Octobre 1996,
n°307 (p.99)



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

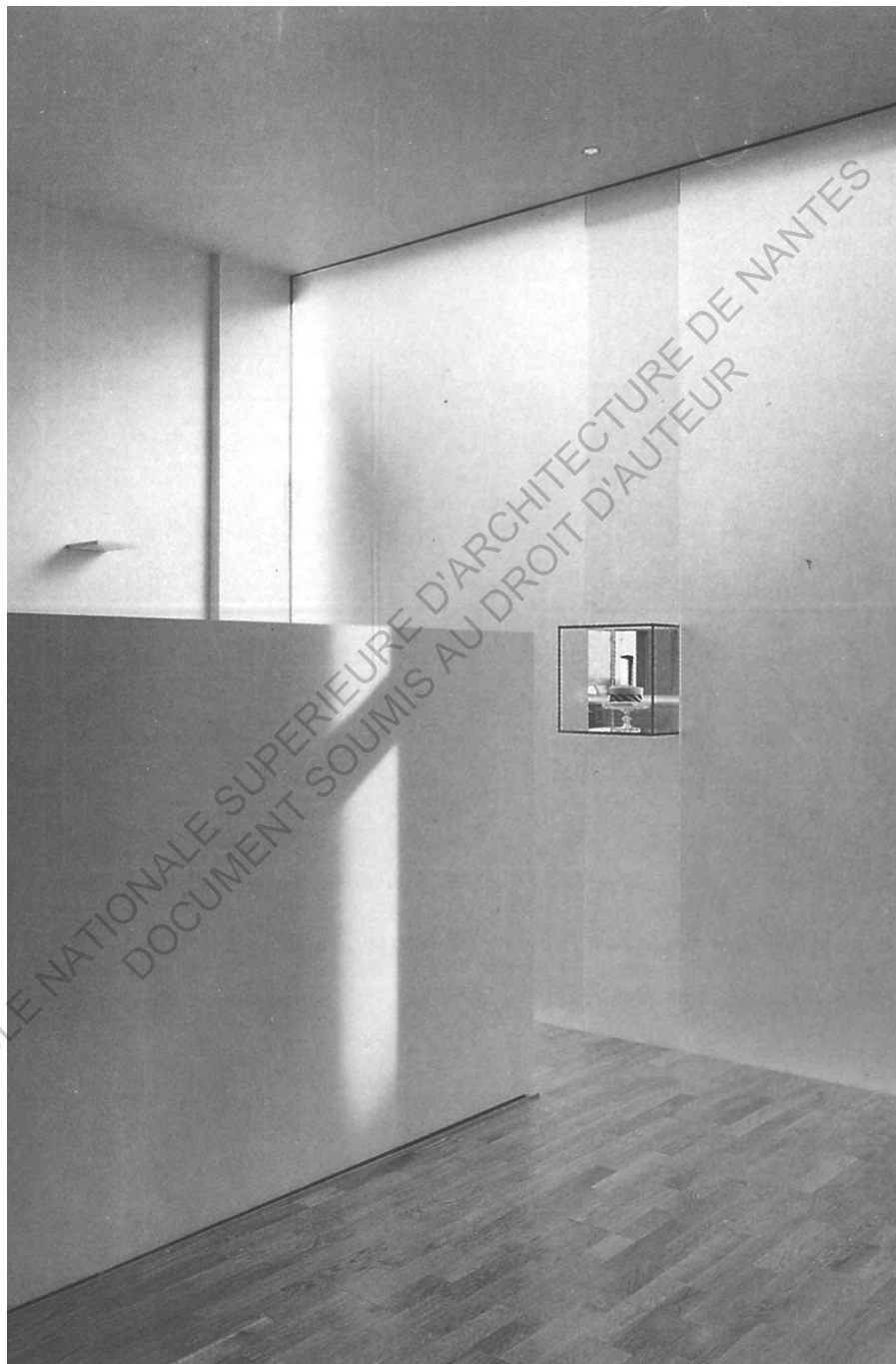
Le projet pour le magasin Cannelle Cake à Londres est d'ailleurs de ceux-là, bien que plus modeste, se concentrant sur la seule création d'une façade. En motivant son processus de conception par un réductionnisme formel apparent, Pawson s'inscrit ici dans l'héritage de l'art minimal, voir dans la continuité des peintres suprématises comme Malevitch. La démarche anti-illusionniste et inexpressive recentre le propos architectural sur l'essence même des formes, et l'utilisation de la géométrie dans la composition. Ainsi la vitrine du magasin est-elle définie selon un module carré, répété par homothétie pour présenter un produit. Le petit carré s'inscrit dans le grand par un rapport d'échelle, et élimine ainsi tout élément référentiel externe ; la composition est auto-référencée, n'évoquant rien qui soit hors d'elle même.⁹² Le panneau de verre vertical qui renforce la composition s'inscrit à ce titre au centre de la vitrine, dimensionné dans sa largeur selon le petit carré et dans sa hauteur selon le grand. S'il semble par ailleurs paradoxal de proposer pour un commerce une façade non transparente, la situation centrale de l'unique produit présenté le place dans un cadre ordonné et compréhensible, loin du chaos habituel des devantures. Il est ainsi situé plutôt que perdu dans l'espace, et acquiert de fait une visibilité affirmée.

>

Vue depuis l'intérieur

92

MONTANER Josep Maria,
Taxinomie des minimalismes
in **SAVI Vittorio E. &**
MONTANER Josep Maria,
op. cit. [p.110]



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Peter Märkli

La Congiunta
Giornico, Suisse
1992

>

Vue extérieure

Isolé dans une vallée du Tessin, *La Congiunta* est un lieu abritant les sculptures de l'artiste Hans Josephsohn. Antithèse des musées traditionnels, ce bâtiment est d'ailleurs considéré davantage comme une « maison » par son auteur, notamment pour l'unique artiste dont elle présente les travaux, et pour la qualité des atmosphères intérieures. La situation du bâtiment, seul parmi les vignes, et le lent mais nécessaire cheminement pour l'atteindre – il faut d'abord se rendre dans un café local pour en obtenir la clé – donne le sentiment d'un temple, d'un lieu de pèlerinage pour les admirateurs du travail de Josephsohn. Cependant, ce petit édifice rompt les codes classiques de l'édifice cultuel – qu'il n'est pas – en désaxant les trames de la composition et en mettant en œuvre des matériaux « pauvres » de l'architecture, à savoir le béton coulé sur placé et le polycarbonate. Parce que « toutes les choses que nous éprouvons par le regard ne peuvent être perçues que grâce à la lumière »⁹³, la qualité de celle qui illumine l'intérieur est particulière, le matériau la rendant diffuse et effaçant les contours des ombres. L'atmosphère intérieure est alors toujours similaire, quelque soit le temps à l'extérieur⁹⁴. Le béton, bien que rugueux et brut, est néanmoins valorisé par sa mise en œuvre précise, jouant du décalage des joints comme unique motif de modénature, répété sur l'ensemble des façades. Ainsi donc le matériau est-il sublimé par et pour ce qu'il est, sans ajout de matière ni d'artifice. La construction est d'autant plus simple que le matériau est unique et que la couverture est rendue la plus légère possible.

93

MÄRKLI Peter,
vidéo Museo La Congiunta,
Giornico by Peter Märkli
Architect (traduction
personnelle), vernissage.
tv, janvier 2012, [http://
vernissage.tv/2012/01/25/
museo-la-congiunta-
giornico-by-peter-markli-
architect/](http://vernissage.tv/2012/01/25/museo-la-congiunta-giornico-by-peter-markli-architect/)

94

UNWIN Simon,
Twenty-five buildings
every architects should
understand: A Revised and
Expanded Edition of Twenty
Buildings Every Architect
Should Understand, Londres
: Routledge, 2015 (p.81)



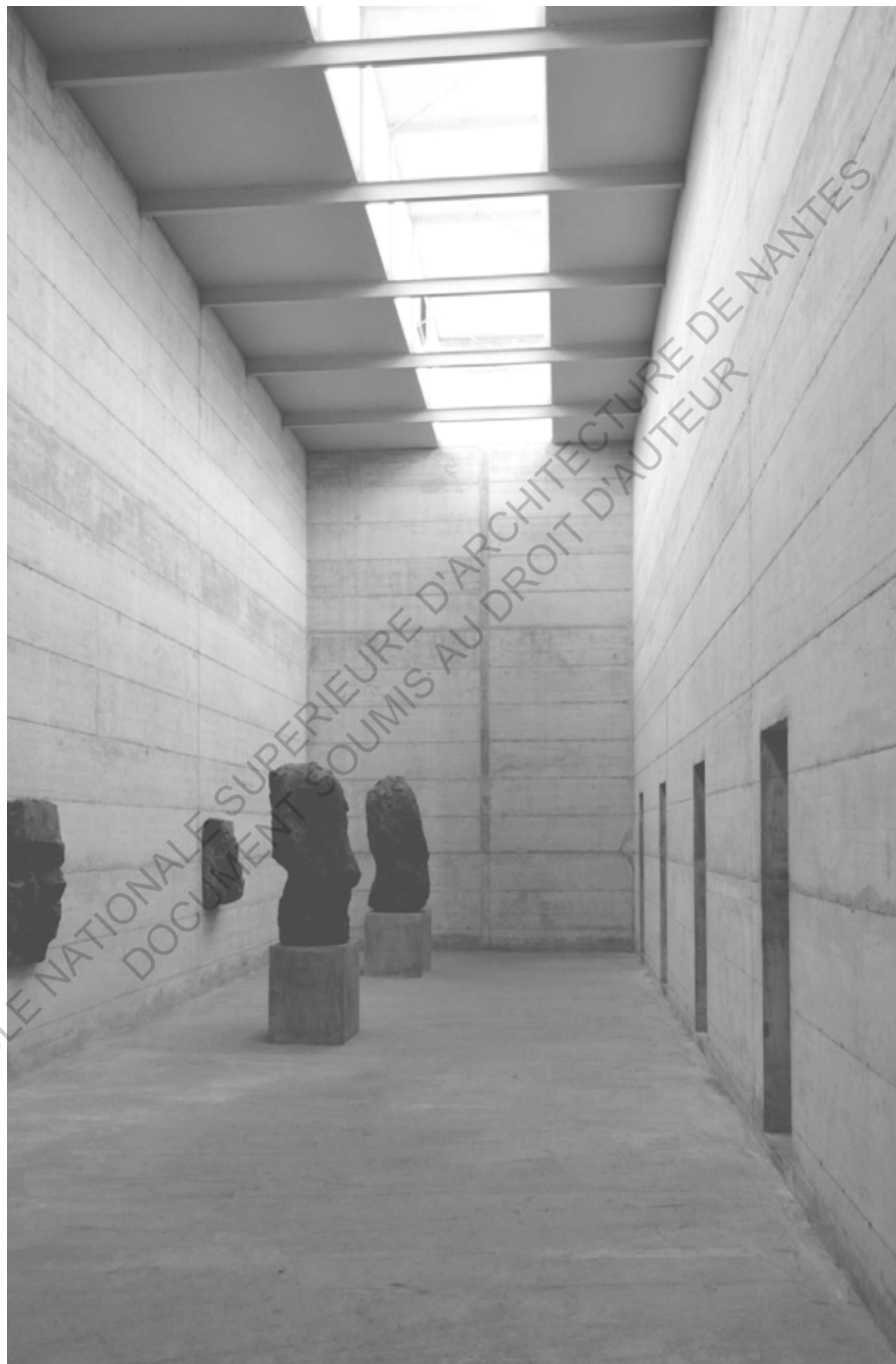
En neutralisant ainsi l'apparence du bâtiment par l'uniformisation de sa matérialité, identique à l'intérieur et à l'extérieur, Peter Märkli renforce ici le cheminement intérieur et la composition de son édifice. Travaillant la trame géométrique pour la richesse des proportions qu'elle permet, il différencie les moments du parcours par des volumétries similaires, mais aux échelles variables. Le parcours du visiteur est alors rythmé par la compression et la dilatation de l'espace, qui fait naître l'émotion de « ce sentiment de maîtrise totale de notre progression par l'architecte. De la première vision, jusqu'à l'introspection, la visite semble progresser constamment, donnant le temps nécessaire à la naissance d'une émotion durable. »⁹⁵

> La dernière salle d'exposition

Bien que la production architecturale de Peter Märkli soit assez difficile à catégoriser, utilisant parfois le langage d'une architecture post-moderne, *La Congiunta* reste, pour l'ensemble de ces caractéristiques, un témoin de l'architecture minimaliste contemporaine, faisant de la compréhension du langage architectural un moyen conceptuel au service de l'expérience et de la perception de l'espace.

95

VERGÈS Simon et Hugo,
La chiave è al ristorante,
Cosa Mentale, Juin 2011, n°6
(p.25)



Pezo von Ellrichshausen

Maison Meri
Florida, Chili
2013 - 14

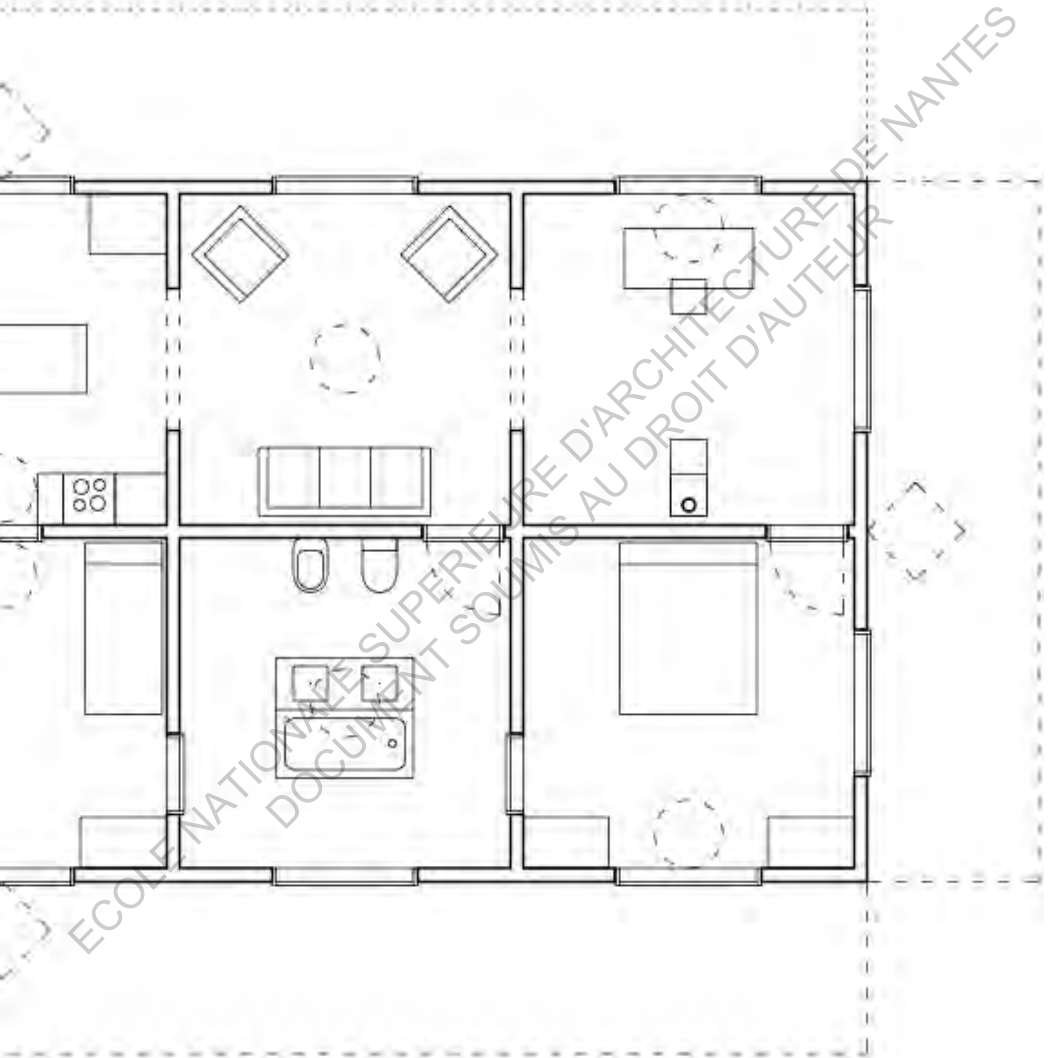
>
Perspective intérieure

>>
Plan

Les architectes chiliens Mauricio Pezo et Sofia von Ellrichshausen ont développé au fil des années une architecture souvent construite autour de jeux de trames régulières et de modules géométriques. La maison Meri ne rompt pas avec cette tradition, et prolonge les expérimentations spatiales de l'agence. Le bâtiment est ici le résultat d'un tracé géométrique pur, découpant dans un grand volume dix modules identiques, juxtaposés les uns aux autres selon deux lignes de cinq éléments. Le projet se dessine donc sur une trame carrée régulière, n'offrant pas de distinction entre les espaces selon leur fonction ou leur orientation. Une seconde trame, diagonale quant à elle, définit le positionnement des ouvertures de toit selon un ordre tout aussi géométrique que le reste de la composition. Cet objet architectural semble alors simplement posé là, conçu sans subir aucune influence de son contexte et ne citant dans sa structure que sa propre géométrie. Cependant, la couleur jaune uniforme de l'édifice à l'extérieur participe du jeu chromatique entre la terre et le ciel, et fait donc du contexte un élément participant du processus de conception, sans pour autant que le projet en fasse une citation littérale. Cette même uniformité se retrouve à l'intérieur du bâtiment, par l'utilisation d'un matériau unique pour l'ensemble des éléments architecturaux. Ainsi murs, sols, plafonds et mobiliers architectoniques sont-ils recouverts du même bois de pin, annihilant les détails et faisant de ce fait de la géométrie, et donc de la structure, l'élément essentiel de la composition et de l'expression du projet.







ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

2. ÉTHIQUE = ESTHÉTIQUE

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE LYON
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Héritée d'une tradition ancienne d'exigence d'authenticité, que l'on trouve par exemple dans la référence de Laugier à la cabane primitive, cette vision de l'éthique en architecture renvoie à la recherche d'un caractère simple, fondamental, du processus de construction. Si la cabane de Laugier trouve dans l'observation de la nature la justification des éléments de l'architecture – l'assimilation du tronc à la colonne par exemple – cette volonté d'authenticité tend à renouer avec les fondements anthropologiques d'une civilisation ou d'une société dont le style s'est encombrées d'ornements et de références superflues. Cette tendance, que Kenneth Frampton appellera dans les années 80 le « régionalisme critique »⁹⁶, trouve un écho assez important dans l'architecture contemporaine.

S'il est bien entendu que tout régionalisme critique n'est pas minimaliste, la prise en compte ici des deux valeurs d'éthique et d'esthétique permet de se recentrer sur une architecture prenant à la fois en compte le contexte et l'expression formelle du projet, recherchant ainsi des volumétries simples mais aussi cohérentes avec les techniques constructives et les matériaux. C'est d'ailleurs là que se trouvent les éléments principaux de cette volonté d'authenticité, observant le contexte et le site du projet pour en nourrir sa genèse, analysant les traditions constructives pour les réemployer ou les réinterpréter, et réutilisant les concepts spatiaux anciens dans une architecture contemporaine.

« Cette façon d'utiliser les matériaux de manière à exprimer au maximum leurs caractéristiques essentielles ne se fait pas dans leur extrapolation sans contenu, mais en renforçant leurs facettes les plus solides, afin qu'ils fournissent un support formel à l'idée générique de l'œuvre. Ainsi cette œuvre, conçue comme un élément unitaire,

96

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

vient s'établir dans un lieu concret, qui n'est pas nié, mais avec lequel on cherche à nouer la relation la plus étroite possible, dans le but de renforcer l'œuvre, de faire en sorte qu'elle n'ait aucun sens en dehors de ce lieu déterminé, mais sans pour autant qu'elle perde sa position hiérarchique par rapport à ce lieu. »⁹⁷

>

Charles Eisen

Frontispice de *l'Essai sur l'architecture* de Marc-Antoine Laugier, 1755

Cette architecture, proche du vernaculaire, n'est cependant pas enfermée dans la copie d'un style régional ou dans une contextualisation très littérale vis-à-vis du site sur lequel elle s'inscrit, mais joue de leur réinterprétation au service d'un projet architectural qui traite par ailleurs de concepts théoriques et spatiaux au-delà de ce que propose l'architecture locale. L'exemple des Thermes de Peter Zumthor à Vals, Suisse, montre à ce titre comment la prise en compte du paysage et des matériaux traditionnels ont guidé le processus de conception sans toutefois le contrôler. Le volume est un grand parallélépipède inscrit dans la pente et la pierre locale est utilisée en fines plaques arrangées selon une rigueur et des successions de rythmes particuliers, bien loin de la qualité moindre des constructions environnantes. Par ailleurs, le travail des espaces intérieurs, les ambiances, la recherche de sérénité et de bien-être correspondent certes au programme des thermes, mais surtout à une éthique personnelle de l'architecture et de ses qualités techniques et d'atmosphère.

« L'architecture et la poésie ont en commun l'accomplissement de la beauté, sans plus de moyen que le nombre indispensable d'éléments qui la construisent. »⁹⁸

De nombreux architectes ont trouvé dans cette voie la possibilité de résister à l'esthétisme impersonnel et froid du Mouvement Moderne tout en en conservant les principes architecturaux

97

GARCIA-VENTOSA Gerard,

membre du département culturel du COAC

in **SAVI Vittorio E. &****MONTANER Josep Maria,**

op. cit. (p.9)

98

CAMPO BAEZA Alberto,

L'architecture comme poésie, *Cosa Mentale*, Juin 2011, n°6, p.9



essentiels. Ils y joignent alors l'expression d'une identité personnelle, héritée de leur culture et des traditions régionales pour en faire une architecture au langage à la fois minimaliste et contextuel. Le courant espagnol des années 80, autour d'architectes comme Roberto Ercilla, Patxi Mangado ou encore Tonet Sunyer, montre un véritable intérêt de cette génération pour une architecture faite de formes simples, de spatialités claires et d'un répertoire limité d'éléments, et qui porte dans le même temps un intérêt à l'industrialisation des structures et surtout à la recherche d'une esthétique personnelle, d'un lyrisme particulier et propre à chacun⁹⁹. Les travaux des architectes portugais présentés sur la carte des minimalistes (p.140-141) – Fernando Tavora, Alvaro Siza, Edouardo Souto de Moura et Manuel et Francisco Aires Mateus – apportent par ailleurs une dimension temporelle à cette mouvance éthique de recherche d'authenticité, et révèlent une tendance qui perdure depuis une trentaine d'année. Si cette tradition esthétique locale va à l'encontre des principes miessiens évoqués précédemment, ces architectes en conservent cependant certains, comme l'attention aux détails et aux matériaux, et la préservation, dans leur superposition, des qualités singulières de chacun.

L'architecture des maisons japonaises contemporaines est un autre exemple de ce respect des traditions locales dans l'expression d'un minimalisme spatial. En prenant comme modèle les réalisations traditionnelles, davantage pour leur essence et les concepts qui les régissent que pour leur aspect formel, l'architecture japonaise contemporaine – ou du moins une partie de celle-ci – donne aux expérimentations spatiales et matérielles une dimension spirituelle, et caractéristique d'un style de vie. Si Jacques Pezeau-Massabuau disait de la maison traditionnelle japonaise que

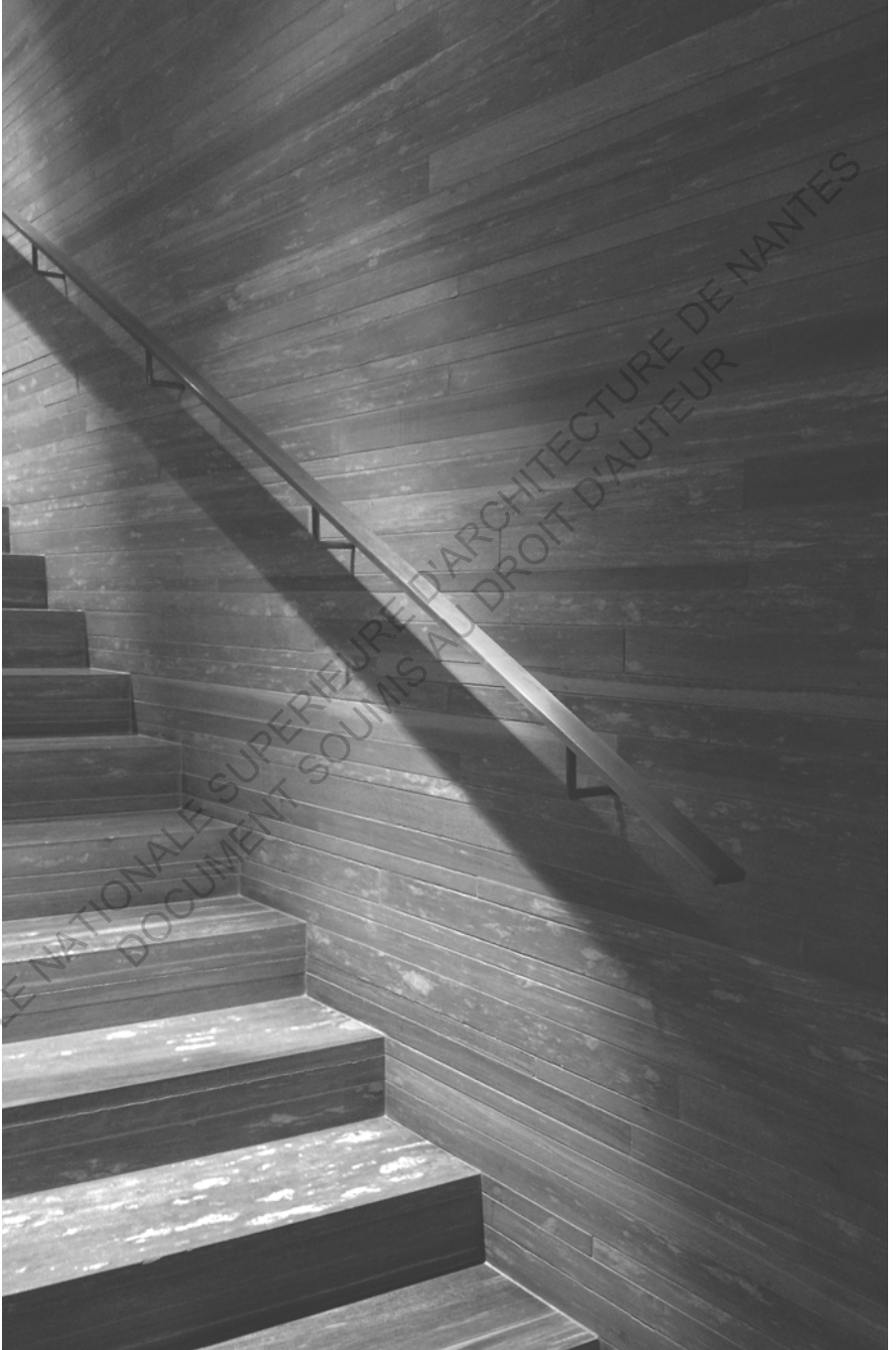
>

Peter Zumthor

Détail de la mise en œuvre des plaques de pierre et de leur concordance entre le mur et les contre-marches, Thermes, Vals, Suisse, 1993 - 96

99

MONTANER Josep Maria,
Minimalisms
in SAVI Vittorio E. &
MONTANER Josep Maria,
op. cit. (p.22)



« nul autre qu'un japonais ne saurait l'habiter correctement, y vivre pleinement »¹⁰⁰, cette description pourrait également se faire des maisons contemporaines. En s'affranchissant de l'orthogonalité et en travaillant le volume davantage que le plan, ces architectures donnent une profondeur nouvelle aux notions de *ma* et de *en* évoquées dans la première partie, en conservant une approche spécifique de la matière, autant dans le travail traditionnel du bois que dans celui du béton. Les premières expérimentations de Tadao Ando dans les années 70 ont ouvert la voie à de nombreuses générations d'architectes, et avec eux à une diversité de formes et de volumes, qui se retrouvent souvent dans un esthétisme dépouillé et un travail de la lumière comme réel matériau de l'architecture, aboutissant à des ambiances presque sacrales.

La mondialisation de cette mouvance minimaliste se retrouve également en Suisse, et notamment dans la vallée du Tessin où, initiée dans les années 60 avec les travaux de Luigi Snozzi, perdure encore aujourd'hui une expression régionaliste forte marquée par cette vision du minimalisme. « The idea of what can be considered successful reduction has changed in recent year. This has to do with the desire for authenticity and the need for something real. »¹⁰¹ Aussi nombreux soient les architectes issus de cette influence, tous revendiquent un savoir-faire et une identité propre à leur région d'origine, portée par un artisanat de qualité et une utilisation des matériaux locaux maîtrisée. Le Vorarlberg, entre Suisse et Autriche, témoigne évidemment de cela, dans des projets qui joignent à ce savoir-faire les caractéristiques de l'architecture minimaliste, entre pureté géométrique, jeux d'échelles, soin du détail et attachement à la matière. Cependant, en véhiculant une image, très médiatisée, de réalisations exemplaires et respectueuses de l'environnement, ces

100
PEZEU-MASSABUAU
Jacques,
op. cit. [p.1]

101
FUHRIMANN Andreas,
The Potential of antitheses,
in ANGÉLIL Marc &
HIMMERLREICH Jørg (ed.),
Architecture Dialogues
: Positions – Concepts –
Visions, Zurich : Niggli, 2011
(p.427)

architectes donnent au Tessin – ou au Vorarlberg – une identité médiatique nouvelle, devenant l'outil de promotion d'un territoire dont ils revendiquent pourtant l'esprit si particulier. De la même façon, l'exposition Archilab organisée à Orléans en 2006¹⁰² présentait une centaine de maisons japonaises de différents architectes contemporains, et participait ainsi de la médiatisation de cette nouvelle identité, autant que de la diffusion d'un langage plutôt commun aux projets exposés. Ainsi architectes japonais ou portugais revendiquent-ils un héritage dont on ne sait pas s'il constitue encore la base d'un travail conceptuel, ou seulement l'argument médiatique d'un « style opérant », d'une architecture dans l'ère du temps, et qui bénéficie largement de cette image d'excellence et de tradition en apportant une réponse compatible avec « l'esthétisation du quotidien » évoquée précédemment.

102

Archilab 2006 Japon : faire son nid dans la ville, 7e rencontres internationales d'architecture d'Orléans du 21 octobre au 23 décembre 2006, Orléans : HYG, 2006, 286p.

Tadao Ando
Maison Azuma
Osaka, Japon
1976

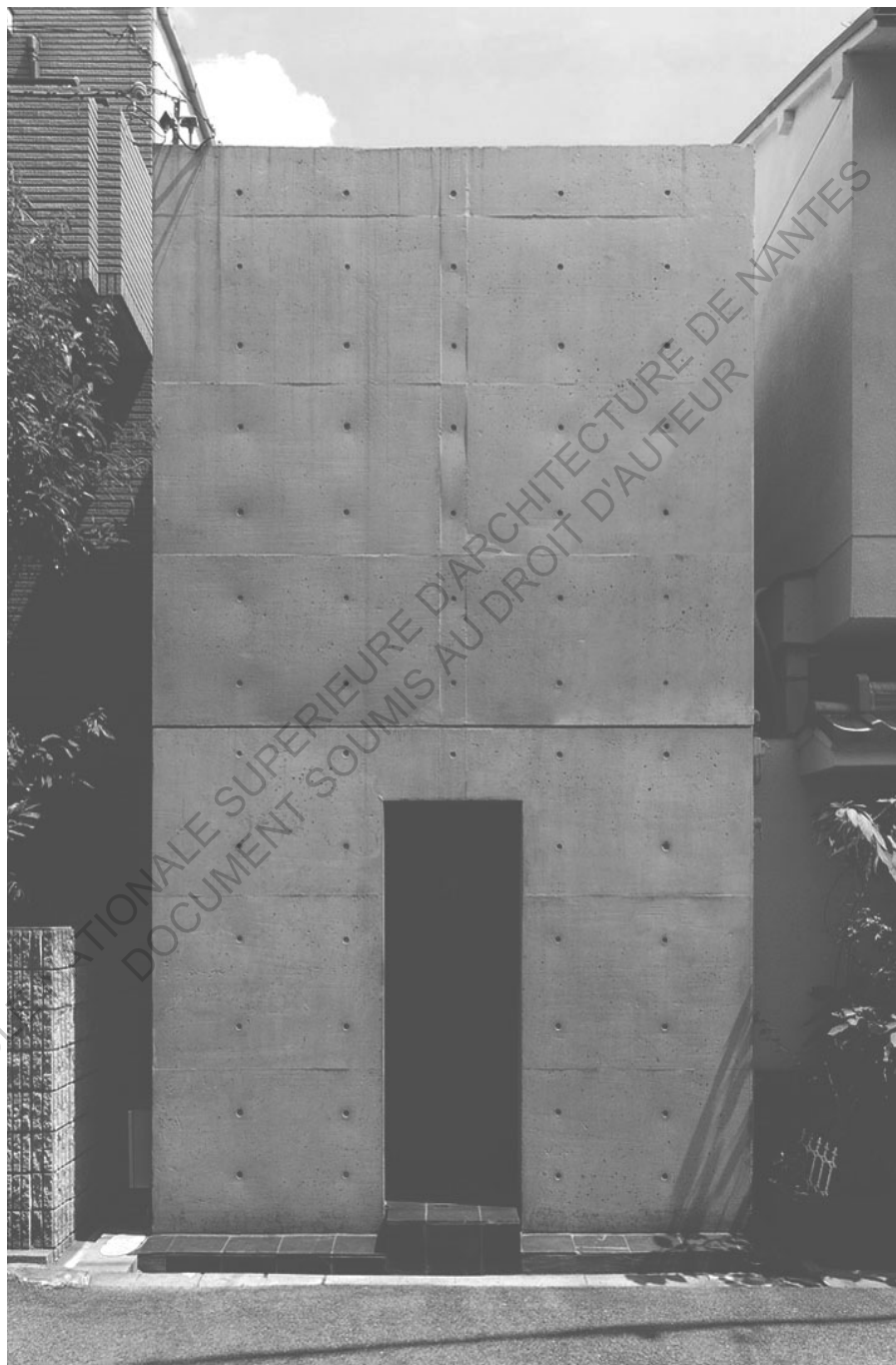
>
Façade sur rue

Fortement marqué par les théories du Mouvement Moderne et les réalisations de Le Corbusier, Tadao Ando incarne au début de sa carrière le refus du Métabolisme au profit d'un retour à des valeurs d'austérité et d'ascétisme, et à l'utilisation d'un répertoire géométrique simple et frugal fait de cercles, de carrés et de tracés parallèles et orthogonaux. Son architecture « ne véhicule aucun accessoire, aucun symbolisme caché, aucun sous-entendu, aucune référence, elle ne se souvient de rien qui ne soit essentiel. »¹⁰³ En utilisant une palette très réduite de matériaux dans ses projets, principalement le béton et le verre, il cherche la purification d'un espace qui vit grâce aux éléments naturels et à la présence humaine qui l'occupe. « Il s'agit pour moi, grâce à une géométrie qui prend pour base les formes simples déterminées par les seuls carrés, rectangles, cercles et leurs sous-divisions, d'ordonner l'architecture, de faire une sélection parmi les forces latentes de la localité, de faire progresser la logique du partiel sous-jacente à la sensibilité japonaise »¹⁰⁴. Ainsi Ando revendique-t-il un attachement particulier au contexte spatial et historique de son architecture, traduisant un régionalisme critique affirmé.

Dans le projet de la maison Azuma, Tadao Ando met en place les bases de son vocabulaire architectural en exprimant un minimalisme ascétique fortement emprunt des traditions japonaises. Se fermant sur la rue et le contexte urbain chaotique, il libère à l'intérieur un vaste espace ouvert, permettant le dialogue entre les espaces intérieurs et la nature. Les vastes ouvertures entre espaces de vie et cour intérieure permettent cette communion entre l'homme et

103
CHASLIN François,
Tadao Ando, Minimalisme,
Paris : Electa Moniteur, 1982
(p.9)

104
ANDO Tadao
in **CHASLIN François,**
op. cit. (p.10)



la nature, alors que l'architecture, dépouillée et nue, devient espace métaphysique pour la méditation et le recueillement.¹⁰⁵ Le caractère sacré du lieu est par ailleurs renforcé par l'importance de la lumière, qui pénètre l'édifice par cette cour et définit l'intériorité des espaces.

>

Cour intérieure

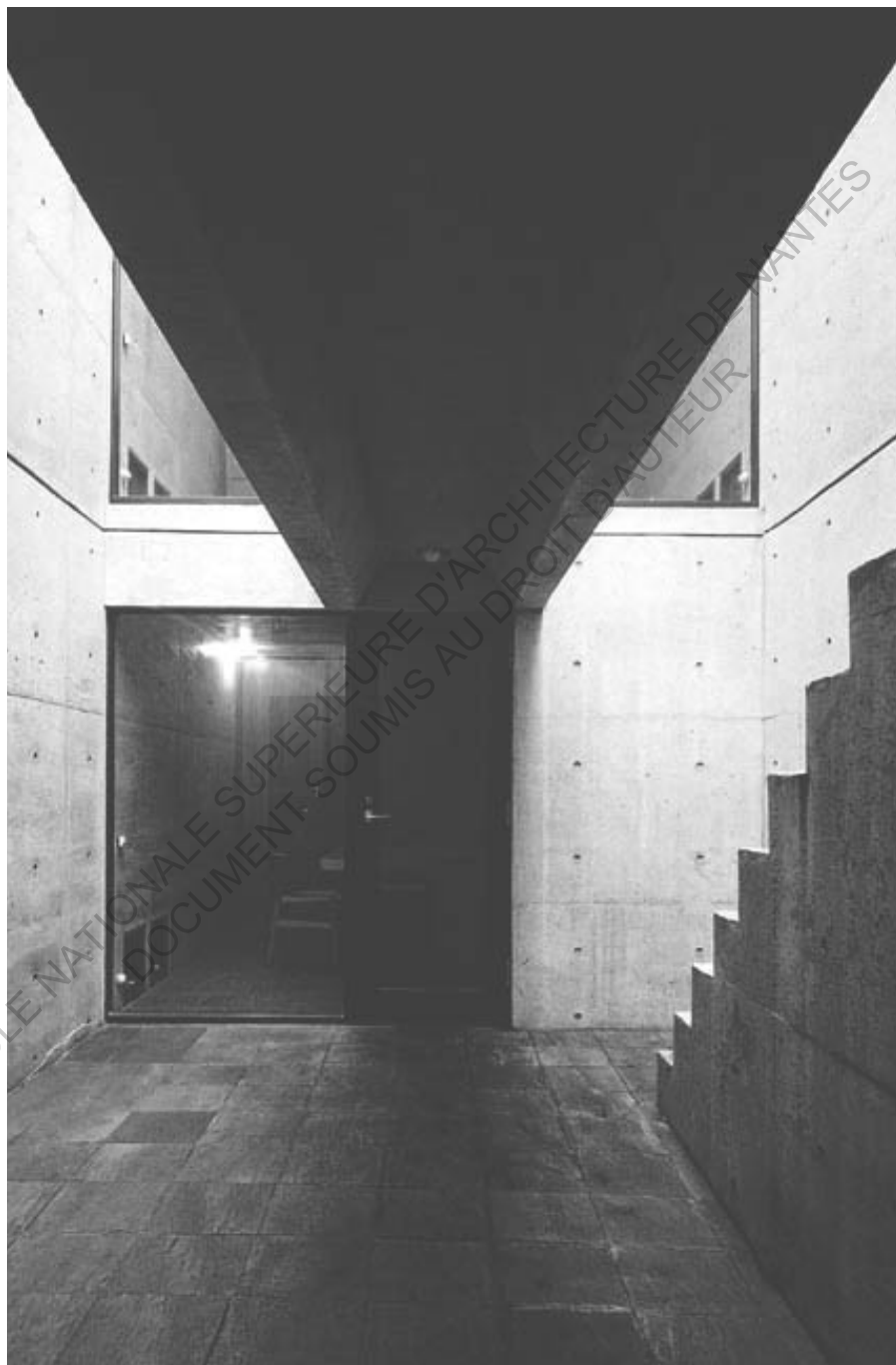
« Et pourtant, en contemplant les ténèbres tapies derrière la poutre supérieure, à l'entour d'un vase de fleurs, sous une étagère, et tout en sachant que ce ne sont que des ombres insignifiantes, nous éprouvons le sentiment que l'air, à ces endroits-là, renferme une épaisseur de silence, qu'une sérénité éternellement inaltérable règne sur cette obscurité. Tout compte fait, quand les Occidentaux parlent de « mystères de l'Orient », il est bien possible qu'ils entendent par là ce calme un peu inquiétant que secrète l'ombre lorsqu'elle possède cette qualité là. »¹⁰⁶

105**AIDA Takemi,**

Silence, Japan Architect,
octobre - novembre 1977,
n°247 (p.52)

106**TANIZAKI Junichiro,**

op. cit. (p.56)



Shigeru Ban

Naked House

Kawagoe, Japon

1999-2000

>

Vue intérieure

Si l'architecture de Shigeru Ban n'est d'ordinaire pas marquée par le minimalisme dont traite ce mémoire, l'exemple de la Naked House donne à voir un projet basé sur une réinterprétation des traditions japonaises et s'inscrivant dans un vocabulaire simple et, somme toute, minimal. Il traite, dans ce projet, les problématiques récurrentes de sa pratique architecturale, autour de la flexibilité des espaces et des liens entre intérieur et extérieur. Ban fait d'ailleurs de cette question de la délimitation de l'espace, ancrée dans la tradition japonaise autant que dans les travaux du Mouvement Moderne¹⁰⁷, un thème majeur de ce projet, et déjà abordé dans des réalisations précédentes telles que la *Curtain Wall House* (1995) et la *Wall-Less House* (1997). Dépassant la continuité visuelle des modernes, il efface la limite physique et réinterroge la définition même de cette limite.

Pour ce projet de la Naked House, dans laquelle se côtoient trois générations d'une même famille, Ban reprend la forme générale des serres agricoles avoisinantes, tout en redéfinissant profondément la notion d'espace à l'intérieur. En s'appuyant sur les *shōji* traditionnels, qui permettent une grande flexibilité des espaces autant qu'il offre une qualité de lumière particulière, il réduit les pièces de la maison à des boîtes mobiles de 6 m², fermées par des panneaux coulissants détachables et que l'on peut combiner entre elles pour obtenir une seule est même pièce, à la manière des espaces intérieurs de la maison traditionnelle¹⁰⁸. Il réinterprète également la matérialité des panneaux en papier dans la création des deux longues façades translucides,

107

JESKA Simone,

Transparent plastics : design and technology, Bâle : Birkhäuser, 2008 (p.70)

108

cf p.94



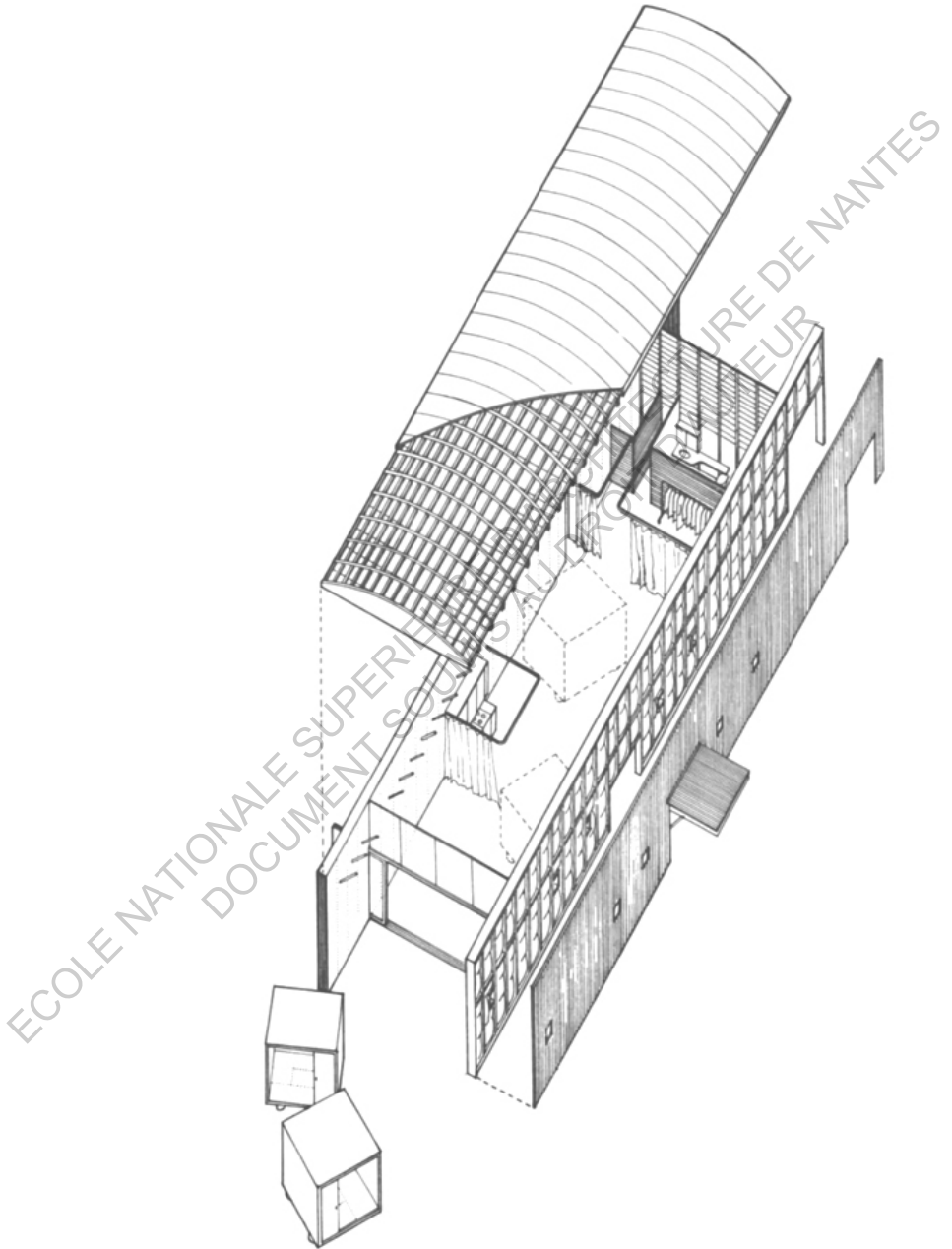
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

pour lesquelles il invente un système multicouche de polycarbonate – à l'extérieur – et de nylon – à l'intérieur – entre lesquels sont disposés des sacs de fibres plastiques qui permettent l'isolation. Les murs, totalement translucides, plongent donc l'espace intérieur dans une lumière diffuse caractéristique de l'architecture traditionnelle japonaise, dont le rapport à la nature est conservé par la paroi ouest, totalement vitrée, et dont les panneaux peuvent s'ouvrir entièrement, effaçant encore une fois la limite physique entre intérieur et extérieur.

>
Axonométrie du projet

Par sa géométrie simple issue de l'architecture vernaculaire, et par la réinterprétation des éléments de la culture japonaise, ce projet de Shigeru Ban s'inscrit dans un minimalisme où l'éthique tend à la définition de nouvelles solutions architecturales pour répondre à une esthétique à la fois traditionnelle et contemporaine. L'espace intérieur, dépouillé, n'offre que les fonctions primaires de l'habitation, et laisse ainsi libre l'utilisation du volume.

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Eun Young Yi
Bibliothèque
Stuttgart, Allemagne
1999 - 2011

> Les modules préfabriqués
en répétition sur la façade

Très marquée par l'influence occidentale des édifices antiques, l'architecture du sud-coréen Eun Young Yi cite souvent les édifices classiques pour leurs colonnades et leurs compositions. La bibliothèque de Stuttgart ne rompt pas avec cette écriture, en proposant à la fois une nouvelle interprétation du Panthéon, et une symbolique influencée par la philosophie classique.

De l'extérieur, le bâtiment apparaît comme un immense monolithe gris, cubique, faisant abstraction du contexte par l'écriture identique des quatre façades. Celles-ci, composées chacune de 81 modules préfabriqués, ne révèlent rien des espaces ou du programme développés à l'intérieur. Cube abstrait, il semble se tenir là par lui-même, à la façon d'un temple isolé, et rappelle le caractère muet des sculptures minimalistes qui ne revendiquent être que ce qu'elles sont, sans aucun autre message.

Cet édifice développe cependant un programme dans son intérieur, distribué selon la même trame carrée que celle qui guide le dessin des façades. Les trois fonctions principales y sont superposées – l'auditorium, l'atrium et l'espace de lecture – et connectées par des escaliers qui marquent la séparation entre les espaces ouverts sur la façade, et ceux refermés sur eux-mêmes. Ainsi l'espace de lecture se dessine-t-il au sommet comme une pyramide inversée, baignée de lumière zénithale et dont la blancheur éclatante fait ressortir les ouvrages et les utilisateurs comme autant de points colorés. Sous cet espace, un grand



atrium, blanc lui aussi, marque un grand vide dans le cœur du bâtiment. Enfin, l'auditorium en sous-sol s'inscrit dans la continuité verticale et formelle des deux autres éléments.

L'atrium est le premier espace majeur que l'on pénètre, et engage en nous, dès l'entrée, un processus de réflexion. Cube parfait, illuminé par la lumière venant de la salle de lecture au dessus, il ne se veut ni espace de lecture ni de repos, mais symbolise plutôt le vide absolu, le lieu de rencontre entre physique et métaphysique.¹⁰⁹ C'est donc un espace abstrait et sans fonction précise, mais que le calme et la fontaine centrale rapprochent de celui de la méditation orientale. « It's a space that prompts introspection. It's not meant to be a place where you spend time. Simply realizing it's there is enough. »¹¹⁰

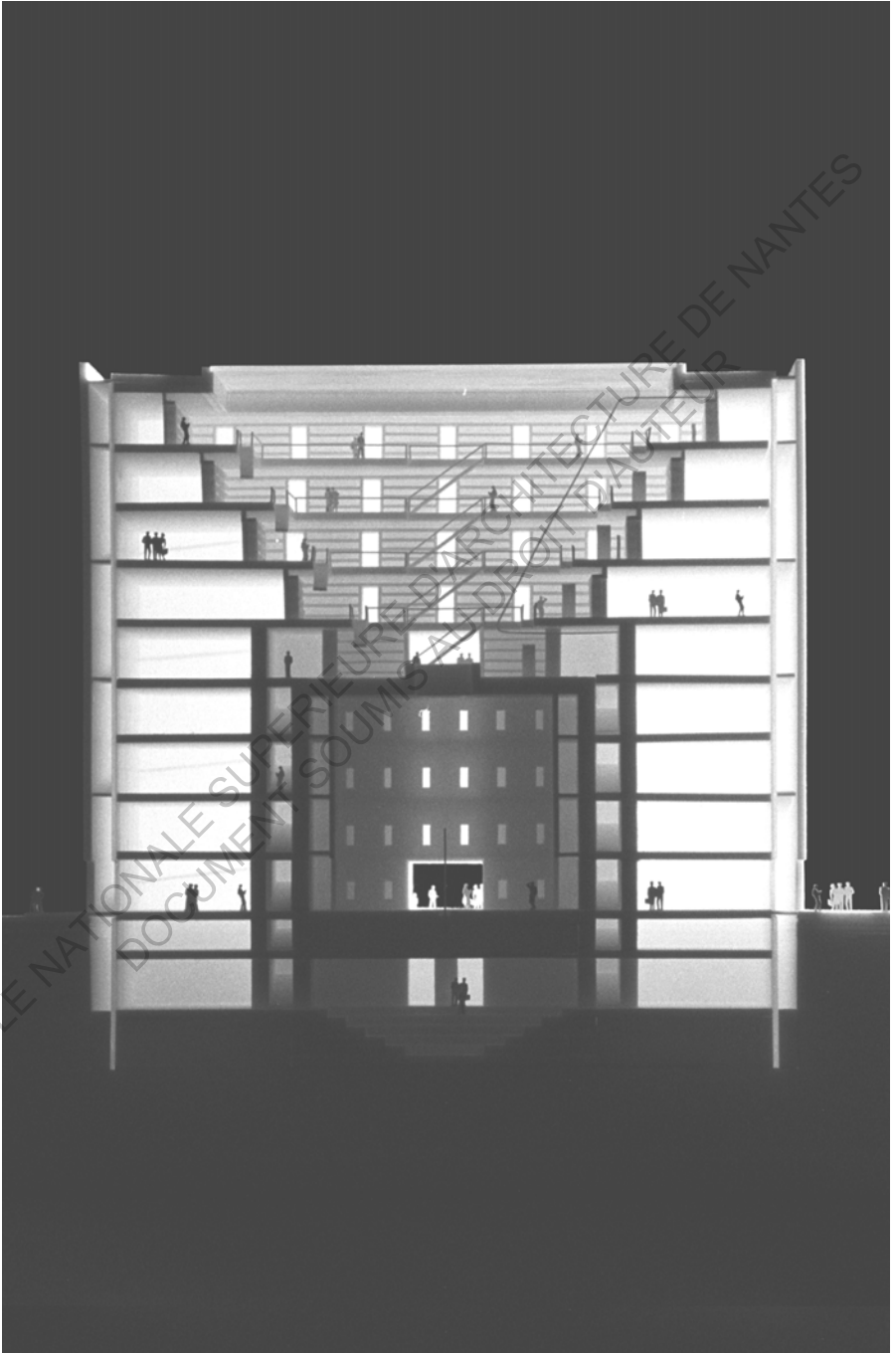
Chargé de symbolisme, ce lieu laisse pour autant libre l'interprétation de chacun. Visité en 2014, j'y ai trouvé cette sensation d'un lieu de méditation, d'introspection, mais aussi une métaphore de la caverne selon Platon. Espace en creux au cœur de l'édifice – l'architecte parlant lui-même de « negative monolith »¹¹¹ –, il m'évoque une cave creusée dans la roche, et que les petites ouvertures sur les murs laissent entrevoir par bribes succinctes lors de l'ascension vers la bibliothèque. A la manière des ombres projetées sur les murs de la caverne de Platon, on ne découvre du monde que les quelques images qui s'offrent à nous par ces ouvertures. Ainsi placés sous les rayonnages, cet espace devient la métaphore des racines du savoir, où la pensée et la réflexion nous élèvent jusqu'à la connaissance contenue dans les ouvrages. Bien que vide de fonction, cet atrium m'a profondément marqué, autant dans l'audace du geste architectural que dans son poids symbolique.

> Maquette coupe qui montre la superposition des programmes: l'espace de lecture en haut, l'atrium, et l'auditorium en sous-sol

109
HEILMEYER Florian,
Romantic at heart, MARK,
avril-mai 2012, n°37
(p.108-117)

110
YI Eun Young
in HEILMEYER Florian,
op. cit.

111
Ibid.



Peter Zumthor

Maison de l'artisanat du
Bregenzerwald
Andelsbuch, Autriche
2008-13

>

Le haut mur de pierre qui
ceint l'édifice

>>

Le haut mur de pierre qui
ceint l'édifice

Comme évoqué précédemment, le travail de Peter Zumthor tisse des liens autant avec la mouvance minimaliste de l'architecture qu'avec le régionalisme critique. Davantage qu'une simple référence aux constructions alentour, il fait appel, pour la *Maison de l'artisanat du Bregenzerwald*, aux artisans de la région qu'il intègre au projet, dont la finalité est d'offrir un espace d'exposition de leurs travaux. Si la référence à la *Neue Nationalgalerie* de Mies van der Rohe à Berlin est évidente, Zumthor en modifie ici profondément l'essence et la symbolique, faisant de son édifice une citation d'un mentor bien plus qu'une simple copie. En effet, en intégrant les artisans à sa démarche, il les place au cœur du projet, loin de l'ordre industriel de Mies. La structure est ici intégralement en bois, démontrant ingéniosité et prouesses techniques dans sa conception et sa réalisation. Si elle apparaît identique en tout point pour le visiteur, les poutres qui la composent sont en réalité creuses par endroit et pleines à d'autres afin de reprendre les charges des parties en porte-à-faux.¹¹² Cette précision du détail technique se retrouve dans l'assemblage des grandes baies ou le dessin du mobilier, entièrement fabriqué par les artisans. Trois blocs en béton servent autant à renforcer la structure qu'à accueillir les espaces techniques, réinterprétant ceux de la *Neue Nationalgalerie* dans une composition plus libre, et offrant des spatialités différentes dans un espace pourtant continu.

Peter Zumthor travaille donc ici en étroite relation avec le contexte en intégrant au projet les acteurs même de sa fabrication. La grande vitrine qu'offre l'édifice donne à la fois l'image d'artisans présents au cœur du village, et celle des montagnes qui se refléchissent dans le verre, estompant la perception de la limite entre intérieur et extérieur.

112

CURIEN Émeline,

Les nouveaux langages du
bois, D'Architectures, mars
2015, n°233 (p58-63)







Alberto Campo Baeza

Siège du gouvernement
de Castille-et-León
Zamora, Espagne,
2012

>

Le haut mur de pierre qui
ceint l'édifice

Le minimalisme d'Alberto Campo Baeza s'inscrit pleinement dans cette vision où éthique et esthétique exercent un poids égal dans la production de l'architecture. Très influencé par les matériaux, les ambiances et les paysages espagnols, ses projets se formalisent toutefois par des volumes à la géométrie simple, cubique pour la *Caja Granada* (2001) ou cylindrique pour la cour intérieur du *Musée de la mémoire* (2009).

Pour le siège du gouvernement de Castille-et-León, il reprend un principe d'*hortus conclusus* déjà utilisé dans plusieurs des maisons individuelles conçues auparavant. Ainsi isole-t-il son édifice du contexte par un grand mur de pierres qui suit les contours du site, dont la matérialité fait écho à la cathédrale proche sans troubler l'ordre historique de la ville. « Je m'efforce de mettre en œuvre une architecture sensuelle, qui puise dans chaque lieu. Pour cela, mon approche cherche dans la mémoire, incarnée dans la mythologie par Mnémosyne, sœur de Cronos »¹¹³ Cette mémoire est notamment celle du lieu, dont l'enclos de pierre rappelle la forme urbaine et les fonctions sociales qui s'y exercent, particulièrement celle des moines vivant en communauté isolée. Campo Baeza fait donc appel ici à un sens précis du lieu, un *genius loci*¹¹⁴, dans la manière d'aborder le processus de conception.

La création d'une intériorité lui permet de travailler une architecture essentielle, selon sa propre définition. Ainsi lumière et espace deviennent-ils les enjeux principaux des volumes qu'il dessine, l'irrégularité du contour du site laissant place à des volumes épurés, des

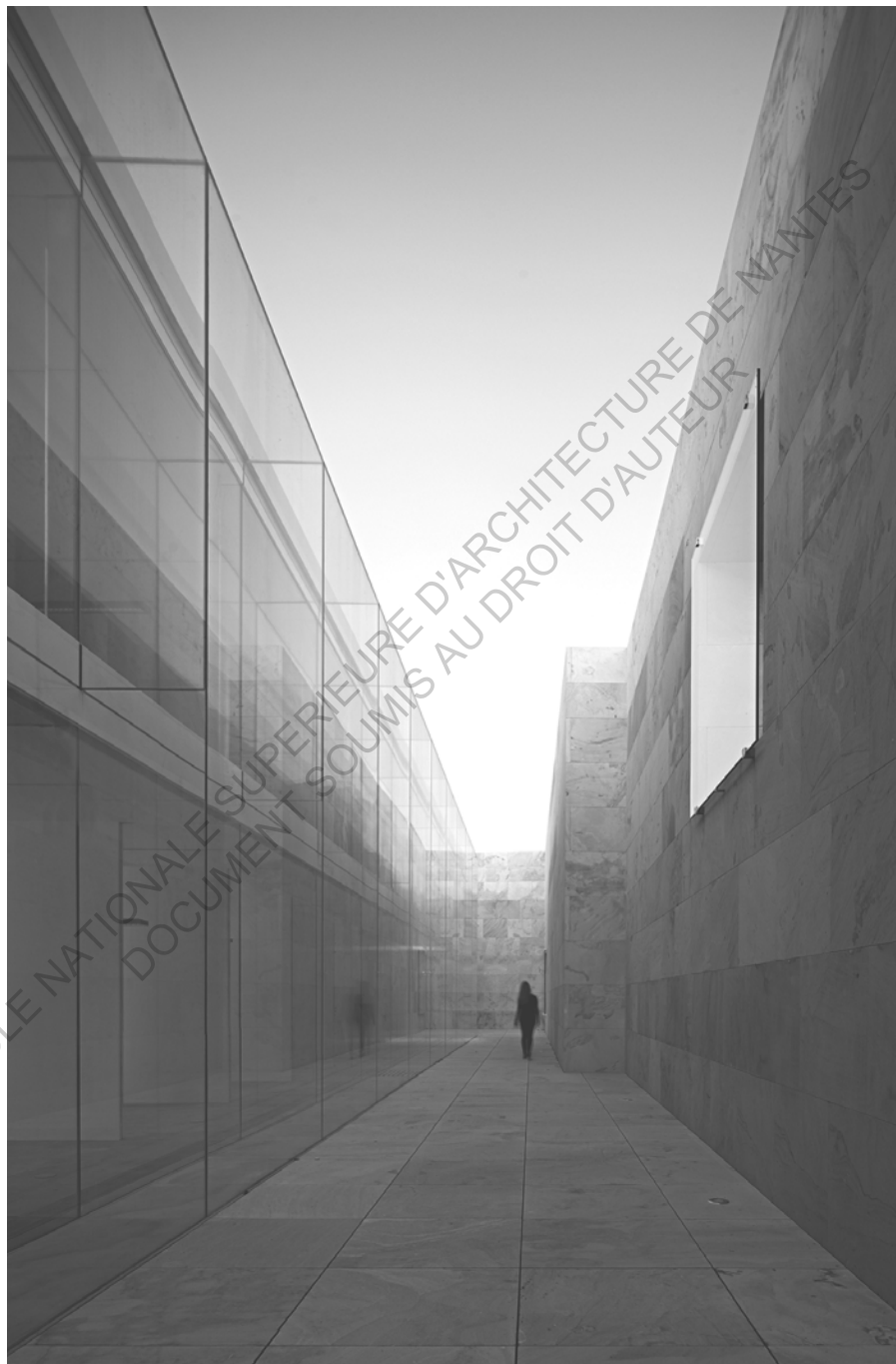
113

CAMPO BAEZA Alberto,

La musique c'est l'air,
l'architecture, la lumière,
Architecture d'Aujourd'hui,
mai-juin 2012, n°389
(p.21-27)

114

D'après la formule de
Christian Norberg-Schulz



boîtes de verre que les nouvelles technologies de construction ont rendue possible. En effet, si l'empreinte du lieu marque considérablement le projet, dans sa forme et sa matérialité, Campo Baeza fait une architecture ouverte à des procédés innovants pour la précision des détails qu'ils permettent, comme celui de fixation des plaques de verre entre-elles grâce à un silicone structurel, qui évite alors la présence d'éléments métalliques et rend possible la transparence totale des parois. La hauteur des volumes est quant à elle définie par la taille maximale des plaques de verre, afin d'éviter tout joint horizontal. Ainsi l'apparente simplicité que les volumes donnent à voir, et que l'architecte met en avant dans la description du projet – « For the building itself, a glazed and perfectly controlled facade was conceived, with maximum simplicity in its construction system. »¹¹⁵ – est-elle en réalité l'aboutissement d'un travail complexe de détail et de mise en œuvre extrêmement précise.

Cette architecture, minimaliste et épurée, évoque la vision poétique de l'architecte, où le silence et la sérénité subliment le matériau principal, la lumière. « Dans mon travail, l'objet n'est pas de tenter de résoudre la forme. Avant toute forme, lorsque j'ai une idée, il m'importe de la traduire et ne pas succomber à la tentation de la trahir. Aussi, je propose une architecture essentielle, d'idée, de lumière, d'espace. »¹¹⁶ La mise à distance du bâtiment par rapport au site, la transparence des volumes et l'espace vide de la cour interrogent la perception des limites entre les espaces et la définition de l'intériorité.¹¹⁷ Foyer et cour se confondent par le passage ininterrompu de la lumière à travers cette boîte de verre, posée dans l'atmosphère particulière de cet enclos de pierres.

>

La transparence de la double façade de verre

115

CAMPO BAEZA Alberto, Hortus Conclusus, 2012, <http://campobaeza.com/offices-for-the-junta-de-castilla-y-leon>

116

CAMPO BAEZA Alberto, La musique c'est l'air, l'architecture, la lumière, *op. cit.*

117

FERRARI Massimo, Sede del consiglio di Castiglia e Leon, un recinto di quiete, Casabella, septembre 2012, n°817 (p.6-15)



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

3. ÉTHIQUE > ESTHÉTIQUE

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE LYON
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Une troisième voie du minimalisme s'ouvre finalement, dans laquelle l'éthique devient plus importante que l'esthétique. Cependant, contrairement aux précédentes définitions où l'éthique s'exprimait par un sens donné à l'architecture créée, un poids symbolique, elle est ici principalement une motivation sociale et politique. S'appuyant sur l'observation des lieux de vie, les inégalités sociales ou les crises climatiques, cette vision anthropologique de l'architecture s'intéresse davantage aux résultats de ce qu'elle propose qu'à l'esthétisme qu'elle met en œuvre. Ainsi coûts de mise en œuvre, de matériaux et de techniques ont-ils une importance prédominante dans le projet, dans une ambition revisitée du *less is more*, celle d'offrir le plus avec le moins de moyens possible. Le luxe est désormais celui de l'espace offert à moindre coût, et de la liberté d'usage qu'il permet.

« L'enjeu est ailleurs : l'espace comme évidence, le luxe comme effet, et plus encore l'espace comme luxe accessible à tous, l'importance de l'usage, de l'habiter dans un lieu, l'attention portée au site, à l'environnement, au climat, l'adaptation du projet aux moyens sont toujours leurs préoccupations. La vraie substance intéressante à imaginer, c'est donc cet espace : pas seulement l'espace vide, mais l'espace vécu. »¹¹⁸

Cette approche, fondamentalement sociale et sociétale, s'oppose à « l'oubli de l'être »¹¹⁹ qu'elle voit dans l'architecture formelle, et cherche à concevoir l'architecture en s'intéressant d'abord à l'homme, à l'usager, revendiquant un contact social et un intérêt pour l'étude des modes d'habiter. Ainsi cherche-t-on la réhabilitation plutôt que la destruction/reconstruction, afin de préserver les espaces vécus et d'en améliorer les conditions. Les nombreux travaux d'Anne

118

GENARD Jean-Louis et
BERGILEZ Jean-Didier,
op. cit. [p.68]

119

d'après la formule
d'HEIDEGGER

Lacaton et Jean-Philippe Vassal, notamment pour la tour Bois-le-Prêtre ou le quartier du Petit Maroc à Saint Nazaire, illustrent cette démarche. Abandonnant l'idée d'une recherche formelle *a priori*, cette conception optimiste de l'architecture cherche plutôt les moyens économiques et rationnels à sa disposition, trouvant dans l'industrie agricole des éléments standardisés et bons marchés dont l'utilisation détournée permet la création de logements vastes à moindre coût. « Il nous apparaît clairement qu'il est possible de faire davantage avec moins en utilisant ce qui existe déjà. »¹²⁰ Désireux de créer des situations favorables à l'épanouissement des habitants, la création d'espace supplémentaire devient l'argument de rencontre, de lieux de socialisation et d'échanges recréés entre les habitants d'un même logement, ou d'un même ensemble. Ils s'inscrivent alors dans la continuité de Jean Nouvel, dont le projet *Nemausus* bouleversait en 1986 les codes des logements sociaux, en utilisant des matériaux industriels pour offrir aux habitants une surface doublée au même prix, se heurtant toutefois aux règles de calcul de prix des bailleurs.

Par ailleurs, cet intérêt porté à l'utilisation de l'espace architectural par l'habitant se traduit par la détermination d'un degré d'intervention de l'architecte, le nécessaire « inachèvement » du logement afin que chacun puisse le dessiner selon ses envies et ses besoins. Par conséquent, cette vision sociale de l'architecture cherche-t-elle l'implication de l'utilisateur pour une reconquête du logement par la participation à sa fabrique. A la manière d'un Patrick Bouchain cherchant à *Construire Autrement*¹²¹, les espaces bruts de Lacaton & Vassal et les espaces vacants des projets du studio chilien Elemental sont issus de cette réflexion de la place de l'architecte dans la fabrication du logement, et de sa nécessaire mise en retrait au profit de l'implication des citoyens.

> Frédéric Druot et
Lacaton & Vassal
Transformation de la tour
Bois le Prêtre, Paris, France,
2011

120
VASSAL Jean-Philippe,
(traduction personnelle), El
croquis, Lacaton & Vassal,
1993 - 2015, n°177-178,
Madrid 2015 (p.15)

121
BOUCHAIN Patrick,
Construire autrement :
comment faire ?, Arles :
Actes Sud, 2006, 190p.



Un autre engagement de cette vision sociétale de l'architecture est la recherche d'une réduction de l'impact du bâtiment sur son environnement, proche comme global. Conscient de l'importance du secteur de la construction dans la part des émissions carbone, les architectes cherchent, par des conceptions mieux adaptées et l'utilisation de matériaux locaux, à réduire au maximum la consommation énergétique du bâtiment pendant, et après sa construction. Renforcée par l'observation d'un monde en proie aux crises climatiques et économiques, la réalisation de projets durables et reconvertibles se pose comme la voie logique et nécessaire de l'architecture contemporaine. Si cette vision est fortement empreinte d'une tendance contemporaine de retour à l'essentiel, elle s'exprime cependant différemment des tendances minimalistes évoquées précédemment. Donnant l'importance aux résultats et à l'impact de la construction sur l'environnement et les rapports sociaux, elle s'exprime autant dans le retour à des méthodes constructives primaires que dans une architecture d'ingénieur parfaitement maîtrisée. C'est donc avec des langages paradoxalement opposés que s'exprime cette tendance minimaliste, mais dont tous revendiquent un confort de vie supérieur et une faible dépendance énergétique, voire une autonomie.

« L'architecture ainsi comprise serait principalement un art de parcimonie, une discipline ayant pour finalité d'économiser les matériaux, l'énergie et le temps, s'inspirant de la nature qui, d'après Neutra, "ne fait rien en vain", le "plus" étant vain si le moins suffit car la nature aime la simplicité »¹²²

>

Werner Sobek
F87, Aktivhaus, Berlin,
Allemagne, 2011 - 11

De cette façon, les projets de l'ingénieur allemand Werner Sobek peuvent-ils être considérés comme minimalistes en cherchant la

122

LUCAIN Pierre,
Minimal, quel minimal ?,
Architecture d'Aujourd'hui,
Juillet 1999, n°323 (p.22-23)



réalisation de structures et d'édifices optimisés, où tous les éléments ont une fonction précise et indispensable pour l'utilisation du bâtiment. Le *less is more*, la réduction comme recherche de sens, est ainsi toujours d'actualité, mais avec une redéfinition du sens recherché : l'abstraction et le réductionnisme formel laissent la place à une économie de projet et une réduction de l'impact environnemental du projet. Les structures sont paramétrées pour utiliser le moins de matière possible, et la préfabrication permet une construction rapide et la définition de modules que l'on pourra démonter et réutiliser selon l'évolution future du bâtiment.

>

Lucien Kroll

Maison médicale, Louvain,
Belgique, 1970 - 72

Antithèse des précédentes visions de l'architecture minimaliste, cette mouvance socio-écologiste revendique pourtant elle aussi le retour à « l'essence » de l'architecture. Elle se pose cependant en critique du purisme architectural en redéfinissant cette notion d'essence, passant d'un langage géométrique fait de volumétries simples et de symétries à une « architecture sans architecte », dans laquelle l'utilisateur est au centre des préoccupations. Se traduisant de manière paradoxale par des méthodes primaires – le retour à la construction en terre crue – ou *high-tech* – la prédominance de structures complexes et rationalisées –, elle semble donc plus intéressée par l'impact social et écologique qu'elle exerce que par l'aspect formel de sa réalisation.



Werner Sobek

Maison R128
Stuttgard, Allemagne
1998 - 2000

>
Façade nord

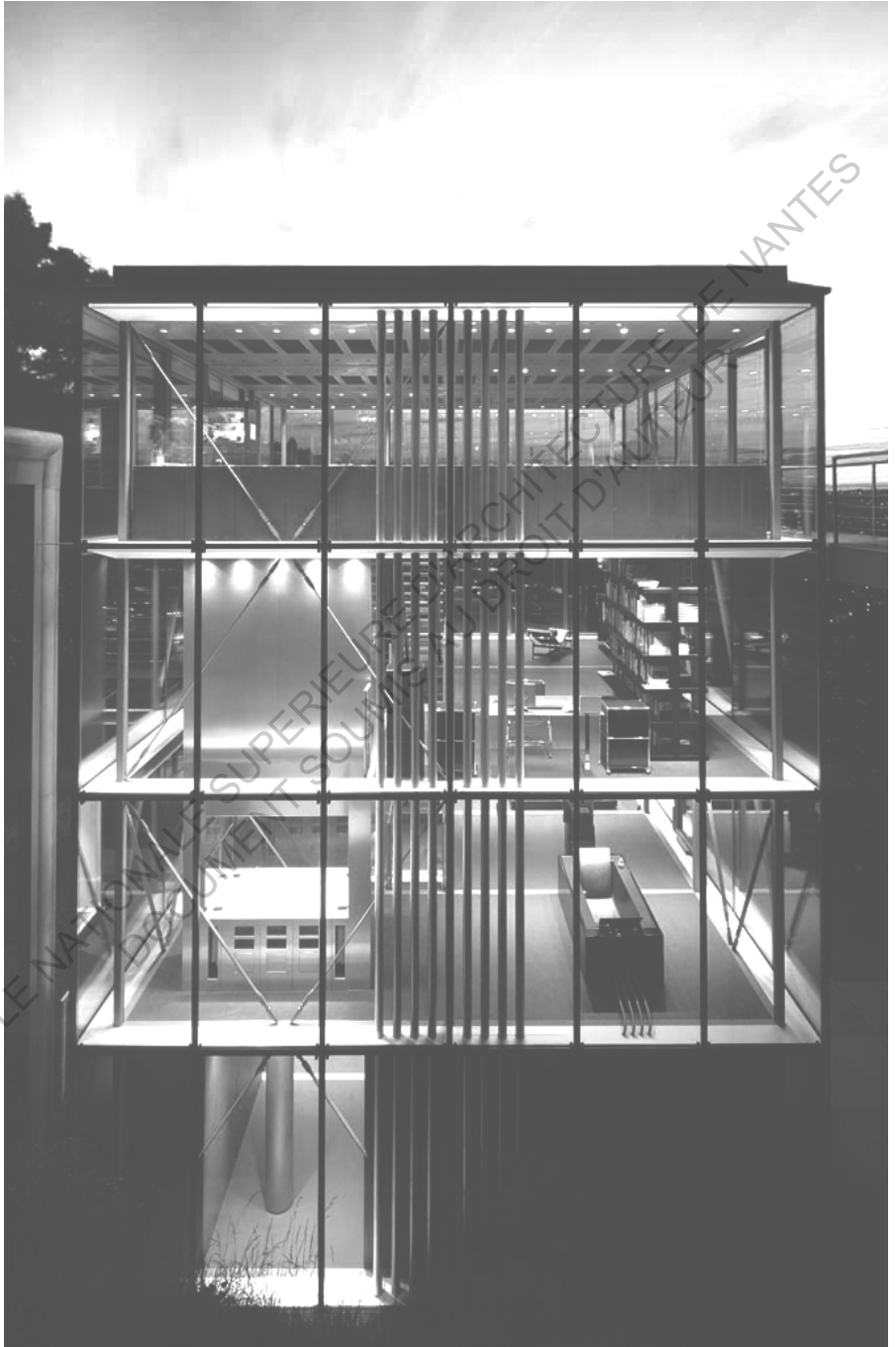
Issu d'une formation d'architecte ingénieur à Stuttgart, Werner Sobek s'inscrit dans la continuité de Frei Otto dont il reprend en 1994 la direction de l'Institut des Structures Légères et de Construction. Les recherches sur les structures tendues et minimales de son mentor posent les bases de son travail, cherchant dans les domaines high-tech de l'industrie aéro-spaciale des solutions adaptables à l'architecture civile. Conscient de l'importance des réalisations contemporaines sur le futur de la planète, il cherche dans ses projets les moyens économiques et écologiques de résoudre les problématiques posées par chaque projet. Mettant à profit sa connaissance des structures légères, il développe des projets d'« archigénierie »¹²³, dont la consommation d'énergie grise est la plus faible possible, et qui produisent dans leur utilisation davantage d'énergie qu'ils n'en consomment, à l'image des Aktivhaus.

S'attaquant avec la R128 à l'un des grands enjeux de l'architecture moderne, à savoir le « cube de verre », il semble donc s'installer dans la continuité de Mies van der Rohe et de sa villa Farnsworth, reconnue autant pour son génie architectural que son impossible usage¹²⁴. Cependant, Werner Sobek met dans la réalisation de cette maison quantité de dispositifs technologiques et d'équipements de pointe pour en faire un lieu conciliant confort de vie, qualité architecturale et aspects écologiques.

Bien que l'intégralité des quatre façades de ce volume cubique soient en verre, l'utilisation de triple vitrages et de systèmes thermiques

123
POSTIGLIONE Gennaro
(sous la direction de),
100 maisons pour 100
architectes, Cologne :
Taschen, 2008 (p.362)

124
cf p.47



innovant – utilisant les réseaux d'eau comme source de chaleur en hiver, et stockage de l'énergie solaire en été – permet d'assurer à l'intérieur une température constante et adaptée à l'usage d'habitation, tout en jouissant d'une vue sur la ville depuis les hauteurs de la colline. Cette position stratégique permet d'ailleurs à la maison un isolement par rapport aux présences voisines, de la même manière que Mies plaçait sa villa à l'intérieur d'une prairie verdoyante. La réduction de la structure à une trame d'acier standardisée permet de réduire le poids du bâtiment, et donc l'importance des fondations, et d'assurer un montage en quatre jours seulement. De la même façon, la préfabrication des caissons constituant les planchers, et contenant à la fois éclairage, système de ventilation et réseau de chauffage, permet une construction rapide, et s'inscrit dans l'ambition de concevoir un bâtiment dont l'ensemble des éléments est recyclable.¹²⁵

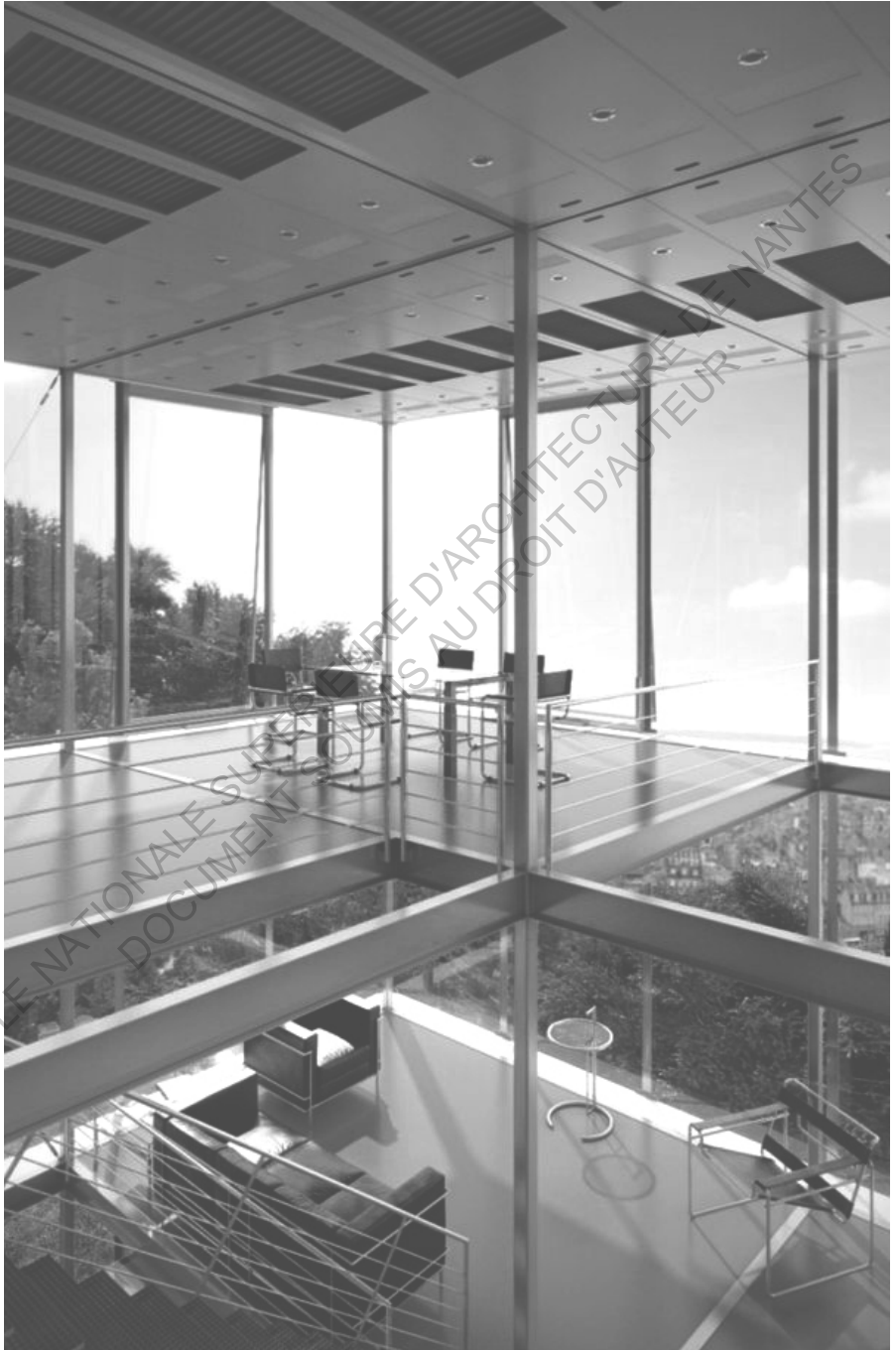
> Salle à manger
et pièce de vie

Si elle semble en mesure de résoudre les préoccupations écologiques de la construction, cette vision technologique de l'architecture reste cependant hautement dépendante de la domotique. L'automatisation des procédés de régulation du bâtiment, mais aussi d'ouverture des portes ou de contrôle de l'éclairage par détection de présence ou contrôle vocal déshumanise le logement, et pose la question du rapport de l'homme à l'architecture. Un sentiment d'abstraction de la perception apparaît alors, comme une réminiscence de la conception esthétique-minimaliste de l'architecture.

125

**BLASER Werner et
HEINLEIN Frank,**

R 128 by Werner Sobek :
architecture in the 21st
century, Bâle : Birkhäuser,
2001, 94p.



Philippe Samyn

Couverture des quais
Louvain, Belgique
1999 - 2008

>
Structure, éléments de
couverture, et abris

Architecte-ingénieur belge et docteur en Sciences Appliquées, Philippe Samyn exerce lui aussi une pratique architecturale dictée par la prédominance de la structure comme élément essentiel du projet. Auteur d'une thèse sur ce qu'il appelle « l'indicateur de volume », il met en place des outils d'optimisation des structures afin d'appliquer à chaque projet le modèle structurel utilisant le moins de matière.

Le projet de la couverture des quais de la gare de Louvain s'inscrit donc dans cette logique de système structurel optimal, et propose une solution où esthétisme et efficacité vont de pair. Remportant le concours grâce à un projet deux à dix fois moins lourds que ses concurrents, et par conséquent moins cher, Samyn met en place tous les éléments pour répondre de manière rationnelle aux nécessités structurelles, mais aussi au confort d'usage. L'utilisation du métal illustre le choix d'un matériau pour son poids moindre – par rapport au béton notamment – et sa facilité d'assemblage et de démontage, permettant un recyclage total de la structure. « Mon pari, mon engagement, c'est d'utiliser la matière avec une avarice extrême et une préoccupation constante de sa recyclabilité »¹²⁶. En divisant la couverture en quatre travées, respectant l'alignement des voies et la symétrie du bâtiment existant, il dessine un projet dont la construction est la plus économique possible, permettant une intervention de jour et sans interruption du trafic, afin de limiter à court terme l'impact sur les usagers et le fonctionnement de l'ensemble du réseau ferré belge. Le choix d'arches doubles correspond lui aussi à une économie de projet maîtrisée, constituant la structure la plus économe en

126
SAMYN Philippe,
cité dans **LE CHATELIER**
Luc,

Un jour, on habitera dans du textile, Téléràma, août 2014, <http://www.telerama.fr/idees/un-jour-on-habitera-dans-du-textile,115367.php>



terme de matière parmi quantité de solutions, de la nappe structurelle à la mise en place de poutres continues, et permettant une réduction des moyens de transport à mobiliser pour le chantier, réduisant de fait l'énergie grise du projet. Les éléments porteurs de la couverture s'appuient sur les quais, et permettent par la même occasion la création d'abris pour les passagers et le support des panneaux d'information. L'élégance de la couverture, lumineuse et légère, répond par ailleurs aux problématiques d'usage en alliant à la protection des quais une réponse formelle permettant de limiter les réverbérations sonores. L'élément terminal de chaque travée, en forme d'ongle, apporte lui aussi une réponse au confort des usagers en réduisant les effets de vent sur les quais provoqués par le déplacement des trains. L'utilisation d'une structure métallique permet par ailleurs l'intégration à l'architecture des éléments spécifiques au programme, des panneaux d'affichages aux câbles haute-tension, et motive dans le même temps une réflexion sur leur conception. S'intéressant autant à la forme générale du projet qu'à ses détails, Samyn traite ici le dessin des haut-parleurs avec le même soin que les grandes structures, conciliant esthétique et audibilité, dans une approche toujours au service de l'utilisateur.¹²⁷

Habitué des projets donnant la primauté à la structure, Samyn démontre ici encore son attachement à la valorisation du travail d'ingénieur, dans une dimension toutefois raisonnée et engagée. Militant pour une architecture minimaliste, en terme de matière, d'énergie et d'impact sur l'environnement, il la place toutefois au service de l'usage, réfléchissant à l'intégration des éléments fonctionnels dans une vision holistique du projet. Chaque élément à vocation structurelle trouve une utilité en terme de confort d'utilisation, réduisant de fait les éléments du projet. L'éthique du *less is more* est ici entendue comme la réduction maximale de la matière, dans une recherche de compatibilité entre écologie, économie, et surtout, utilisateur.

> Les « ongles », éléments terminaux des travées.

127
SAMYN Philippe,
Leuven Railway Station,
Waregem : Vision
Publishers, 2008, 180p.



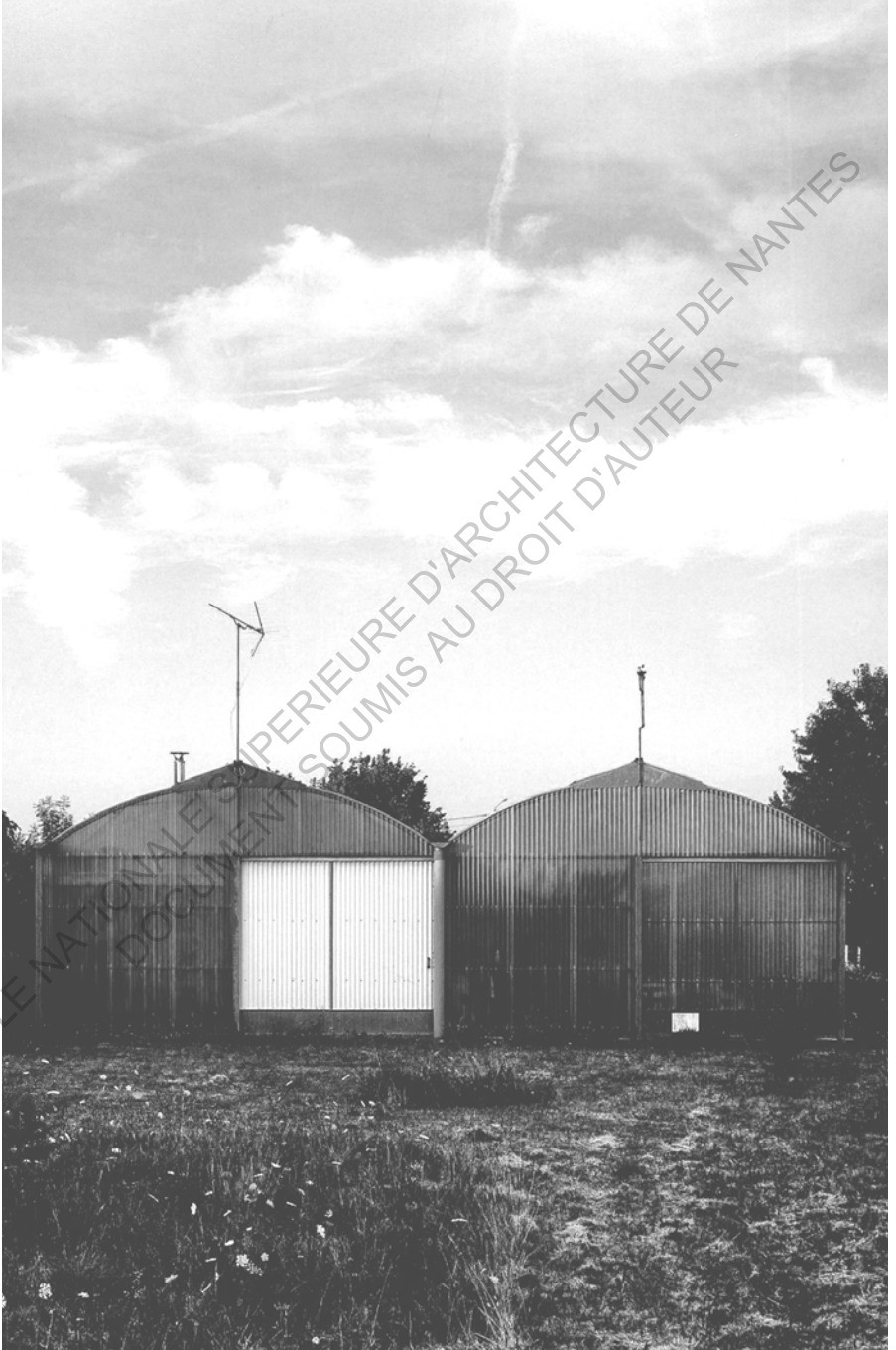
ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE D'AUDEUR DE NANTES
LOU MENAÛDUMISALUDRUT

Lacaton & Vassal
 Maison individuelle
 Coutras, France
 2000

>
 La maison dans son
 environnement

L'architecture de Lacaton & Vassal revendique l'espace comme luxe, et cherche à ce titre des solutions de construction économique pour en offrir toujours plus. Expérimentée pour la maison Latapie à Floirac, ils reprennent pour la maison à Coutras l'utilisation de serres agricoles, industrialisées et standardisées, comme élément constitutif du projet. Bon marché, ces structures industrielles permettent la création d'un espace intérieur non chauffé bien plus vaste que celui demandé initialement par les clients, et dont l'usage est laissé libre aux occupants. Constituée ici de deux serres identiques juxtaposées, celles-ci sont toutefois différenciées par leur fonction : dans l'une, une boîte de bois abrite les fonctions essentielles de la maison, alors que l'autre, vaste espace vacant, peut servir de jardin d'hiver ou de salon extérieur selon les envies. Le système automatisé des serres permet une régulation thermique de ce volume, qui constitue par ailleurs un espace tampon pour l'espace fermé.

En recherchant l'essence de l'architecture dans l'espace qu'elle met à disposition de l'utilisateur, Lacaton & Vassal n'hésitent pas à livrer le projet dans un état provisoire plutôt qu'en tant qu'objet fini, offrant ainsi aux habitants de le compléter selon leurs besoins – et leurs moyens. En ajoutant à cela la reprise du langage de l'architecture vernaculaire et des installations agricoles alentours, cette architecture tend à effacer la marque de l'architecture, traduisant la volonté d'une architecture modeste et participative, héritage de l'architecte belge Lucien Kröll. « L'espace ne devrait pas imposer une manière de vivre. On n'a pas à tout concevoir ; il suffit



simplement de donner au client un espace qu'il peut utiliser et s'approprier. »¹²⁸ Ne revendiquant aucune approche formelle, et acceptant d'ailleurs la soumission au rationalisme industriel d'un produit préfabriqué, ils dessinent une architecture qui fait abstraction du contexte et se dresse en France ou ailleurs selon le même vocabulaire architectural, délimitée bien souvent par le cadre réglementaire des règlements d'urbanisme.

Si la création de ces espaces supplémentaires semble fonctionner dans les programmes de logement, elle pose néanmoins la question de la consommation de celui-ci dans une époque où l'étalement urbain est combattu. A l'opposé des maisons japonaises contemporaines évoquées précédemment, qui recherchent une optimisation de l'espace intérieur sur des parcelles étriquées, Lacaton & Vassal s'offrent le luxe de l'espace en étendant leur construction aussi loin que le budget leur permet. La revendication d'une architecture minimale en terme de moyens et d'impact environnemental passe donc paradoxalement par un maximalisme de l'espace consommé¹²⁹. De la même façon, la proposition d'offrir toujours plus d'espace pose la question de la qualité de celui-ci – non chauffé et donc inutilisable une partie de l'année – et de sa nécessité, les programmes spécifiques exigeant parfois davantage de technicité que d'espace supplémentaire. Cette démarche minimaliste se heurte donc à des problématiques parfois contradictoires avec les principes revendiqués, mais représente une voie sociale de l'architecture plébiscitée¹³⁰ et influence sur les modèles contemporains.

>

La boîte en bois regroupant les pièces de vie

128

LACATON Anne,
(traduction personnelle), El croquis, Lacaton & Vassal, 1993 – 2015, n°177-178, Madrid 2015 (p.11)

129

LACATON Anne & VASSAL Jean-Philippe,
Lacaton & Vassal, Catalogue de l'exposition présentée à la Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris en 2008, Orléans : Hyx, 2009

130

Les architectes ont reçu en 2011 l'Équerre d'Argent pour le projet de rénovation de la tour Bois le Prêtre



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE DE L'AUTEUR

Elemental

Villa Verde
Constitución, Chili
2009 - 10

> Un logement après
interventions des habitants

>> Villa Verde à sa livraison

Cette même vision minimaliste de l'architecture au profit d'une démarche sociale se retrouve dans les projets d'Alejandro Aravena avec le studio Elemental. Dans un pays aux forts contrastes sociaux, qui voit se côtoyer villas de luxe et bidonvilles, le positionnement de grandes compagnies au profit de la qualité de vie de ses ouvriers permet la réalisation de projets d'habitats qualitatifs pour des populations très modestes. Après le tremblement de terre qui a détruit la ville de Constitución, l'état et les compagnies locales se sont investies dans le financement de la reconstruction de la ville. L'écart entre le budget et l'ampleur du projet à cependant posé dès le début de la conception une problématique fondamentale : « *What do you do when you have so little money to build with? The traditional answer is that you build small, poor houses each measuring around 40m². But we decided that instead of building a bad house, we would build half of a good house.* »¹³¹ A la manière de Frei Otto construisant en 1987 à Berlin la méga-structure qui pose les bases de l'Ökohäus, Elemental décide ici d'offrir la meilleure qualité de logement à moindre coût, en concevant des « demi-maison », dont l'état inachevé laisse aux habitants la possibilité d'une extension à moindre coût. La partie construite, regroupant les éléments indispensables à l'habiter – cuisine, séjour, salle de bains et chambres – est financé par l'État alors que l'extension est à la charge de l'habitant selon son propre rythme et ses besoins. L'implication des habitants se fait également dans la résolution des problématiques urbaines, les architectes soumettant au vote des citoyens des propositions d'aménagement.

Cette architecture laisse donc la place à l'usager davantage qu'à l'architecte, dont le projet, une fois livré, ne cessera d'évoluer, créant des successions d'évènements architecturaux régis par le caractère aléatoire des constructions.

131**ARAVENA Alejandro,**

The rebuilding of Chile's Constitución: how a 'dead city' was brought back to life, The Guardian, février 2015, <http://www.theguardian.com/cities/2015/feb/23/rebuilding-chile-constitucion-earthquake-tsunami>







ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Les ambitions des architectures minimalistes ainsi repérées à travers l'histoire sont donc à la fois variées et opposables, recherchant tantôt une certaine esthétique de pureté, et ce faisant aboutissant dans une certaine mesure à la poursuite d'une « image », tantôt une économie de projet stricte et humaniste dont la résultante s'écarte de la définition commune du minimalisme pour tendre vers un caractère vernaculaire. Ces tendances du minimalisme contemporain s'inscrivent dans la continuité des différentes traditions réductionnistes, celle des artistes américains de l'art minimal pour la première, et celle d'une ascèse religieuse pour l'autre. Entre la radicalité formelle de l'une et le sentiment d'appauvrissement de l'architecture de l'autre, une troisième voie se distingue, cherchant à joindre à un esthétisme rigoureux et maîtrisé, un caractère authentique marqué par le contexte et la culture. Cette interprétation de l'authenticité mène toutefois à la création d'une image nouvelle d'un territoire dont elle revendique par ailleurs l'esprit et le savoir-faire : « I think that Swiss-German architecture has evolved into the perfect service entreprise. Everyone merely copies everyone else ; you can't even distinguish any differences anymore. »¹³²

L'importante médiatisation du minimalisme, toutes voies confondues, en a fait aujourd'hui un style recherché, un « style opérant » dont l'utilisation assure aux architectes une pratique effective. De Pawson, dont l'image de perfection met en valeur les produits des marques de luxe, à Lacaton & Vassal, mettant à profit les revendications écologistes du XXI^e siècle, le minimalisme architectural s'inscrit comme une mouvance « à la mode », dont les acteurs exercent par ailleurs un poids important sur la scène architecturale mondiale, des « stararchitectes » Tadao Ando et Herzog et de Meuron à Shigeru Ban et Alejandro Aravena, membres du jury du prix Pritzker, participant de fait à sa promotion.

132

OLGIATI Valerio,

The Timeless quality of the tectonic,

in ANGÉLIL Marc &

HIMMERLEICH Jørg (ed.),

Architectural Dialogues :

positions – concepts –

visions, Zurich : Niggli, 2011

(p.54)

S'il s'établit en rejet du postmodernisme, refusant les citations historicistes et utilisant un vocabulaire formel simple, dépouillé, et réduit, le minimalisme semble toutefois « substituer une esthétique du détail à une esthétique de l'ornement [qui] ne constitue, à notre avis, nullement une économie de moyen »¹³³. Dans cette optique, il ne serait alors qu'un autre postmodernisme, plus consumériste qu'il ne veut bien l'admettre et, dans certains cas, au service d'un monde devenu ultra-capitaliste.

En refusant cette dénomination de « minimalistes », certains architectes cherchent alors à se détacher de cette vision, et cherche à préciser le sens de leur pratique, et à redéfinir la portée et les motivations de leur art. D'Alberto Campo Baeza – « On me classe souvent comme un minimaliste. C'est faux. J'essaie d'aller à l'essentiel, c'est très différent. D'ailleurs, on ne parle pas assez de l'essence des choses. L'occurrence importe dans le processus de conception. »¹³⁴ – à Eun Young Yi – « I want to create an architecture that focuses on the essential. I am trying to integrate values that have been passed on through thousands of years »¹³⁵ – la recherche de l'essence apparaît comme la motivation première du désir d'architecture, l'esthétique minimaliste n'étant qu'une conséquence de son interprétation ou un moyen de la révéler.

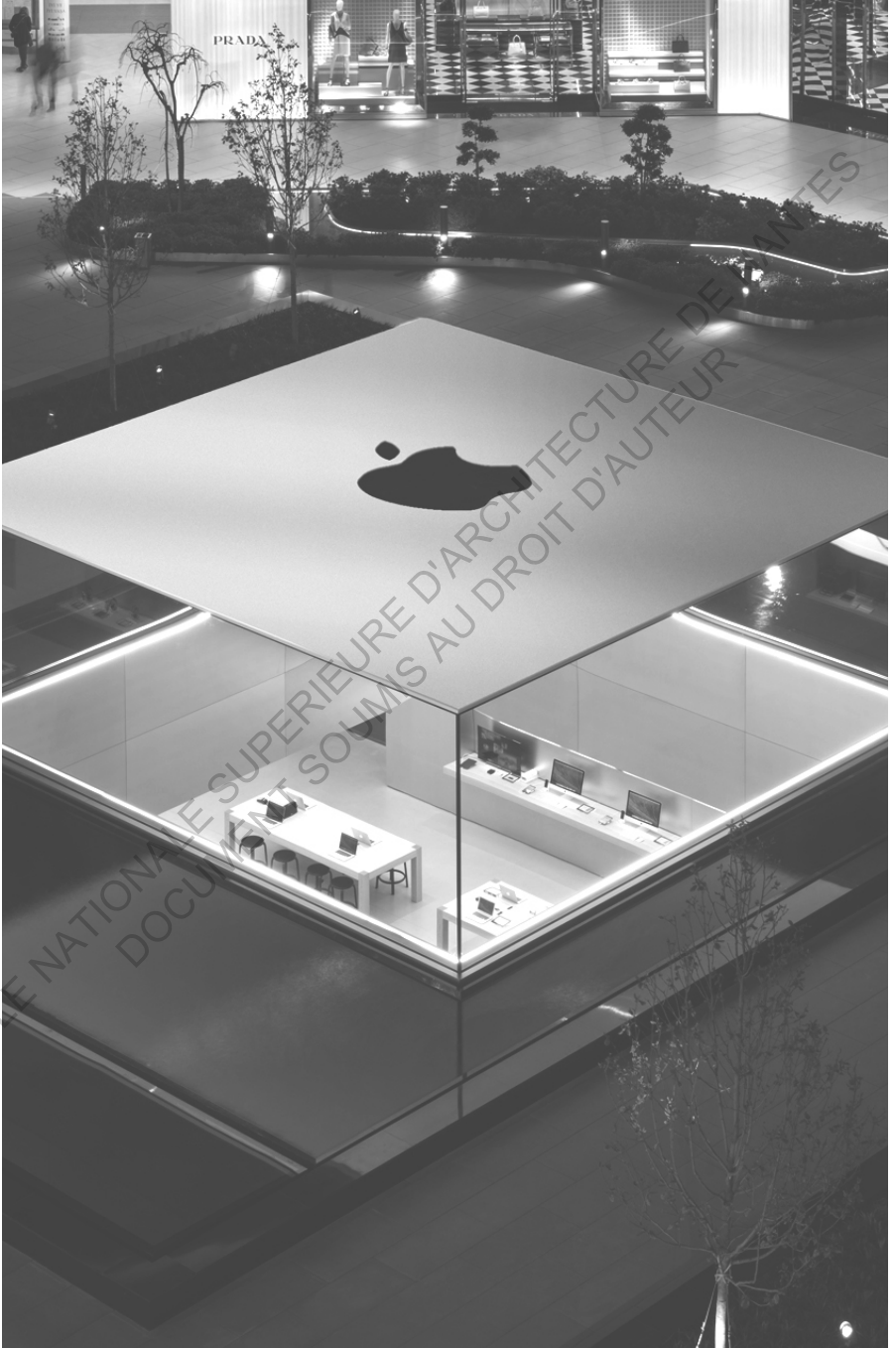
« Toute proposition minimaliste en architecture n'a d'intérêt que par le maximum de possibilités nouvelles qu'elle offre par ailleurs. Sa contribution se mesure à sa capacité de transformer profondément et durablement notre vision des choses et la perception de notre environnement, à dégager une multitude de nouvelles explorations fonctionnelles, formelles, typologiques, architecturales, territoriales. Sinon elle n'est qu'une énième version esthétique du statu quo,

>
Foster + Partners
 Magasin Apple
 Istanbul, Turquie
 2012 - 14

133
DAWANS Stéphane,
 Architecture et minimum :
 quel degré zéro ?, Interval(le)
 s #1 : Minimalismes (sous
 la direction de Stéphane
 Dawans), Automne 2004, n°1
 (p.80)

134
CAMPO BAEZA Alberto,
 La musique c'est l'air,
 l'architecture, la lumière,
 Architecture d'Aujourd'hui,
 mai-juin 2012, n°389
 (p.21-27)

135
YI Eun Young,
 in **HEILMEYER Florian,**
 Romantic at heart, MARK,
 avril-mai 2012, n°37
 (p.108-117)



une vision analytique et froide du monde, certes séduisante, mais dépourvue de toute nouveauté. »¹³⁶

>

John Pawson

Pawson house
London, Angleterre
1992 - 94

Constater l'austérité de la maison de John Pawson fait admettre que l'ascèse n'est pas qu'un simple argument de vente, mais bien un réel mode vie, dont l'inconfort apparent est dépassé par une éducation de la volonté et un refus des sentiments négatifs qui lui sont liés. De la même façon que le dépouillement des maisons traditionnelles japonaises s'est muée en esthétisme de l'austérité, devenant symbole de la culture, alors partagée par tous, le dépouillement et l'austérité de l'architecture concourent aussi bien à l'acceptation d'un « anticonfort »¹³⁷, rejetant l'idée de commodité apparue au XIX^e siècle¹³⁸, qu'à un esprit économique de rejet du superflu et de retour à l'essentiel.

136**MARTY Gilles,***op. cit.* [p.129]**136****PEZEU-MASSABUAU****Jacques,**

Éloge de l'inconfort,
Marseille : Parenthèse, 2004
(p.44)

137*Ibid.* [p.12]

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

APPENDICE

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE LYONS
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

| | |
|---|---------------|
| Introduction | p. 09 |
| I. Une définition du minimalisme à travers l'histoire | p. 13 |
| 1. L'art minimal, naissance du "minimalisme" | p. 15 |
| 2. Le mouvement moderne, ou les bases d'une nouvelle architecture | p. 37 |
| 3. Constructivisme et ready-made, un art minimal précoce en Europe | p. 65 |
| 4. Une tradition japonaise empreinte d'un certain minimalisme | p. 87 |
| 5. L'ascèse religieuse, des Shakers à Saint Bernard | p. 107 |
| II. Entre éthique et esthétique, une étude de l'architecture minimaliste contemporaine | p. 131 |
| 1. Éthique < esthétique | p. 143 |
| Herzog et de Meuron, Maison en pierre, Tavole, Italie, 1982 - 88 | p. 150 |
| Herzog et de Meuron, Entrepôt Ricola, Laufen, Suisse, 1986 - 87 | p. 154 |
| John Pawson, Magasin Cannelle, Londres, Angleterre, 1987 - 88 | p. 158 |
| Peter Märkli, La Congiunta, Giornico, Suisse, 1992 | p. 162 |
| Pezo von Ellrichshausen, Maison Meri, Florida, Chili, 2013 - 14 | p. 166 |
| 2. Éthique = esthétique | p. 171 |
| Tadao Ando, Maison Azuma, Osaka, Japon, 1976 | p. 180 |
| Shigeru Ban, Naked House, Kawagoe, Japon, 1999-2000 | p. 184 |
| Eun Young Yi, Bibliothèque, Stuttgart, Allemagne, 1999 - 2011 | p. 188 |
| Peter Zumthor, Maison de l'artisanat du Bregenzerwald, Andelsbuch, Autriche, 2008-13 | p. 192 |
| Alberto Campo Baeza, Bureaux pour le Conseil de Castille-et-León, Zamora, Espagne, 2012 | p. 197 |
| 3. Éthique > esthétique | p. 201 |
| Werner Sobek, Maison R128, Stuttgart, Allemagne, 1998 - 2000 | p. 210 |
| Philippe Samyn, Couverture des quais, Louvain, Belgique, 1999 - 2008 | p. 214 |
| Lacaton & Vassal, Maison, Coutras, France, 2000 | p. 218 |
| Elemental, Villa Verde, Constitución, Chili, 2009 - 10 | p. 222 |
| Conclusion | p. 227 |
| Crédits des illustrations | p. 237 |
| Bibliographie | p. 241 |
| Colophon | p. 248 |

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CRÉDITS DES ILLUSTRATIONS

P.19 (haut et bas)

<http://www.matthewmarks.com/new-york/artists/tony-smith/selected-works/>

P.21

<http://www.palazzograssi.it/fr/gallery/lillusion-des-lumi%C3%A8res>

P.23

<http://lameadventures.com/tag/stupidity/page/2/>

P.25

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cgjrkd/rMd58BB>

P.27

<http://communityartsinternational.com/2013/08/08/what-has-the-isle-of-eigg-and-marfatexas-got-in-common/>

P.29

issue de l'ouvrage **MEYER James**, *Minimalisme*, Paris : Phaidon, 2005, 200p.

P.31

<https://bpp2.wordpress.com/2011/10/28/sugerencies-part2/dan-flavin-the-nominal-three-to-william-of-ockham-1963/>

P.33

<http://www.contemporaryartdaily.com/2013/03/a-stone-left-unturned-at-yvon-lambert/jomc-0001/>

P.35

http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Serra

P.40

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=787

P.41

<http://www.eikongraphia.com/wordpress/wp-content/9%20Mies%20van%20der%20Rohe%20-%20Seagram%20Building%201969.jpg>

P.43

<http://bit.ly/1Sy2wbV>

P.44-45

<http://bewaremag.com/wp-content/uploads/2013/05/aacvb-farnsworth-house-plano.jpg>

P.48-49

<http://www.archa.gr/media-library/4f7204e149704.jpg>

P.51

<http://pro-to-col.tumblr.com/post/78708303059/adolf-loos-villa-muller>

P.53

http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_1513.jpg

P.54-55

<http://scandinaviancollectors.tumblr.com/post/81361891412/a-picture-ca-1928-of-the-villa-savoie-by-le>

<http://intern.strabrecht.nl/sectie/ckv/09/Bauhaus/CKV-f0013.htm>

P.57

<https://lasortieculture.files.wordpress.com/2013/04/wassily-masque.jpg>

P.59

http://www.architecture-exhibitions.com/sites/default/files/exhibitions/IMG_20080715_111436_2393.jpg

P.61

<http://thecharnelhouse.org/2015/03/14/stuttgart-weisenhof-1927-modern-architecture-comes-into-its-own/03-01-rohe-mies-van-der-weissenhofsiedlung-werkbundexpo-stuttgart-1927-luchtfot0.jpg/>

P.63

<http://thecharnelhouse.org/2015/03/14/stuttgart-weisenhof-1927-modern-architecture-comes-into-its-own/03-01-rohe-mies-van-der-weissenhofsiedlung-werkbundexpo-stuttgart-1927-luchtfot0.jpg/>

P.69

<http://bit.ly/1JZzfn3>

P.71

http://fr.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Tatline

P.73

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cLz5nr/rajd9ne>

P.74

<http://www.staedelmuseum.de/en/collection/study-homage-square-high-autumn-1957>

P.75

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=0%3AAD%3AE%3A97&page_number=56&template_id=1&sort_order=1

P.77

<http://artsplastiqueslcf.blogspot.fr/2015/03/oeuvre-de-la-semaine.html>

P.79

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-adam-t01091>

P.81

http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=5098

P.82-83

<http://sfmoma.tumblr.com/post/55789779034/no-these-arent-blank-canvases-theyre-robert>

P.91

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/lse_Shrine_Naiku_1953-8-26_cropped.jpg

P.92-93

<http://en.wikipedia.org/wiki/Sh%C5%8Dji>

P.96-97 et P.103

<http://www.ad-magazin.de/2012/01/die-tradition-hat-immer-zukunft/>

P.100-101

<https://heleninjapan.wordpress.com/>

P.111

<https://jauntmagazine.wordpress.com/2011/08/04/kentucky-hotels/>

P.112-113

<http://hancockshakervillage.org/museum/historic-architecture/laundrymachine-shop/>

P.117

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Collet_de_D%C3%A8ze-Temple-VFD-20130629.jpg

P.118-119

<http://bit.ly/1FdUWh6>

P.121

<http://www.johnpawson.com/works/lecons-du-thoronet/>

P.123

<https://www.japlu.com/news/cistercian-abbey-le-thoronet>

P.124-125

http://www.maharam.com/stories/pawson_le-thoronet

P.127

<http://pixshark.com/helsinki-cathedral.htm>

P.140-141 (fond de carte)

<http://www.vectorworldmap.com/>

P.146 (haut)

<http://rudygodinez.tumblr.com/post/84125541579/max-bill-monument-to-an-unknown-political-prisoner-1952>

P.146 (bas)

<http://betonbabe.tumblr.com/post/7887683796/max-bill-monument-for-the-unknown-political>

P.149

issue de l'ouvrage **DURISCH Thomas, Peter Zumthor 1985-1989 : réalisations et projets, Tome 1**, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2014, 157p.

P.151

<http://redhousecanada.tumblr.com/post/111046829932/herzog-de-meuron-stone-house-tavole-1988>

P.153

<http://stonehouse22.blogspot.fr/>

P.155

<https://cynthianqtransiciones.wordpress.com/2011/12/17/nave-ricola-herzog-de-meuron/>

P.157

<http://archidose.blogspot.fr/2015/04/todays-archidose-833.html>

P.159

<http://www.johnpawson.com/works/cannelle-cake-shop/>

P.161

<http://arkiiiv.tumblr.com/post/92182656789/john-pawson-cannelle-cake-shop>

P.163 et P.165

<http://www.presidentsmedals.com/Entry-14360>

P.167 et P.168-169

<http://www.dezeen.com/2014/10/17/casa-meri-house-chile-pezo-von-ellrichshausen/>

P.175

<http://daily-lux.tumblr.com/post/22578499099/luz-y-tiempo>

P.177

<https://www.pinterest.com/inferlo712/zumthor-therme-vals/>

P.181 et P.183

<http://www.architravel.com/architravel/building/row-house-azuma-house/>

P.185

<http://openbuildings.com/buildings/naked-house-profile-360#>

P.187

<http://photos1.blogger.com/img/133/6247/1024/e2.jpg>

P.189 et P.191

<http://www.archdaily.com/193568/stuttgart-city-library-yi-architects/>

P.193 et P.194-195

<http://archoftheworld.tumblr.com/post/102377682087/arkiiv-peter-zumthor-werkraum>

P.197 et P.199

<http://www.archdaily.com/304715/zamora-offices-alberto-campo-baeza/>

P.205

<https://www.amc-archi.com/article/equerre-d-argent-2011-laureat-druot-et-lacaton-vassal-rehabilitation-de-la-tour-d-habitation-bois-le-pretre,21>

P.207

<http://www.wernersobek.de/index.php?page=410>

P.209

<http://www.domusweb.it/en/architecture/2010/06/30/lucien-kroll-utopia-interrupted.html>

P.211 et P.213

<http://www.wernersobek.de/index.php?page=251&modac tion=detail&modid=30>

P.215 et P.217

<http://samynandpartners.be/fr/portfolio/nmbs-train-station-canopy>

P.219 et P.221

issue de l'ouvrage *Lacaton Vassal 1993-2015 : horizonte post-mediatico, post-media horizon*, El Croquis, Madrid : 2015, n°177-178, 373p.

P.223 et P.224-225

<http://divisare.com/projects/265944-ELEMENTAL-Alejandro-Aravena-Villa-Verde-Project>

P.229

<http://www.fosterandpartners.com/projects/apple-store/>

P.231

<http://www.johnpawson.com/works/pawson-house/>

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

OUVRAGES

ANGÉLIL Marc & HIMMERLEICH Jørg (ed.),
Architecture Dialogues
: Positions – Concepts –
Visions, Zurich : Niggli, 2011,
618p.

BELL Daniel,
Les contradictions
culturelles du capitalisme,
Paris : PUF, 1979

**BERQUE Augustin (sous la
direction de),**
Dictionnaire de la Civilisation
japonaise, Paris : Hazan,
1994, 538p.

**BLASER Werner et
HEINLEIN Frank,**
R 128 by Werner Sobek :
architecture in the 21st
century, Bâle : Birkhäuser,
2001, 94p.

BOUCHAIN Patrick,
Construire autrement :
comment faire ?, Arles :
Actes Sud, 2006, 190p.

BOUCHIER Martine,
L'art n'est pas l'architecture :
Hiérarchie, Fusion,
Destruction, Paris :
Archibooks, 2006, 231p.

CHASLIN François,
Tadao Ando, Minimalisme,
Paris : Electa Moniteur, 1982,
124p.

CONIO Gérard,
Le constructivisme russe,
tome premier, Lausanne :
L'Age d'Homme, 1987, 478p.

DROSTE Magdalena,
Bauhaus 1919-1933, Koln :
Taschen, 1994, 256p.

FOSTER Hal,
The Art-Architecture
complex, Londres: Verso,
2011, 302p.

GOETZ Benoit,
L'indéfinition de
l'architecture : un appel,
Broché, 2009, 131p.

**JACQUET Benoit, BONNIN
Philippe et MASATSUGU
Nishida (sous la direction
de),**
Dispositifs et notions de
la spatialité japonaise,
Lausanne : Presses
Polytechniques et
Universitaires Romandes
(PPUR), 2014, 359p.

JENCKS Charles,
L'architecture post-moderne,
Paris : Denoël, 1979, 168p.

JESKA Simone,
Transparent plastics : design
and technology, Bâle :
Birkhäuser, 2008, 159p.

JUDD Donald,
Complaints : Part I, Studio
International, avril 1969

JUDD Donald,
Écrits 1963-1990, Paris :
Galerie Lelong, 2003, 360p.

FRAMPTON Kenneth,
L'architecture moderne,
une histoire critique, Paris :
Philippe Sers, 1958, 319p.

**LACATON Anne & VASSAL
Jean-Philippe,**
Lacaton & Vassal, Catalogue
de l'exposition présentée à
la Cité de l'architecture et du
patrimoine à Paris en 2008,
Orléans : Hyx, 2009, 232p.

**LASSITER William
Lawrence,**
Shaker Architecture.
Descriptions with
Photographs and Drawings
of Shaker Buildings. New
York : Bonanza Books, 1976,
127p.

LE CORBUSIER,
L'Art décoratif d'aujourd'hui,
Paris : Crès, 1925

LOOS Adolf,
Ornement et crime et autres
textes, Paris : Payot &
Rivages, 2003, 277p.

LUCAN Jacques,
A matter of art,
contemporary architecture
in Switzerland, Catalogue
de l'exposition présentée
au Centre culturel Suisse à
Paris du 5 mai au 1er juillet
2001, Bâle: Birkhäuser, 2001,
208p.

LUCAN Jacques,

Composition, non-composition, Architecture et théories, XIXe – XIXe siècles, Lausanne : PPUR, 2009, 606p.

LUCIE-SMITH Edward,

Les mouvements artistiques depuis 1945, Paris : Thames and Hudson, 2001, 304p.

LUTHER Martin,

Œuvres. Tome 5. Controverse tenue à Heidelberg, Genève : Labor et Fides, 1957

MALEVICH Kazimir,

Écrits 1916-1928, Paris : Ivrea, 1986, 584p.

MEYER James,

Minimalisme, Paris : Phaidon, 2005, 200p.

NEUMEYER Fritz,

Mies Van Der Rohe. Réflexion sur l'art de bâtir. Paris : Le Moniteur, 1990, 356p.

OSWALT Philipp (sous la direction de),

Bauhaus conflicts, 1919 – 2009 : controverses and counterparts, Ostfildern : Hatje Cantz, 2009, 224p.

PAWSON John,

Minimum, Londres : Phaidon, 1996, 272p.

PAWSON John,

Leçon du Thoronet, Marseille : Image en Manœuvre, 2006, 72p.

PENEAU Dominique,

Architecture, protestantisme et modernité : du sacré et de l'ascèse en particulier, Paris : L'Harmattan, 2008, 195p.

PEZEU-MASSABUAU Jacques,

La maison japonaise et la neige. Études géographiques sur l'habitation du Horiku (côte occidentale du Japon central). Paris : Presse Universitaire de France, 1966, 230p.

PEZEU-MASSABUAU Jacques,

Éloge de l'inconfort, Marseille : Parenthèse, 2004, 105p.

PINSON Daniel,

Usage et architecture, Paris : L'Harmattan, 1993, 190p.

POSTIGLIONE Gennaro (sous la direction de),

100 maisons pour 100 architectes, Cologne : Taschen, 2008, 478p.

ROSE Barbara,

La peinture américaine, New York : Skira, 1989, 174p.

ROWE Colin,

Transparence réelle et virtuelle, Paris : Demi-cercle, 1992, 139p.

RUBY Ilka & Andreas,

Minimal Architecture : from contemporary international style to new strategies, Munich : Prestel, 2003, 176p.

SAMYN Philippe,

Leuven Railway Station, Waregem : Vision Publishers, 2008, 180p.

SAVI Vittorio E. & MONTANER Josep Maria,

Less is more, minimalisme en architecture et d'autres arts, Catalogue de l'exposition Less is more présentée à la Sala d'Exposicions del Col.legi d'Arquitectes de Catalunya du 21 juin au 20 juillet 1996, Barcelone: Col.legi d'Arquitectes de Catalunya y ACTAR, 1996, 192p.

SPEATH David,

Mies van der Rohe, Gustavo Gili S.A éd, Barcelone, 1986

SUZUKI Akira & TERADA Mariko

Archilab 2006 Japon : faire son nid dans la ville, 7e rencontres internationales d'architecture d'Orléans du 21 octobre au 23 décembre 2006, Orléans : HYX, 2006, 286p.

STEINMANN Martin,

Forme forte : Écrits, 1972
- 2002, Bâle : Birkhauser,
2003, 304p.

TABET Marco,

La terrifiante beauté de
la beauté, Naturalisme
et abstraction dans
l'architecture de Jean Nouvel
et Rem Koolhaas, Angers :
Sens & Tonka, 1996, 118p.

TANIZAKI Junichiro,

Eloge de l'ombre, Paris :
Publications orientalistes de
France, 1993, 111p.

UNWIN Simon,

Twenty-five buildings
every architects should
understand: A Revised and
Expanded Edition of Twenty
Buildings Every Architect
Should Understand, Londres
: Routledge, 2015, 278p.

URSPRUNG Philip,

Herzog et de Meuron :
Histoire naturelle, Baden :
Lars Müller, 2002, 471p.

WOLFE Tom,

Il court, il court, le Bauhaus,
Paris : Les belles lettres,
2012, 144p.

La Bible, Leeuwarden : Les
Sociétés Bibliques, 1968,
1280p.

ARTICLES ET REVUES**AIDA Takemi,**

Silence, Japan Architect,
octobre - novembre 1977,
n°247

AVON Annalisa et CELANT Germano (sous la direction de),

Minimal, Rassegna,
Décembre 1988, n°36, 113p.

CAMPO BAEZA Alberto,

L'architecture comme poésie,
Cosa Mentale, Juin 2011, n°6,
p.9-11

CAMPO BAEZA Alberto,

La musique c'est l'air,
L'architecture, la lumière,
Architecture d'Aujourd'hui,
mai-juin 2012, n°389,
p.21-27

CURIEN Émeline,

Les nouveaux langages du
bois, D'Architectures, mars
2015, n°233, p.58-63

DAWANS Stéphane,

Architecture et minimum :
quel degré zéro ?, Interval(le)
s #1 : Minimalismes (sous
la direction de Stéphane
Dawans), Automne 2004, n°1,
p.74-82

FERRARI Massimo

Sede del consiglio di Castiglia
e Leon, un recinto di quiete,
Casabella, septembre 2012,
n°817, p.6-15

FITOUSSI Brigitte,

John Pawson, l'expression
d'un minimum, Architecture
d'Aujourd'hui, Octobre 1996,
n°307, p.99-107

GINTZ Claude,

Apologie du presque rien,
Architecture d'Aujourd'hui,
Juillet 1999, n°323, p.26-29

GENARD Jean-Louis et BERGILEZ Jean-Didier,

Minimalisme architectural :
quand l'éthique s'inscrit
dans le style, Interval(le)
s #1 : Minimalismes (sous
la direction de Stéphane
Dawans), Automne 2004, n°1

HEILMEYER Florian,

Romantic at heart, MARK,
avril-mai 2012, n°37, p.108-
117

LAPIERRE Eric,

Inquiétant ready-made. A
propos d'une maison de
Lacaton et Vassal. Matières,
2004, n°7

LUCAIN Pierre,

Minimal, quel minimal ?,
Architecture d'Aujourd'hui,
Juillet 1999, n°323, p.22-23

MARTY Gilles,

Que veut dire « Less is
more » ?, Lieux Communs,
2002, n°6, p.117-129

MICHELIN Nicolas,

Qu'est-ce qu'un « bon »
bâtiment ?, Cahiers de la

recherche architecturale et urbaine (sous la direction d'Arnaldo Rivkin), Juillet 2003, n°13-14

MIGAYROU Frédéric,

Less is more, l'inflation des minimalistes, D'Architecture, Mars 1998, n°46-47

NAMIAS Olivier,

Maison japonaise : un modèle en question, d'Architectures, Juin/Juillet 2011, n°201, p.39-51

NIVET Soline,

Radicalement neutre ?, D'Architecture, Mai 2010, n°191, p 30-48

SOWA Axel,

Certaines ambiguïtés de Mies. Réhabilitations des villas Esters et Lange à Kerfeld, Allemagne, Architecture d'Aujourd'hui, Juillet 1999, n°323, p.26-29

VERGÈS Simon et Hugo,

La chiave è al ristorante, Cosa Mentale, Juin 2011, n°6, p.24-27

VUILLEUMIER-SCHEIBNER

Jana,

Histoire de carrés. Le Centre du Parc national de Valerio Olgiati à Zernez (2002-2008). Matières, 2012, n°10

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

ZUCCHI Cino,

States of Matter. Notes on the Work of Herzog & de Meuron, Lotus International, 1992, n°73

El croquis, Lacaton & Vassal, 1993 – 2015, n°177-178, Madrid : El Croquis, 2015, 373p

TRAVAUX DE RECHERCHE

AUBERGEON Christophe,

La question de l'espace dans l'art minimal, ensa Versailles, mémoire sous la dir. de Patrick CELESTE, 1991, 90p.

BOLZANI Michael,

Recherche de lisibilité, des édifices créant leur propre langage, ensa Marne-la-Vallée, mémoire sous la dir. de Jacques LUCAN et Grégory AZAR, 2008, 55p.

LOBJOY Baptiste,

L'habitat minimal au Japon : entre standardisation et symbolisme, ensa Paris La Vilette, mémoire sous la dir. de Christian PEDELAHORE, 2012, 103p.

PONSAR Lucie,

Les fondements d'un mouvement minimal en architecture, ensa Val-de-Seine, mémoire sous la dir. de Alain GUIHEUX, 2003, 33p.

SITES INTERNET

Dossier pédagogique : Le Minimalisme [en ligne], Centre Pompidou, août 2007, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-minimalisme/ENS-minimalisme.htm> [consulté le 05.12.14]

Les collections en ligne du musée d'art moderne de New York, MoMA, <http://www.moma.org/explore/collection/index> [consulté le 06.12.14]

The heart of the matter [en ligne] The Economist, 22 Juillet 2000, <http://www.economist.com/node/7023> [consulté le 15.12.14]

Les collections en ligne de la Tate Modern, <http://www.tate.org.uk/art/> [consulté le 03.04.15]

Les collections en ligne de la fondation Guggenheim, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online> [consulté le 11.04.15]

Le site de la fondation Le Corbusier, <http://bit.ly/1H3hNxA> [consulté le 19.04.15]

Le site des architectes Herzog et de Meuron, <http://www.herzogdemeuron.com> [consulté le 15.05.15]

Vidéo Museo La Congiunta, Giornico by Peter Märkli Architect [en ligne], vernissage.tv, janvier 2012, <http://vernissage.tv/2012/01/25/museo-la-congiunta-giornico-by-peter-markli-architect/> [consulté le 18.05.15]

The rebuilding of Chile's Constitución: how a 'dead city' was brought back to life [en ligne], Alejandro Aravena, The Guardian, février 2015, <http://www.theguardian.com/cities/2015/feb/23/rebuilding-chile-constitucion-earthquake-tsunami> [consulté le 24.05.15]

Hortus Conclusus [en ligne], Campo Baeza, 2012, <http://campobaeza.com/offices-for-the-junta-de-castilla-y-leon> [consulté le 28.05.18]

Ad Reinhardt [en ligne], Oxford University Press, 2009, http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4856 [consulté le 29.05.15]

Abstract Expressionism [en ligne], Guggenheim, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/movements/195203> [consulté le 29.05.15]

Un jour, on habitera dans du textile [en ligne], Luc Le Chatelier, Téléràma, août 2014, <http://www.telerama.fr/idees/un-jour-on-habitera-dans-du-textile,115367.php> [consulté le 29.05.15]

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

**Minimalisme – entre
éthique et esthétique**

Paul Texereau

mémoire de master

sous la direction de
Marie-Paule Halgand

DE1 – Architecture
contemporaine :
cultures / pratiques /
critiques

**École Nationale
d'Architecture de Nantes**

Juin 2015

Relecture et correction

Marie-Paule Halgand
Florence Texereau
Pierre Texereau

Impression

Espace Repro

Tirage

5 exemplaires

Typographie

DINPro

